

saulo benavente

escritos sobre escenografía

Cora Roca

Revisión y ampliación de textos teóricos

Marcelo Salvioli

Roca, Cora

Saulo Benavente : escritos sobre escenografía : revisión y ampliación de textos teóricos : Marcelo Salvioli / Cpra Roca ; con colaboración de Marcelo Salvioli ; compilado por Cora Roca. - a ed. - Buenos Aires : Inteatro, 2013.

226 p. ; 22x16 cm. - (Homenaje al teatro argentino)

ISBN 978-987-28375-5-6

1. Teatro. 2. Escenografía. I. Salvioli, Marcelo, colab. II. Roca, Cora, comp. III. Título
CDD 792.025

Fecha de catalogación: 17/01/2013

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta n° 299/10

CONSEJO EDITORIAL

- > Rodolfo Pacheco
- > Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Graciela Holfeltz
- > Mariana Rovito (*Diseño y diagramación*)
- > Oscar Grillo Ortiz (*Ilustración*)

© INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN: 978-987-28375-5-6

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Reservados todos los derechos

Impreso en Buenos Aires, febrero de 2013
Primera edición: 2.000 ejemplares

Este libro cuenta con el
auspicio de PROTEATRO



*La escenografía es como la mujer o el país:
se los ama profundamente, en forma total,
con los defectos incluidos*

SAULO BENAVENTE

Saulo Benavente nació en Buenos Aires, el 11 de febrero de 1916, y falleció el 26 de junio de 1982. Sus padres fueron Aída Mariana Padín y el español Aniceto Juan Francisco Benavente, de ideas libertarias, vinculados ambos al mundo del circo y del teatro. Desde muy chico manifestó una gran sensibilidad plástica que se encauzaría a los dieciséis años, en sus primeros esbozos escenográficos para la Peña Pacha Camac, de José González Castillo. Más tarde, comenzó a trabajar como obrero en el taller de pintura y escenografía del Teatro Odeón, a cargo del artista Rodolfo Franco (1889-1954), quien luego sería su maestro en la carrera de escenografía fundada por él, en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova.

En 1943, egresó de la escuela con las más altas calificaciones; al año siguiente inició su labor profesional y rápidamente logró un lugar relevante en el medio artístico. Realizó más de quinientas escenografías y vestuarios para teatro, cine y ópera; obtuvo cuantiosos premios nacionales e internacionales, entre los que se destaca el Primer Premio de escenografía y vestuario del Festival de Teatro de las Naciones, París, 1958. Su tarea escenotécnica fue admirable: podemos mencionar las salas Martín Coronado y Juan Aurelio Casacuberta, del Teatro Municipal San Martín en la ciudad de Buenos Aires, como también innumerables escenarios de teatros independientes que construyó en el país.

Su labor como artista y docente estuvo impregnada por su condición de ser ético; fue un hombre excepcional, porque brindó su arte y sus conocimientos con una generosidad sin límite. Saulo continuó con la labor iniciada por su maestro Rodolfo Franco, así, formó a varias generaciones de alumnos en la Universidad Nacional de La Plata y en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (instituido por Benavente), de donde surgieron más tarde artistas de excelencia que continúan hoy con su legado.

Entre los creadores sobresalientes de la escenografía argentina del siglo xx, debemos honrar al escenógrafo Saulo Benavente. Ya pasaron varios años desde su muerte y, quienes lo conocimos, seguimos evocándolo, como yo misma, para rendirle mi más cálido homenaje, sumándome a los muchos de quienes lo han querido y admirado.

Cora Roca

Saulo Benavente ha dejado un registro invaluable de su creatividad escenográfica en numerosas entrevistas, notas y artículos publicados en diversos medios gráficos. El objetivo de este libro es el de recuperar sus escritos, a fin de preservar la memoria, generar reflexiones sobre su experiencia y aportar a los estudiantes de Ates Visuales sus experiencias. Cabe señalar que los textos han sido procesados por medio de la ficción en clases dictadas por Benavente, incorporando relatos seleccionados de testimonios como ejemplos a fin de ampliar los conceptos. A todos quienes los aportaron, muchísimas gracias.

Un especial reconocimiento le debo al escenógrafo y artista plástico Marcelo Salvioli, quien fuera uno de sus últimos discípulos, por su excelencia en la rigurosa revisión y ampliación de los textos teóricos, en los que incluyó comentarios específicos que aportan una mayor comprensión a los mismos. También quiero destacar los aportes y colaboraciones recibidas de la licenciada en Letras María Julia Arcioni, el fotógrafo, cineasta e investigador Sergio Barbieri, el escenógrafo y regisseur Rubén Berasain, el diseñador gráfico Horacio M. Elorga, el director Kado Kotzer y el escenógrafo Claudio Segovia que me brindó materiales de su archivo.

Igualmente, los cálidos testimonios de alumnos y colegas: Agustín Alezzo, Alberto Bellatti, María Julia Bertotto, Máximo Berrondo, Osvaldo Bonet, Luis Brandoni, José María Cornide, Víctor De Pilla, Beatriz Di Benedetto, Aníbal Di Salvo, Augusto Fernández, Elba Fonrouge, Graciela Galán, Carlos Gorostiza, Pepe Grammatico, Juan Carlos Greco, Alicia Gumá, Andrés Insaurralde, Francisco Javier, Alejandro Kokocinski, César López Osornio, Raúl Pacha, Patricia Pernía, Jorge Rivera López, Mario Rolla, Claudio Segovia, Rubén Segura, Miryam Strat, Rubén Szuchmacher, Ernesto Torchia, Hugo Urquijo, Jorge Vairo, Ricardo Wulicher y Jorge Zanada.

Finalmente, agradezco a Proteatro y el Instituto Nacional del Teatro, que han hecho posible la edición de *Saulo Benavente: Escritos sobre Escenografía*, completando así su homenaje, junto a las publicaciones anteriores: *Saulo Benavente. Ensayo Biográfico*, Inteatro Editorial, 2007; y *Saulo Benavente: Obra Escenográfica*, Fondo Nacional de las Artes, 2010.

magisterio de
Saulo Benavente

> magisterio de Saulo Benavente

Escuela Nacional de Arte Dramático, Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata. Testimonios: Graciela Galán, Alejandro Kokocinski, Claudio Segovia y Marcelo Salvioli. Cronología Docente.

Saulo Benavente se inició en su profesión trabajando como obrero, pintor y realizador de decorados en el taller escenográfico del Teatro Odeón, dirigido por el escenógrafo y artista plástico Rodolfo Franco (1889-1954), quien lo mandó a Saulo a estudiar la carrera de Escenografía en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, donde se inscribió en 1948. Franco había creado la carrera en 1923, y asimismo una similar en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, en 1924. Ambas serían fundacionales, y en ellas sentaría las bases de la escenografía argentina formando durante treinta y un años a varias generaciones de alumnos. Benavente expresaba en 1978 sobre los talleres de Franco: “Ellos fueron verdaderos viveros, donde surgieron la gran mayoría de escenógrafos en los últimos cuarenta años, a los cuales se debe el alto nivel de la escenografía argentina.”¹

La primera generación que surgió de su cátedra estaba integrada por Carlota Beitía, Carlos T. Dowling, José Ibarra García, Germen Gelpi, Marciano Longarini, María Rocchi, Mario Vanarelli y Saulo Benavente; varios de sus discípulos continuarían con su legado docente, y precisamente Benavente fue quien desplegó un magisterio extraordinario en diversas instituciones sobre las que a continuación expondré desde sus orígenes.

Escuela Nacional de Arte Dramático

En 1956, Benavente fue nombrado profesor de Escenotécnica y Luminotécnica en el viejo Conservatorio Nacional de la calle Las Heras, donde funcionaba la Escuela Nacional de Arte Dramático, merced a su amigo Osvaldo Bonet, quien lo presentó como candidato a profesor de escenografía e iluminación de Arte Escénico al rector Cunill Cabanellas. Saulo, el pelo anárquico, los ojos claros, brillantes de inteligencia. Cunill, los suyos siempre inquietos, siempre al acecho de la ironía, tratando de penetrar inquisitivamente en los del futuro profesor. Finalmente, ganó la cátedra y así se inició como docente: muchas veces, Bonet se preguntó cómo podría esa naturaleza proteica, fuerte, apasionada, anticonvencional,

cuya sustancia era la imaginación y su eje una profunda honradez, concordar con la sistematización, a regla y compás, de la enseñanza oficial. La respuesta fue que él no se adaptó al sistema sino que adaptó el sistema a su personalidad. No fue llanamente un profesor, fue un verdadero maestro. No enseñaba escenografía, se mostraba a sí mismo, volcaba en las clases su riqueza, el tesoro acumulado por su incansable don de observación, enriquecido por su imaginación de oro.²

Saulo no cumplía un programa, sino que hablaba con los jóvenes que iban a iniciarse en la vida profesional acerca de su futuro artístico y el compromiso con la realidad. Era un gran conversador y, como viajaba mucho por sus actividades institucionales y también por gusto, contaba sus experiencias sobre esos lugares lejanos que visitaba —que en esa época parecían muy remotos—, como Moscú, Samarcanda, Mongolia, China... Sus anécdotas eran muy graciosas al igual que sus relatos de gran profundidad, que invariablemente les dejaba a sus alumnos un saber sobre el arte, la vida, los ideales socialistas..., y para algunos de ellos, acrecentaban el entusiasmo de modificar el mundo. Por supuesto que todos los alumnos, aun con ideas disímiles, lo admiraban y contaban con su complicidad y solidaridad frente a cualquier situación política, individual o grupal, que tuvieran en el centro de estudiantes donde militaban, y eso era algo excepcional de hallar en un profesor.³

Otra de sus particularidades era que los invitaba al teatro antes del estreno para que conocieran la “cocina”, y los hacía partícipes de la magia de la maquinaria teatral. Así observaban cómo Saulo —con sus consabidos retrasos para terminar sus escenografías con los últimos detalles del armado— con varios metros de riel de aluminio —el que se usan para colgar las cortinas—, con sus propias manos iba modelando el material con una pinza hasta crear el símil de una reja de balcón, y creaba un efecto sorprendente al colocarlo delante de la puerta ventana. De igual manera, al descubrir que en la escenografía había una pileta con una canilla que goteaba agua y producía sonidos; el maestro les explicaba que esos sonidos generaban una tensión necesaria para los actores en la escena. Saulo era una especie de genio que no actuaba como genio, porque sabía de todo, y explicaba de una manera tan práctica que rápidamente sus alumnos lo entendían. Las experiencias que les brindaba, tanto en la escuela como fuera de ella, siempre llevan implícito un aprendizaje maravilloso. Nunca mencionó el tema económico, ya que seguramente le pagaban muy poco; sin embargo, tanto para él como para los profesores del conservatorio de esa época era una deber profesional y ético el de enseñar y brindar todos sus conocimientos.⁴

Una vez les preguntó qué habían visto en el cine y, al no obtener respuesta, los citó a la clase siguiente en la puerta del Teatro San Martín, donde había sido obligatoria la asistencia, y los llevó a ver *El fin del día*, de Ingmar Bergman; otra vez *Carnet de Baile*, de Julien Duvivier..., y él pagaba las entradas. En otra oportunidad, el maestro entró al aula y los encontró cansados sin poder concentrarse. Entonces les dijo: «Bueno, vamos todos a las empanadas a dar la clase, los invito». Y salieron disparando eufóricos a un local pequeño que estaba enfrente de la Escuela Nacional de Arte Dramático, para comer las empanadas y tomar vino, mientras él les hablaba de Francia, de que fueran a recorrer las callecitas angostas y sinuosas de París donde había sido la resistencia de la Revolución Francesa, del barrio Saint Germain des Prés...; también les habló de la Unión Soviética, de los estilos orientales de su arte, de sus costumbres, de la sopa de tiburón...; y los maravillaba, porque además con el grafito iba dibujando en una hoja parte de lo que contaba para que lo vieran. Todos recuerdan haber vivido momentos inolvidables... De repente, el escenógrafo demorado por sus anécdotas debía salir apurado a armar una de sus tantas escenografías, para luego terminar su trabajo en la madrugada.⁵

Benavente ejerció la docencia durante veinte años en la Escuela Nacional de Arte Dramático, hasta que fue prohibido en 1976 por la dictadura militar.

Instituto Superior de Arte del Teatro Colón

Hacia 1956-1957, Benavente fue convocado por artistas del Teatro Colón para constituir un grupo de arte lírico denominado “Ópera de Cámara de Buenos Aires”. Aceptó gustoso, porque le significaba trabajar en una especialidad poco frecuentada por él, que le permitiría crear escenografías líricas que le ampliaban sus conocimientos y experiencias. El grupo estaba formado por cantantes y artistas del Teatro Colón, bajo la dirección de orquesta de Enrique Sivieri, la dirección de escena de Martín Eisler, dirección de estudios a cargo de Mauricio Kagel, y Benavente asumió como director de escenografía. Se estableció una sociedad con el teatro Presidente Alvear que, mediante ciclos de abonos, presentaban sus espectáculos. La “Ópera de Cámara de Buenos Aires” tuvo una actividad constante durante tres años consecutivos e incluso realizó giras al exterior (a Perú, Brasil y varios países de Europa), dando a conocer su repertorio de 24 obras. Fue en ese contexto que nuestro escenógrafo emprendió junto con el director Sivieri el proyecto de crear el Instituto Superior de Arte del Colón (nombre que no le gustaba a Saulo), plasmado sobre la base de los cuerpos estables, más la régie y la escenografía. Se instauró el Departamento, que recién sería legalizado por la

Municipalidad en 1960, y en 1961 Benavente fue nombrado oficialmente director del Departamento de Enseñanzas Técnicas de Teatro y profesor de Técnica Escenográfica. Al igual que en todas las instituciones del Estado donde él se desempeñaba, quedó cesante por la dictadura militar en 1976.

Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata

La Facultad de Bellas Artes estaba constituida por cuatro departamentos: Cine, Diseño, Música y Plástica. En 1960 Benavente fue convocado en calidad de profesor de Teoría Escenográfica y Escenotécnica.

Nuestro protagonista relata:

“Cuando me llaman, alguien, me parece que fue Carlos Aragón [profesor superior de pintura y dibujo] –excelente persona– que me pide “por favor”, ya que era la época en que yo trabajaba mucho en cine y estaba muy ocupado, pero acepté encantado, porque Vanarelli no podía seguir con el taller, hablé con él y me dijo Mario: “¡Sí, me salvás! ¡Ay, vos no sabés de lo que me salvás, sobre todo siendo vos!” Estaba contento y yo empecé a enseñar, no con intención de quedarme, hasta que un día me enteré que había unos problemas de orden reglamentario y la gente andaba enojada porque Vanarelli iba al Teatro Argentino donde estaba haciendo la escenografía creo que para la opereta *El murciélago*, y como ni siquiera normalizaba su situación y no podía volver, entonces acepté.

“Al llegar a La Plata, la escuela todavía seguía siendo romántica: faltaba que las cosas se formalizaran más claramente; por eso el jefe del departamento se extrañaba de que yo mandara notas y cartas para todo; traté más o menos de estructurar, por lo menos lo que se relacionaba con mi taller. Un día, el interventor Lunazzi me llamó y me dijo: “Yo sé que usted es ejecutivo, así que me crea un Departamento de Diseño Industrial.” Y yo hablé con Coire, el decano de la Universidad, llevé a Aizenberg y se hizo el Departamento de Diseño Industrial. Después lo tomaron ellos mismos, produjeron sus propios hombres, y hasta lucharon con el fuego cuando se les incendió el piso donde funcionaba.

“En Escenografía me encontré con sólo dos alumnos, uno de ellos la señorita Rogati, en el último año, y el curso no tenía una estructura de nivel superior, por costumbre, por arrastre, porque es una actividad y un quehacer muy romántico todavía (me refiero a aquellos años), hecho sobre la base de la sensibilidad; si bien todas las artes tienen su técnica, la nuestra es de las que exigen una práctica muy cuidadosa. Además, el alumno tiene que saber bien física –aunque sea la del colegio nacional, *bien*. Por eso, con el profesor Tessone

siempre estuvimos por organizar el laboratorio: luz, color, física, óptica, electricidad... Tessone estaba muy entusiasmado y hasta alguna vez hicimos el proyecto para adquirir algunos materiales y formar un pequeño gabinete de física y química. De cualquier manera, por el antecedente de mis tres años de estudios en ingeniería en la Universidad, esas cosas las dictaba yo como podía (para eso iba más veces que las obligatorias para las clases); y también dictaba formas de representación y geometría descriptiva, proyecciones, perspectiva en sus diversas modalidades, en fin, todo lo que podía.

“El aprendizaje comenzó a convertirse en una cosa integral, porque el arte escenográfico ya tiene su marco propio. No es algo que depende de la literatura —un arte al servicio de otro—. ¡No, no! Tampoco el escenógrafo tenía que ser pintor, escultor, grabador, arquitecto, ni aun dibujante; era otra manera de manifestarse por medios propios. Da la casualidad de que hay colores; pero también sonidos, tiempo, hay movimientos, cinética; son *formas*, pero ninguna de ellas sirve para las otras artes, ni los pintores son buenos escenógrafos, ni tampoco los arquitectos. Los hay, en el teatro argentino hay tres o cuatro, o cinco escenógrafos extraordinarios, pero en la perra vida construyeron, valga la repetición del término, una casa para una perra... No construyeron nada. Leal Rey, Gastón Breyer, Luis Diego Pedreira: grandes escenógrafos, pero ya no son arquitectos: una cosa sí, o no; el violín de Ingres⁶, no. Creo que en esta posición está lo válido, y armamos un plan de carrera de cuatro años y la tesis.

“Muy pronto creció el número de alumnos: al año siguiente fueron seis —me acuerdo bien porque son escenógrafos ahora— y después he llegado a tener treinta y cinco o cuarenta, hubo un gran fervor, un enorme fervor; recuerdo que al principio eran mi mente racional y mi barriga sensible: fui llevando las dos cosas como pude, pero integrándolas. Además me encontré que en La Plata, en primer lugar tenía no sólo un material, sino un alumnado muy particular: un alumnado que conocía poco el teatro, que no era el de la gran urbe de Buenos Aires; segundo, una gente que es lo que encanta, una gente con una calidad humana por lo menos diferente —diferente, por un lado en su condición de gente distinta, lo que me entusiasmó muchísimo, muchísimo—, pero frente a esa calidad, una duda acerca de su porvenir histórico-social: ¿Para qué estudian estos alumnos? ¿Adónde van a ir? Pensé en seguida en motivarlos, es decir, traté de que fuesen a llevar la vocación teatral al interior. Tuve que pensar también en el mercado y capacitarlos para que sacaran frutos de su carrera: no era posible que todos vivieran del cine o de la existencia de escenarios en donde hacer decorados.

“Entonces, había una chica que hacía muy lindos dibujos para niños; un alumno que fue contratado por la provincia para organizar exposiciones en museos; hubo otros que hicieron vestuarios, otros como Abel Facello y Beatriz Di Benedetto

se han hecho escenógrafos de cine, y promoví a varios alumnos de La Plata al Colón, como José María Cornide para que diese clases de electricidad y hoy sigue como profesor también en la Escuela Nacional de Arte Dramático; a Lagomarsino que tenía una práctica larga como jefe técnico en el Teatro Argentino de La Plata también lo llevé al Colón, y se ha destacado, hoy le va muy bien en Francia. Todo eso se cumplió. Lo notable es que muchos, de cuya profesión nada podían esperar, han encontrado el instrumento de vida sin ser escenógrafos —no porque pudiera faltarles talento—; muchos ex alumnos míos han hecho la Patagonia: los he encontrado en Neuquén, en Gral. Roca, en Cipolletti; también en España, creando vestuarios, haciendo teatro de títeres, trabajando para empresas de construcción de escenografías y en otros diversos establecimientos, en eso veo que no estaba errado.

“Quizá la índole tan particular de la carrera escenográfica y su inserción profesional en el teatro, hizo pensar también a Rodolfo Franco el aliciente de que en La Plata existieran dos grandes centros —el Coliseo Podestá y el Teatro Argentino— para la aplicación de los conocimientos que se impartían y como futura fuente de trabajo para sus alumnos, y así sucedió: una gran cantidad de graduados pasaron a trabajar en esos teatros. Posteriormente, yo continué con su ejemplo y realicé una práctica profesional con los de Escenografía, bocetando y produciendo ellos mismos los decorados para *Orfeo y Euridice*, de Glück, bajo mi dirección en el Teatro Argentino; y además, cuando hacía mis escenografías, los llevaba a trabajar en el taller del mismo teatro, brindando de esta manera a los futuros profesionales una experiencia importante. Hoy muchos de mis antiguos alumnos se hayan al frente de estos teatros”.⁷

Benavente refería a mediados de 1964:

“El escenógrafo joven argentino hoy está bien ubicado en el teatro contemporáneo. Domina el conocimiento de su oficio, sabe de la urgente necesidad de buscar formas renovadoras y su inquietud lo lleva así a proyectar nuevas arquitecturas teatrales, a inventar dispositivos técnicos y experimentar materiales. Su vocación toma realidad en un infinito de variaciones expresivas originales. Su aprendizaje y práctica profesional ha sido en esta ciudad de Buenos Aires, una de las primeras del mundo por el número de sus escenarios y la riqueza de repertorios representados, dándole una visión universal en el campo de sus tareas; su inquietud es la del hombre moderno atentamente interesado en lo que ocurre a su alrededor, preocupado, porque bien sabe que todo lo que pasa en este mundo crítico que nos toca vivir le atañe profundamente, como a todos; interés suyo al que no es del todo extraña la influencia que sobre él ha tenido el pasaje, corto prolongado, por los pequeños teatros no comerciales de justos y disconformes, y su voluntad es de construcción, como la que debe ser del hacer americano”.⁸

En 1981, un periodista le preguntó acerca de la labor inicial del escenógrafo Rodolfo Franco y si en la actualidad existían continuadores de su obra, y Saulo respondió:

“Serían muchos los que podría nombrar pero me aterra el riesgo de olvidar alguno viviente; de todos modos, aparte de la ya nombrada y conocida primera camada, citaré en el orden en que me han llegado a mi ahora fatigada memoria, tropezándose y tapándose uno con otros como ocurre cuando los cantantes saludan al final de ciertas representaciones de ópera. Gastón Breyer, Gori Muñoz, Luis Diego Pedreira, David Antón, Robert Oswald, Biyina Klapenbach, Leandro Ragucci, Guillermo de la Torre, Héctor Calmet, Eugenio Zanetti, Carlos Citrinowsky, Claudio Segovia, Ariel Blanco...”⁹

Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata

En pleno éxito en el campo de la cinematografía, con 50 escenografías realizadas y numerosos premios obtenidos, Benavente fue convocado en 1962, por el Departamento de Cine de la Universidad, como jefe del departamento que había sido instituido en 1956, a partir de un curso muy exitoso dictado el año anterior por el titiritero y director de cine Cándido Moneo Sanz (1911-1973), lo cual derivó en la creación de la carrera. Saulo había trabajado con el también dramaturgo y titiritero Moneo Sanz, en los decorados de “Los títeres del triángulo”, con su tabladito ambulante de títeres de guante y marionetas que representaba al aire libre en los parques de La Plata. Con la apertura institucional del departamento de Cine, rápidamente se conformó un cuerpo docente de primer nivel integrado por técnicos, artistas, críticos, investigadores, escritores, que a lo largo de veinte años formaron a varias generaciones de alumnos que se integrarían luego a la actividad cinematográfica. La Escuela de Cine de La Plata fue una de las primeras en su especialidad en Latinoamérica y convocaba a alumnos de todo el país, siendo reconocida por su excelencia.

En Bellas Artes, los planes de estudio se desarrollaban vinculando las materias entre sí, a tal punto que los checoslovacos, cuando el maestro los invitó a visitar la Universidad, se llevaron como ejemplo esta organización. El prolífico artista y maestro, de forma paralela a la carrera de Escenografía, enseñaba Escenografía Cinematográfica en la de Cine, y en ambas se había convocado a un equipo de profesores notables que daban Dibujo técnico, Historia del traje, Técnica teatral y cinematográfica, Proyección, Realización, Iluminación, que él mismo supervisaba. La enseñanza teórica alternaba con la formación en los talleres, ya que éstos funcionaban según criterios de talleres abiertos y atraían a las cuatro carreras. Sus alumnos recuerdan que todo el

mundo tenía algo que ver, pasaban a tomar mate y se quedaban; Saulo entonces orientaba los trabajos libres y los de investigación: era como un maestro renacentista que establecía una relación de aprendizaje vinculada con la práctica.

Asimismo, en forma conjunta con las otras carreras –según sus propias sugerencias–, se empezaron a organizar espectáculos en el salón de la Universidad y ciclos de cine mudo, expresionista, romántico, impresionista, surrealista...; estos ciclos se desarrollaban en una ambientación referida a cada escuela, desde la entrada del salón, por ejemplo con esculturas, reproducciones, láminas ilustradas, objetos vinculados al tema, alumnos disfrazados... En las películas mudas, por ejemplo, un alumno de la carrera de Música tocaba el piano. De igual forma se realizaron los primeros *happenings* y *performances*, sin tener conciencia de lo que representaba en esos años, ya que en forma simultánea lo hicieron las vanguardias artísticas en el mítico Instituto Di Tella. Todos estos encuentros generaban una vinculación mucho más fuerte, desde la creación y en lo personal, con los estudiantes.

La materia de Escenografía se dictaba con una línea de compromiso social, las de Historia del arte, Filosofía y Estética, con una línea de compromiso político, y todas confluían en una misma forma de pensamiento. Dictaba Visión Héctor Cartier, un artista, dibujante excelente, pintor y destacado teórico de arte, quien sostenía la teoría de Arte y Percepción Visual; los sábados asistían a sus clases los pintores famosos de la época. La energía que generaba era para estimularlos en la vocación o bien para salir corriendo; era muy exigente y cuando algo no le gustaba decía: “Con cero se hace cero” –según comenta la escenógrafa Patricia Pernía–.

Cuando el gran maestro Héctor Cartier se jubiló, su adjunto el artista plástico César López Osornio ganó la cátedra y la denominó Teoría de la Percepción. Cartier era un poeta extraordinario, y al dictar Osornio la materia se dio cuenta de que nunca lo podría alcanzar; entonces, trabajó sobre condicionamientos formales bien estructurados porque el lenguaje de Cartier era inamovible. López Osornio les enseñaba la teoría y Saulo las cosas prácticas, y cuando hacían las críticas a los trabajos de los alumnos, coincidían en sus criterios, aunque nuestro escenógrafo era exigente hasta en los más mínimos detalles porque al mismo tiempo de ser un creador nato, tenía conocimientos técnicos a raudales, y además de señalar los elementos visuales o plásticos, insistía fundamentalmente en la unidad dramática. Ambos profesores se entendieron muy bien y establecieron una relación de complemento, incluido en el aspecto ideológico ya que fueron muy amigos.

Saulo desarrolló su carrera docente dictando cursos de escenografía, escenotecnia, luminotecnia, arquitectura teatral, escenografía cinematográfica y brindando todos los conocimientos que tenía a su alcance, que eran muchos; del mismo modo, se especializó en la construcción de escenarios, en la maquinaria

teatral, con la creación de aparejos y dispositivos escénicos, lumínicos e instalaciones propias de escenarios. Con su asesoramiento técnico, intervino en la proyección y construcción de la mayoría de los nuevos teatros de la Argentina y hasta en la instalación de algunos estudios de televisión y cinematográficos.

Cabe señalar que cualquier oportunidad era válida para dictar seminarios o conferencias en los espacios donde estuviera trabajando, y así programó sus clases en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, fundado por Fernando Birri; en la Escuela Municipal de Teatro de Santa Fe, dirigida por Oscar Fessler, y en el Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires.

El discípulo del gran artista y maestro Rodolfo Franco, creó la tercera generación de escenógrafos argentinos, convertidos hoy en nuestros actuales profesionales, que no cesan de evocar y honrar a Saulo Benavente.

A continuación, incluyo algunos testimonios:

Graciela Galán

Yo me siento muy orgullosa de haber sido formada profesionalmente por Saulo, dentro de esa camada última que éramos unos diez alumnos en La Plata, porque él fue un gran formador de gente, un maestro. ¿Y qué nos legó? Nos legó ser profesionales, y no sólo escenógrafos, sino también pintores, ilustradores... Él era un pintor y un dibujante prodigioso. Hablaba y dibujaba, traducía en imagen el texto dramático, que es lo más difícil de alcanzar para un escenógrafo: ser un autor dramático de la imagen. Vivió en una época de gran auge de la escenografía. Era un creador incansable, recuerdo que él podía estar haciendo cine, teatro y ópera a la vez.

Siempre estaba rodeado de muchos artesanos y profesionales conocedores del oficio teatral: maquinistas, carpinteros, teloneros, herreros, zapateros, sombrereros, sastres, modistas, peluqueros... La herencia que recibimos de la inmigración europea –sobre todo italiana– de pintores y artistas fue fundamental para el desarrollo visual del teatro. Estas profesiones tan específicas se han ido perdiendo y cada vez hay menos gente especializada. Saulo desplegaba sus creaciones que continuaban luego en los artesanos, y era notable la precisión de sus bocetos con las indicaciones y las referencias más ínfimas para el realizador o el iluminador.

Recuerdo que cuando ya tuvimos una base de estudios en el taller de escenografía de La Plata, nos llevó a recorrer la Argentina diciéndonos: “Tienen que conocer la arquitectura colonial argentina”, e hicimos durante dos años consecutivos viajes de estudios al norte del país. Evidentemente, aparte de la gran teoría la práctica es fundamental; por eso, nos inició en la profesión trabajando todos nosotros, sus alumnos, en sus decorados. Fue un maestro extraordinario que logró transmitir sus

enseñanzas formando a varias generaciones de creadores, y lamentablemente, quizás fue uno de los últimos maestros que tuvimos en nuestro país.¹⁰

Alejandro Kokocinski

Saulo fue un hombre de una gran vitalidad creadora, y yo tuve el asombroso destino de haberme encontrado con una persona extraordinaria que marcó mi vida, y que es hoy mismo una meta a alcanzar en mí. Siempre lo tengo muy presente, porque es imposible que algo tan fuerte y maravilloso como él se convierta en un recuerdo, es una presencia constante y de tal manera que ahora así, hablando, lo siento a mi lado, seguramente retándome por las cosas que digo mal, porque era tremenda su mirada, casi una obsesión, su gran sabiduría lo llevaba a ser exigente y todo tenía que ser perfecto si no era inútil hacer nada –siendo tema primordial en el aprendizaje–, unido asimismo al amor que nos daba a través de su preocupación y de su enorme generosidad.

La enseñanza que me dejó fue el rigor de verdad con la creación, que exigía sobre todas las cosas y en especial *consigo mismo*, y eso fue su gran maestría, porque todo lo que hacía, lo sabía hacer, desde destapar un caño de una cañería hasta abrir una puerta si se perdía la llave; tenía conocimientos técnicos y prácticos para resolverlo.

Era imperdonable que uno no hubiera hecho un trabajo por cualquier motivo, él no lo permitía, y eso es importante en la formación de un artista o de un artesano culto, porque la responsabilidad en el trabajo es fundamental. Saulo era también un hombre que nos enseñaba a ser curiosos a ir descubriendo cada día cosas nuevas, porque lo que es hoy ya mañana no te sirve o es otra cosa, y nos estimulaba a investigar los materiales que iban apareciendo en la industria.

Para mí, además de maestro, fue un padre optativo, porque el día que me casé yo era menor de edad, y él –no sé con cuales tramoyas de escenógrafo y escribano– se convirtió en mi tutor en el juzgado. Evoco ese día, que estábamos trabajando en la escenografía del Circo Húngaro y en el *bistro* Chez Tatave, y fuimos –como siempre íbamos–, todos vestidos de overol y camisas de trabajo al juzgado, adonde iba a casarme, y lo cómico fue que cuando nos vieron llegar con ropa de obrero y con bolsos con serruchos, martillos y tornillos, nos tomaron por guerrilleros o gente de mal haber y el juez empezó a crear problemas, por ejemplo, que yo no tenía saco, camisa ni corbata y eso era una falta de respeto a la ley y al juez. Evidentemente, él no se presentó por su nombre porque no quería presionar, pero el juez insistía en el saco, la camisa y la corbata, entonces le dijo al juez quién era y él lo conocía de nombre, pero igual no cesó de insistir con el vestuario, entonces Saulo se enojó y le dijo que

si ellos exigían una disponibilidad de presentación “burguesa” en el juzgado, él como una autoridad en estética no podía permitir que detrás del escritorio de un juez hubiera un calendario con una mujer con las tetas al aire. En consecuencia, se armó un gran revuelo en el juzgado, y finalmente terminé casándome sin saco y sin corbata.

En 1969, perseguido por la dictadura militar me fui a Chile y después a Europa, me instalé en Roma y fue entonces que decidí dedicarme a pintar, y tengo que decir que cuando Saulo venía a Italia, pasaba a verme y estaba muy orgulloso de que me haya desarrollado en la pintura. Cuando murió fue una situación atroz para mí, porque en esos meses desaparecieron tres grandes amigos míos, primero Saulo, a los dos meses mi padre y luego un compañerísimo amigo que era también un muchacho ruso, Andrés Subov, igualmente muy querido por Saulo y por mí. Y me sentí muy huérfano, ese año me faltó el suelo bajo los pies. Después con el tiempo comencé a crecer y sentir lo que él fue ya como artista plástico para mí, porque si bien yo empecé y trabajé como escenógrafo nunca pensé en dedicarme a la pintura, aunque él insistía que era un derroche como escenógrafo y me decía: “Vos sos una artista, tenés que dejar de estar con nosotros, porque estás en otra cosa y yo te perdono si nos traicionás”.

En esta muestra que hago hoy en Buenos Aires, titulada *Garibaldi y Anita entre mito y realidad*, le rindo mi homenaje con una dedicación en el catálogo, y tengo que dar hoy un gran acto de fe, de gracias a todo lo que él ha enseñado, fundamental para los jóvenes, para el teatro y la gente que se dedica al arte, y no solamente al arte porque era un hombre que iba más allá de los sentimientos artísticos, hablaba de la vida, de la filosofía... todo tenía su razón de ser, de existir, pero sobre todo estaba la amistad y la severidad, y de allí en adelante había que hacer el camino.¹¹

Claudio Segovia

Considero a Saulo como una de las personas más importantes del teatro argentino; todos los que vivieron cerca de él y los que en algún momento de su carrera estuvieron a su lado y también efectuaron algún proyecto en común lo han querido; yo guardó un recuerdo entrañable de su persona. Él impulsaba a la gente que reconocía con talento a que se realizara en el teatro y daba oportunidades concretas llamándolo para una obra o para otra, realmente un estímulo muy importante no sólo para la persona, sino para el teatro en general. Siendo casi un chico, yo estudiaba en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y paralelamente en la Escuela Ernesto de la Cárcova, y como estudiante, sin haber sido mi maestro, le tenía una admiración profunda.

Recuerdo en 1952, cuando vi esa escenografía extraordinaria de *Bodas de sangre*, de Lorca, con Lola Membrives, en el escenario del teatro Odeón, que me impactó sobremanera. Era realmente maravillosa y de una enorme belleza la relación de la obra con las imágenes que él había creado, sin ningún tipo de snobismo, dedicado absolutamente a Lorca, con el íntimo sabor español que hay en sus textos, creando en ese ambiente la esencia de Andalucía. En ese entonces, yo había bocetado *Bodas de sangre*, porque siempre me gustó dibujar decorados, y un rato antes del ensayo me presenté en el teatro y se lo mostré. Él con una atención increíble, tomándose todo el tiempo que necesitaba para observarlo, me dijo que era una hermosura y me llenó de elogios. Yo no podía creer que Saulo Benavente me estaba hablando a mí —que era un chico—, con esa devoción asombrosa.

En otro momento, una tarde pasé por el bar de la esquina del Teatro Argentino, donde Orestes Caviglia estaba dirigiendo Gente de Teatro Asociada, me acerqué a saludarlo y le dije: “Si me permite don Orestes quisiera felicitarlo por su obra de siempre”. Y me indicó: “Siéntese. ¿Cómo se llama?”. “Claudio Segovia” —le dije. “¡Oh! ¡No sabe lo bien que me ha hablado de usted Saulo Benavente!” Y yo me quedé pensando: ¿cómo puede ser que le hablara de un estudiante que recién empieza? Me llenó de emoción y de asombro.

En 1962, viajé a París con *El carnaval del diablo*, de Ponferrada, que se presentaba en el Teatro de las Naciones, donde Saulo realizó la escenografía y el vestuario, y me integré como asistente de dirección, pero en realidad tenía a mi cargo un decorado que había que armarlo con arte, porque era un decorado de un árbol realizado con cintas y con esas cintas había que armar cada noche el árbol; entonces, era necesario una persona que tuviera una sensibilidad afín a Saulo, para que diera verdaderamente una imagen de vida. Después de París, iniciamos una gira por capitales de España, y el decorado lo armaba todas las noches, pero estando en Madrid, el decorado no había llegado y estrenábamos esa misma noche; tuve que pintarlo y realizarlo en un solo día y lo hice con un amor infinito. Posteriormente, Saulo me llamó para hacer varios trabajos suyos que él no podía tomar, sobre todo uno muy importante como fue *La raíz en la tierra*, y otro llamado *Baguala*, y cuando realicé las escenografías, en un momento puse ese árbol a manera de homenaje, como un acto de amor, de admiración y de respeto. En años posteriores, recuerdo que si estaba en Europa y Saulo llegaba, me llamaba e íbamos a ver espectáculos, a conversar sobre teatro... y en esos días que estábamos juntos manteníamos una relación realmente extraordinaria, y fue siempre así a través de los años que tuvimos una amistad profunda; por ello fue tan doloroso para mí, cuando me enteré de que había fallecido.¹²

Marcelo Salvio

Partamos de la base de que todo intento por abarcar la obra-vida de Saulo Benavente —especialmente en una entrevista grabada como es este caso—, siempre obtendrá resultados parciales. Primero, porque su obra desde lo físico es inmensa y una buena parte de ella ni siquiera está documentada. En segundo lugar, porque en ese juego con lo efímero que mantuvo con la vida, él puso empeño y arte en actos que fatalmente se perdían casi en el momento de realizados. Como hombre de teatro en estado puro, tenía una enorme adaptabilidad a los problemas de espacio y no había inconveniente que no resultara ser para él un desafío ideal para un escenógrafo, ya fuera una pared curva propia del teatro, un espacio pequeño, un altura insuficiente..., todas eran propuestas fascinantes a solucionar y factibles de incorporar dramáticamente dentro del espectáculo al que fuera convocado.

—*¿Vos estudiaste en la Universidad Nacional de La Plata?*

—Así es, y cuando ingresé, a Escenografía, descubrí que la escenografía es un arte aplicado, y no todos los estudiantes tenían las ventajas de un entrenamiento en pintura como lo tenía yo para poder descubrirlo. Y entonces, supe rápidamente que es muy difícil brillar en un arte aplicado, porque es un arte que en cierto sentido viene a posteriori de algo que existe previamente, llámese obra de teatro, circo, cine... no puede ser practicado, como arte independiente; puede estar a la par de aquello que lo convoca, ser unívocamente parte de ello, pero nunca es en sí mismo.

—*¿Por qué?*

—Porque no hay posibilidad de independencia artística desde la escenografía; la escenografía no es un arte que reflexione en sus propias leyes, porque no las tiene en tanto arte independiente. La pintura sí las tiene. La plástica es una parte del lenguaje de la escenografía. Precisamente, la virtud y la razón de ser de la escenografía es su aplicación dramática. En realidad a un escenógrafo le sirve todo y a un pintor no le sirve nada, porque un pintor es una reflexión permanente. En cambio, un escenógrafo es una aplicación dramática permanente. El escenógrafo trabaja dentro de un mundo distinto de la pintura, que es el de la ficción. La ficción es una especie de vacuna que nos da anticuerpos como para aprender situaciones a las que no estamos físicamente expuestos; es nuestro inconsciente el que está expuesto a la ficción. Cuando entramos al teatro, nos apagan la luz, nos dejamos engañar y participamos de un hecho de ficción. Hay una parte de nosotros que no está muy segura de lo que está viendo y se abre a una recepción diferente de la estrictamente racional. Lo fascinante de Saulo es lo que hizo con su arte y con su personalidad desde la escenografía, porque desde un arte aplicado brilló como un artista de primera magnitud. El entorno histórico en el

que él vivió fue lo suficientemente rico y particular, como para que pudiera hacerlo, además de sus logros excepcionales como persona. Fue un intérprete perfecto de su época.

Saulo nos decía que no podíamos desarrollar la experiencia escenográfica como dogma. Agregaba que todo pasaba por el dominio técnico de la escenografía, por la experiencia empírica de cómo lograr tal o cual cosa y del descubrimiento de las posibilidades expresivas que todo material posee, sea clásico (madera, cartapesta) o moderno (plásticos, metales livianos). Quería por ejemplo que experimentáramos con plásticos, resina, con lo que fuera..., de hecho aceptó muchos proyectos horribles de nuestra promoción porque estaban hechos en papel de barrilete, papel madera o con materiales frágiles y no convencionales...

—¿Saulo superó a su maestro Rodolfo Franco?

—No conocí a Franco como maestro, pero en lo particular no imagino a otra persona que verdaderamente pueda ser llamada como tal después de la experiencia de conocer a Saulo. Como bien describe él mismo, Saulo continúa a Franco. Yo te diría que Franco intuye, como el maravilloso pintor y artista que fue, que la escenografía debe ser un hecho teatral integrado dramáticamente a la totalidad del lenguaje teatral. Es a partir de él que la escenografía pasa a ser parte indivisible de lo dramático y no un acompañamiento decorativo. A pesar de ser un gran pintor o tal vez precisamente por ello, rompe con la escenografía pintada, con la pared pintada. Él importa todas las experiencias que estaban desde hacía 30 años dando vueltas por Europa. Gordon Craig, Adolfo Appia y todos los experimentos aparecen acá a través de Franco. La generación de Saulo aprende y mama de Franco, a quien le tocó ser la punta de lanza, pero los que ordenan todo eso son sus alumnos inmediatos, Mario Vanarelli, Germen Gelpi y Saulo particularmente, y digamos que Luis Diego Pedreira y Gastón Breyer dan el broche a toda esa experiencia generacional, que a diferencia de otras, fue consciente todo el tiempo de su rol histórico.

—Pero, ¿es otra línea?

—Es otra línea, pero se alimenta, si de alguna forma pudiéramos decir, del principio de la escenografía en tanto concepto dramático, no dogmática. Toma a Franco como un modelo a seguir, sin ningún intento de emulación formal.

—Pero..., es la antípoda de la escenografía de Franco.

—Por supuesto, pero tiene que haber un elemento con el cual pelear para poder surgir. Te repito que Saulo nos decía que no podíamos entender la experiencia escenográfica como dogma, que lo empírico era mágico en sí mismo si podíamos interpretar artísticamente la experiencia con la materia. Si algo tiene que

ver con Saulo es la frase de Delacroix: “Dame barro y con los colores que ponga a su alrededor lo convertiré en oro”. Saulo hacía eso todo el tiempo, aun en clase y ante nuestros propios ojos.

Ésa era la cualidad de Saulo. No había nunca un “no” en él y tampoco aceptaba un “no” de nosotros. Pero... ¿cuál era el “sí” permanente de Saulo? Era su extraordinaria omnipotencia, el permiso que se daba y que nos otorgaba para enfrentar todo... y él lo creía y lo demostraba permanentemente. En lo personal no tengo ninguna experiencia en la cual Saulo no haya podido dominar algo; siempre dominaba todo, porque él realmente se consustanciaba con el material que tenía a mano, así fuese madera o hierro o el material que tuviese, y en el espacio que hubiera a disposición, Saulo llegaba a una conjunción dramáticamente correcta de esos elementos. Ésa fue o mejor dicho es, mi experiencia con él, la del descubrimiento del potencial dramático que las cosas tienen cuando uno sabe buscarlo. El tema poderosísimo en Saulo es su falta de dogmatismo, su total desinhibición lograda por medio del uso racional de los materiales y del lenguaje artístico... y el resultado de ello fue la absoluta libertad creadora. En ello residía la fascinación que provocaba y que provocará siempre... la fascinación de que la libertad es posible.¹³

Y el legado continúa.

Cronología docente

1951

Seminario de Escenografía, Escuela de Teatro Fray Mocho.

1956

Instituto Nacional de Estudios de Teatro, dicta el curso: La maquinaria teatral.

1957

Escuela Nacional de Arte Dramático: es nombrado profesor de Escenotécnica y Luminotécnica, ejerciendo hasta el año 1976.

Escuela de Cine Documental de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, dirigida por Fernando Birri, crea y dicta la materia de Escenografía cinematográfica.

1958

Departamento de Teatro de la Comisión Provincial de Cultura, Biblioteca Alberdi, provincia de Tucumán, Argentina. Curso sobre Escenografía.

Profesor de Escenografía hasta 1966, de la Escuela Municipal de Teatro de Santa Fe, Argentina, dirigida por Oscar Fessler.

1960

El 30 de junio funda el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón junto al director de orquesta Enrique Sivieri.

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes: Profesor titular de la Cátedra de Escenografía hasta 1976.

1961

Profesor de Teoría Escenográfica y Director del Departamento de Enseñanza de Técnicas del Teatro, en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, hasta 1976.

1962

Sociedad Argentina de Artistas Plásticos – Sociedad Argentina de Escenógrafos: cursos sobre escenografía teatral.

Universidad Nacional de La Plata, instituye y dicta la cátedra Escenografía Cinematográfica en la Escuela de Cine de la Facultad de Bellas Artes y Medios de Comunicación. Asimismo, crea el Departamento de Diseño Industrial, Universidad Nacional de La Plata.

1963

Conferencia: “El país a través de la Escenografía”, en ARGENTORES.

1965

Escuela de Teatro de Pergamino, provincia de Buenos Aires. Dicta un curso de Escenografía y Arte Dramático.

1966

Seminario de Escenografía y Ambientación en cine, en la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia, Tandil, provincia de Buenos Aires.

1968

Teatro Universitario de la Universidad Nacional del Noreste, Resistencia, provincia de Chaco, Argentina. Profesor de escenografía.

Fundación Lowe: ciclo Escenografía de cine y escenografía de TV.

Universidad Nacional de Cuyo, provincia de Mendoza. Es convocado por el departamento escénico y coreográfico de la Universidad con el objetivo de reestructurar el departamento de Escenografía en su aspecto pedagógico y técnico.

1971

Jefe del Departamento de Escenografía de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

1972

Fundación para el Estudio de las Artes vinculada específicamente al hecho teatral, creada por Saulo Benavente y Guillermo de la Torre, con la participación de Carlos Gorostiza, Edmundo Guibourg, Luis Ordaz, Milagros de la Vega y otros profesores.

1976

Cesan todos sus cargos docentes: Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, Escuela Nacional de Arte Dramático, Facultad de Bellas Artes y Medios de Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata.

La carrera de Cine se declara en extinción.

1978

Funda y dirige en forma privada el Instituto para la capacitación en las técnicas y artes del teatro, INTEART. Funcionó hasta 1980.

1979

Seminario de Escenografía para profesionales de la especialidad en la escuela del Teatro Planeta, Suipacha 927, ciudad de Buenos Aires.

Curso de Escenografía en el salón de la Asociación Argentina de Actores, delegación Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina.

Seminario de Escenografía en el taller de teatro, de la Comedia Nacional de Teatro y en la Universidad de Costa Rica.

1980

Curso de Dirección Escenográfica para profesionales, Comedia Nacional de Teatro de Costa Rica.

Seminario de Escenografía para profesionales en la escuela del Teatro Planeta, Suipacha 927, ciudad de Buenos Aires.

1981

Seminario de Escenografía en la Universidad de Costa Rica.

NOTAS:

1. *La Opinión cultural*, diario, *El arte del escenógrafo*, por Any Saiegh, Buenos Aires, 6 de agosto de 1978, p. 8.
2. Sobre testimonio del actor y director Osvaldo Bonet.
3. Sobre testimonio de la actriz Elba Fonrouge.
4. Sobre testimonio del actor Luis Brandoni.
5. Testimonio de la actriz Miryam Strat.
6. Referido al pintor Dominique Ingres, que en el París del xix se corría el rumor de que era un gran violinista y un pintor aficionado.
7. "Artes y Letras Argentinas", *La escenografía por Saulo Benavente*. Boletín del Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1962.
8. *Ibidem*.
9. "Maestro de más de una generación de escenógrafos," por Beatriz Ventura. *La Prensa*, 6 de marzo de 1981.
10. Graciela Galán. Discípula de Saulo Benavente, graduada en 1972 en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de La Plata, ha realizado numerosos diseños escenográficos y de vestuario para ópera, cine y teatro, tanto en nuestro país como en el exterior. En 1990 se estableció en París, trabajando bajo la dirección de Jorge Lavelli en el Théâtre National de la Colline; juntos participaron dos veces en el Festival de Teatro de Avignon. Asimismo, trabajó en Francia, España e Italia con otros directores como Claudia Stavinsky (directora del Théâtre des Célestins de Lyon), Jacques Lassalle, Alfredo Arias, Andrei Servant, entre otros, desarrollando una notable y prestigiosa carrera internacional. En la actualidad, alterna sus trabajos entre la Argentina y Europa.
11. Exposición realizada en la Casa de la Cultura de Buenos Aires, octubre, 2007.
12. Alejandro Kokocinski, nació en 1948 en Italia, hijo de madre rusa y padre polaco que escapando de la guerra llegan a Buenos Aires. En esta ciudad transcurre su infancia y su juventud; se forma en la Universidad de La Plata con Saulo Benavente. Posteriormente, se desarrolla como pintor y realiza una gran carrera siendo considerado uno de los mejores plásticos mundiales, especializado en pintura y escultura. Sus exposiciones han sido presentadas en innumerables países y logró su consagración internacional en el Museo Nacional de Pekín. En 2007, inauguró en Buenos Aires una monumental muestra, y de esa fecha data esta entrevista.
13. Claudio Segovia, egresado de las Escuelas Superiores de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y Ernesto de la Cárcova, completó sus estudios en Europa y se desarrolló como director teatral, escenógrafo, vestuarista, productor... Fue el creador de *Tango Argentino*, estrenado en el Teatro del Chatelet (París, 1983), donde obtuvo un éxito inmediato junto a nuestros grandes intérpretes del tango; dio a conocer el tango en el mundo entero y lo puso de moda. El espectáculo realizó una gira por el mundo durante diez años, y así actuó en Francia, Italia, Estados Unidos (Nueva York, Broadway, Boston...), Japón... Obtuvo premios internacionales. Asimismo, montó espectáculos de music hall y de revistas en Nueva York, Buenos Aires, Río de Janeiro, Madrid, entre otras ciudades.
14. Marcelo H. Salvioli. Graduado en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Nacional de La Plata, donde estudió con Saulo Benavente y Hugo De Ana. Desde 1983 incursionó alternativamente en teatro, cine y ópera como escenógrafo y vestuarista. A partir de 1999, trabajó periódicamente en Suiza e Italia, países en los que además ha realizado muestras de pintura e instalaciones. Entre sus trabajos, debe mencionarse su labor como director de arte en *Nueve Reinas* de Fabián Bielinsky, como vestuarista en *El Avaro* y *Los últimos días de E. Kant* contados por E. T. A. Hoffmann en el Teatro General San Martín, y como escenógrafo y vestuarista en *Capriccio* en el Teatro Colón, ópera galardonada como la mejor producción visual lírica de la temporada 2005.

nociones sobre la escenografía teatral

capítulo 1

Advertencia para el lector:

Los bloques de textos ubicados en el margen derecho con sangría registran las clases con las intervenciones de los alumnos y los conceptos del profesor.

Los bloques ubicados en el margen interno sin sangría, corresponden a los comentarios agregados por la autora, necesarios para la continuidad del relato, y los aportes de testimonios y otros que fueron elegidos como ejemplos.

> 1. nociones sobre la escenografía teatral

Escenografía, la propuesta, la labor del escenógrafo, la labor escenógrafo-director y corrientes teatrales.

Escenografía

Al iniciar una clase, los alumnos preguntan.

—Maestro, ¿qué significa la palabra escenografía?

—Ante todo, quiero decirles que prefiero que me llamen Saulo, y del mismo modo, como no me gusta la palabra “alumnos”, les diré *aprendices*, que es mucho más linda. Tampoco discípulos, porque para mí importa una gravitación de la personalidad del profesor, y yo quiero que aprendan, yo no creo que se enseñe, yo creo que se aprende. Comencemos diciendo que el teatro siempre ha sido un hecho social colectivo donde el ser humano ha expresado su civilización, ya se trate de las fiestas dionisiacas griegas, de los divertimentos romanos, de los rituales litúrgicos del Medioevo, de los corrales españoles, del teatro “a la italiana” en el Renacimiento, del teatro *isabelino*, del francés del siglo XVII..., ya van a estudiar estas etapas en la materia de Historia del Teatro y del Traje. El teatro nunca ha dejado de ser religioso por las mismas razones por las que son los cultos, porque re-ligan al hombre, unos a otros activamente, así la misa con sus feligreses y la escena teatral con sus espectadores; es la forma más acabada de comunicación y entendimiento el teatro-teatro, el teatro meollo, el teatro pulpa, no se puede eludir y no podrá ser sustituido ni por robots ni por imágenes, salvo que desaparezca el hombre.

Respecto a la palabra escenografía, ésta viene del latín *scenographia*, originada del griego *skēnēgraphē*; hace referencia al arte de representar en tres dimensiones el mundo que nos rodea, lo cual es completamente erróneo si pensamos la escenografía como aplicación dramática, y en esto tengo un gran problema con Aristóteles, incluso lo digo con cierta pedantería pero es así. Él menciona las tres formas de representar en el espacio, dos de ellas bidimensionales y la tercera tridimensional: la planografía (los planos, la planta del espacio), la altimetría (la elevación del plano en altura) y la escenografía, es decir la representación del espacio por medio del volumen, las tres dimensiones.

Marcelo Salvio refiere:

La etimología de la palabra escenografía es bastante directa. Proviene del griego y es la conjunción de un sustantivo y un verbo: *skēnē* y *graphē*. La simpleza aparente del origen de la palabra no es tal. En el teatro griego clásico (siglo V a.C.) se llamaba *skēnē* a la pared de fondo del escenario, la misma en la que aparecían las tres puertas trágicas. La superficie semicircular

en la que se desarrollaba la acción era llamada orquesta. Es decir que la obra se jugaba en la orquesta y tenía como fondo a la *skenè*. La traducción literal del término *skenè* por escena no es suficiente para tener una idea de lo que podía ser un espectáculo en la Grecia clásica. De acuerdo con las descripciones de escena anotadas por Sófocles para *Antígona*, leemos (traducción literal): “La *skenè* del drama tiene lugar en Tebas Boeotian”; esto es: “El lugar en que se desarrolla la acción es Tebas Boeotian”. Es muy importante resaltar que se usa el término *skenè* como indicación de lugar, por lo que inferimos que la pared de fondo sufría transformaciones que indicaban a los espectadores precisamente los lugares en los que transcurrían los dramas o comedias. En Sófocles encontramos que *skenè* es ya un sinónimo de lugar. Tengamos en cuenta que el teatro griego era un teatro de “convenciones”, es decir que usaba códigos o convenciones visuales conocidas para indicar un número limitado de lugares. La convención de lugar por excelencia es el llamado “periacto”.

Volviendo a la raíz de la palabra escenografía, diremos que el verbo *graphe* proviene del más antiguo *grapho*, cuyo significado era originalmente muy abarcativo y podría expresarse como “hacer con líneas” “dar forma con líneas”, relacionado con la idea de dibujar y pintar que tenemos actualmente. Recién en el siglo IV a.C. se utiliza el verbo *graphe* aplicado exclusivamente a la escritura. Es por entonces que aparece el vocablo *zographéo* en relación con el acto de dibujar y pintar, por lo que las acciones de escribir y pintar-dibujar quedan definitivamente diferenciadas.

Es Plutarco (Aratus, 15) quien menciona por primera vez la palabra *skenographé* o *skenographia* con el sentido metafórico de ilusión, por lo que deducimos que para entonces el concepto de escenografía aplicado a la creación de referencias visuales identificatorias de lugares en los que transcurren las obras de teatro, ya estaba claramente arraigado. Podemos decir entonces que escenografía, en su significado básico y original, quiere decir algo así como escena (*pared*)-*pintada*.

Aristóteles escribió su *Poética* en el siglo IV a.C. (un siglo después del “siglo de Pericles”, el momento de máximo esplendor del teatro griego) por lo que la escenografía era para él un arte bien definido y con una importante tradición. Es claro que para Aristóteles el concepto de “escena pintada” era ya un concepto limitado si consideramos que en la *Poética* hay muchas referencias a la escenografía como un factor determinante en el logro artístico supremo del drama: la *catarsis* o identificación del espectador con el héroe y su conflicto (peripecia) a través de la emoción. Para ello, la ubicación de la acción en el lugar en que ésta se desarrolla (es decir; la llamada *unidad de lugar*, una de las tres unidades aristotélicas), es determinante. En sus menciones a la escenografía, Aristóteles presenta los tres niveles de representación que describe y entre ellos a la escenografía como el nivel de representación volumétrica de la “realidad”. Nos dice que se trata de una representación evocativa de la realidad en cuanto a su “parecido” con ella, y

no en su aplicación dramática al teatro. Aristóteles referencia a la escenografía como una serie de convenciones espaciales que ubican al espectador en un lugar geográfico (una ciudad por ejemplo) y en un sitio preciso (interior, exterior, palacio, jardín, etc.). Es en este sentido que irónicamente y con un inteligente humor, disiente Saulo con Aristóteles.¹

Si acuden a una enciclopedia van a leer que la escenografía es el arte de pintar decoraciones en el escenario, de realizar el conjunto de decorados de una obra teatral..., y van a notar que ninguna definición corresponde con la realidad. Los escenógrafos hemos desdénado el término de decorados o decoraciones en beneficio de la palabra escenografía, concebida como un trabajo en la escena con elementos plásticos visuales, sonoros y lumínicos, imaginado en un espacio y tiempo compartido con el espectador.

Hoy, la imaginación del hombre abarca un campo muy amplio, lleno de inmensas posibilidades y acudimos a un nuevo repertorio más rico, sutil y profundo; y el aspecto visual del lugar en que ocurre determinada acción dramática ya no puede ser descuidado; si un personaje sufre de impotencia frente a sólidas murallas que le encierran, no satisfará pintar con gran artesanía sobre trozos de tela, piedras imitando la realidad a perfección, ni construyendo un verdadero muro en una verdadera fábrica, debe la escenografía responder a las exigencias de la atmósfera requerida con recursos propios al grado de expresión alcanzado por las artes dramáticas y plásticas. El público conoce las posibilidades que tiene el teatro para su propia poesía y sabe que el escenógrafo posee un completo lenguaje gráfico para formular su mensaje; quiere que el decorado sea un personaje más, que viva con los actores la situación dramática y contribuya a sugerir la realidad emocional. El no cumplir con esta exigencia compromete su buena disposición, arriesgando esa armonía integral indispensable a la obra artística. Y eso sí, absolutamente, les digo que deben pensar en hacerse responsables, porque en el teatro no hay razones que se deslindan unas de otras, es toda una, indivisible, —pero con cierta prioridad en un orden orquestador o administrativo— le cabe la responsabilidad al escenógrafo de todo lo visualmente expresivo, es él quien tiene la última palabra en los colores, en la arquitectura, en el espacio... A esta caracterización yo la llamo escenografía; el escenógrafo Luis Diego Pedreira (1931-1998) usa el término esceno-arquitectura.

Por otra parte, el teatro es un arte del tiempo y terminada una temporada, los utileros desarman la escenografía y lo más que puede quedar es un recuerdo, o en el mejor de los casos, una frase nostálgica que poco dura.

—Podemos filmar un video.

—Sí, pero ya no es teatro. Hay una marcada diferencia entre el teatro y otras artes como la pintura, la escultura, la arquitectura, que se ubican en un determinado espacio permanente. Uno mira un cuadro y si no lo capta, le gusta o no le gusta, le parece feo o hermoso, uno se va, pero el cuadro permanece allí, espera sin pausa a que uno disponga el tiempo necesario para admirarlo o aborrecerlo. Con la literatura pasa lo mismo, si uno escribe, por ejemplo, como hoy estos conceptos y dentro de un mes los quiere volver a leer, porque le pareció excelente o porque le resultó horrible, lo puede hacer, porque lo tiene guardado en su archivo. Esto no sucede en el teatro ni en el cine, porque si uno se distrae un minuto, tan sólo sesenta segundos, ese tiempo no lo recupera jamás, porque todo ocurre en presente, aunque se esté narrando el pasado.

—Pero, si no entiendo una película o una obra de teatro, la puedo volver a ver otro día.

—Sí, por supuesto que podés volver a verla, pero ése no es el objetivo. No podés detener una escena en la sala de cine² o en el teatro, a eso me refiero. No podés detener nada, ni siquiera en tu mente, porque no se puede pensar en una cosa y tratar de mirar y entender otra, cuyo significado proviene como consecuencia de lo que justamente estás pensando, o sea de lo anterior, además, la escenografía ya no es la misma, varía a cada instante la composición plástica. Es complicado pero es así.

—¿Puede tener posibilidades la idea de que por medio de los adelantos técnicos actuales, el teatro pueda ser reemplazado por otro tipo de espectáculo más mediático?

—Ésa es una idea de gente de mentalidad mezquina y sectaria. Son falsas revoluciones. Los colores, las formas, los movimientos, se emplearán siempre. Todo es lícito cuando responde a un sentido y sirve a la causa del hombre, que a pesar de retroceder en nuestra condición humana, en ciertos aspectos trata de buscar la perfección en lo que hace. Aunque el hombre, de por sí solo, no ha podido hacer nada tan parecido a lo que ha hecho Dios. El teatro es la única forma de expresión que se realiza con elementos vivos al momento de su representación y forma parte de una propuesta.

—¿Hubo alguna época de oro de la escenografía?

—Sí, el barroco. ¡Como la de todo organismo viviente! Es muy importante notar que los primeros objetos cinéticos los hicieron los escenógrafos en el barroco, en el siglo XVII, de ahí viene la palabra “maquinista”, que es movimiento; en ese período es cuando se comienza a poder hacer la representación, congelada en un instante y luego de una forma en movimiento, como elemento integrativo de la escenografía. Nace la “maquinaria” como instrumento de expresión, aparece el “maquinista”, hombre que hace mutar las formas como en un proceso biológico

progresivo. Nace el arte cinético. La escenografía se hace con colores, formas que importan espacio y tiempo —se trata de tiempo y espacio limitados, compartidos con la participación del público—, y con un hijito de ambos que es el movimiento, la cinética, que es fundamental en la escenografía, de allí que juega fundamentalmente el espacio tridimensional y el tiempo.

—Sin embargo, la escenografía es la misma.

—No, varía cada instante la composición plástica. El público, al iniciarse la obra, verá un determinado color en una pared, por ejemplo el azul, pero al concluir la representación ese azul será otro a causa de la composición plástica que ha cambiado; una mancha verde por ejemplo, que en un cuadro puede aparecer apropiada porque existe la posibilidad de desviar en un momento la mirada, en una escenografía puede llegar a irritar el ojo o molestarte porque está muy saturado, y si al lado se pone una gorda y canta con voz grave, ya cambia totalmente; una actriz que con un vestido amarillo pasa delante de una superficie roja, y sólo pasa, pero otro tema es que por razones de la escena se quede 15 minutos delante de la superficie roja, entonces hay que considerarlo de manera distinta, es un proceso que se entrelaza con lo fisiológico.

El maestro hace referencia a las formas o combinaciones pregnantes, es decir las que son registradas con mayor velocidad o “recordadas” por la mente o la retina por más tiempo. Estas cualidades, propias de ciertas formas, fueron estudiadas por la Gestalt y son objeto de estudio de la “psicología de la forma”. El escenógrafo debe experimentar con formas y combinaciones de colores para saber reconocer la manera en que ellas son recibidas físicamente por el espectador, y debe saber cuándo esa memorabilidad o pregnancia de la forma o de las combinaciones cromáticas son beneficiosas para el objetivo dramático que persigue. Es por ello que advierte que se trata de un proceso fisiológico.³

No hay que olvidar que en el escenario el decorado es un actor más, que no tiene texto que decir, y estará ahí, durante dos o tres horas a la vista del público, por lo tanto es indispensable ser muy ecléctico, es decir hay que coordinar muy bien todo, por suerte la gente no se da cuenta de que la escenografía es viva y el espectador asume los cambios en la escenografía como naturales al hecho dramático y no los percibe simplemente como fenómenos técnicos (cambios de luces y colores, movimientos de volúmenes, etc.). La escenografía es *viva* en cuanto que acontece dramáticamente con la obra, sufriendo los cambios que sean necesarios para acompañar, hacer visible o acentuar la dramaturgia. Pero dado que el espectáculo teatral debe ser una unidad, esos cambios no pueden ser percibidos en sí mismos y aisladamente. La *vida* o movimientos técnicos y de maquinaria que mutan la apariencia escenográfica no deben trascender en sí mismos, fuera de su aporte

dramático. Para mí, el hecho teatral es vivo, activo con una biología propia que nace y muere en cada jornada frente a un público que lo integra, es una realidad.

Otro asunto a considerar son los muebles, que son los elementos que unen el aspecto concreto y real a lo imaginario de la escenografía, si tenés una silla tenés una silla, si tenés una escalera, los escalones deben tener una altura de 20 centímetros, no los puedes hacer de 30 porque les creás a los actores una dificultad y se van a tropezar; entonces esa realidad, esos elementos son los concretos y lo que puedes agregar son los del mundo imaginario. Lo importante son las formas, más los colores, más el tiempo, más una tercera dimensión y hay siempre, primero, un problema de espacio y tiempo a resolver en las escenografías, de allí que juega fundamentalmente el espacio tridimensional y el tiempo.

El teatro es la única forma de expresión en que se superponen las cosas en el tiempo, me acuerdo de una obra que hice en el teatro de la Peña Pacha Camac, dirigido por José González Castillo, que se llamaba *Intimidación*, de Jean V. Pellerin, en que aparece un matrimonio burgués después de cenar: él se va a leer el diario, ella teje. ¡Perfecto! ¿No? Pero atrás otros personajes hacen lo que ellos estaban sintiendo. Él estaba pensando en la criada y ella en un boxeador que había visto en un diario. Esta nueva forma de expresión, esa superposición ya la tenían los pintores orientales cuando ponían una flecha marcando diversos tiempos de ubicación. Los hombres que hacemos teatro —cualquiera sea nuestra implicancia en él—, somos unos irreverentes, creamos pasiones, guerras, matamos gente, hacemos nacer otra, por eso digo que somos irreverentes, porque el hombre de teatro se permite hacer cualquier cosa, por ello el teatro es un arte insolente, Dios lo castiga y de él no queda nada.

Por otra parte, la inconsciencia, la falta de compromiso con lo dramático creó una mayor libertad con la utilización de nuevos elementos aportados por la plástica y el trabajo con diferentes texturas, y de allí surgieron dos tendencias: la formalista y la dramática. En otras palabras, una escenografía puede ser estéticamente hermosa pero no sirve a la obra, y puede no serlo tanto pero estar cumpliendo su papel específico. Cuando la escenografía sirve sólo para una obra, ocurre escenografía.

—Deberíamos tener algún manual de escenografía.

—No van a encontrar nunca un manual de escenografía y si lo hallan deben disparar, ya que no hay libros de escenografía en el sentido estricto, sino libros técnicos que pueden explicar cómo funciona tal o cual cosa, pero lo fundamental es que cada uno de ustedes haga su propio archivo, y saque sus conclusiones según su manera de entender la escenografía. El aprendizaje es absolutamente creativo y propio, y el campo de la escenografía es el universo, pueden patear un clavo o una piedra y hallar en ese elemento el conductor dramático de una obra. Deben indagar y experimentar permanentemente en su quehacer y adentrarse en la búsqueda de

materiales, no pueden compendiar la experiencia escenográfica como dogma, ya que todo pasa por el hecho técnico exacto, por la experiencia de cómo se logra tal o cual cosa y de las posibilidades de un material determinado, sea clásico o completamente moderno, ya de papel, resina o plástico. Lo fundamental es investigar.

Desde hace tiempo, a mí me preocupa la influencia de los nuevos materiales en el desenvolvimiento de la escenografía, creo también, aunque pueda parecer pretencioso, que las características de algunos autores contemporáneos como Brecht o Dürrenmatt, no son del todo ajenas al momento en que se pueda emplear el nylon, el aluminio anodizado y otros materiales incorporando además los nuevos y continuos avances que nos brinda la iluminación. Posiblemente, las escenografías más avanzadas sean actualmente la checa y la polaca.

—¿Esos materiales aportan cambios a la escenografía?

—Sí, pero no siempre se pueden utilizar, por la pobreza de posibilidades en nuestro país, que no se inclina gran cosa al teatro experimental; con el Instituto Di Tella se abrió un campo, y el resultado fue una deprimente semiaudacia lograda gracias a la complacencia de la burguesía gorda, no a una actitud auténtica y creadora rebelde. A veces, he pensado en paneles hechos de esos tetraedros con los que se envasa la leche, la limpieza del plástico invita a utilizarlos, también las lámparas de sodio; desde luego, no voy a buscar una pieza especialmente para poner en la escenografía lámparas de sodio, pero retengo ciertos materiales en mi retina, y si me resultan adecuados para usarlos en alguna obra, los pongo.

Saulo nos estimuló siempre a investigar, a despertar ese interés, y en el Taller de Investigaciones Escenográficas de La Plata (que no se logró consolidar), hablaba con gran admiración, sin escatimar elogios, de “La linterna mágica” del checo José Svoboda⁴, y de la revolución que significó la luz a partir de los experimentos del escenógrafo, quien había creado una dramaturgia de la luz en estado puro. Y como había estado recientemente en Praga, nos traía escritos de las nuevas tecnologías, como el rayo láser, la holografía y la proyección en varias pantallas para conseguir la multiplicación sensorial en las escenificaciones del genial visionario que dominó y controló las proyecciones sobre espejos multiplicando hasta lo infinito la acción del movimiento y creando los sistemas de poliecrán y polivisión. Él nos proponía un Taller de Investigación basándose en la idea de que nada podía superar el material, de que el hecho era todo y que no había concepto fuera de lo que se lograba; en suma, que lo único que representaba a algo o a alguien era lo que uno podía lograr en el espacio. Ésa era la consigna pedagógica, y él proponía una investigación permanente en los materiales que aparecían, su peso, su consistencia, su maleabilidad y el tamaño de las placas tal como salían de fábrica lo obsesionaba; nos decía que debíamos interesarnos sobre cómo viene el material puro, crudo, y acerca de cómo aprovechar esas características. Si se debía remachar, si no se remacha, si el

material se clavaba o se sostenía por medio de presas... ¡Era fabuloso! Y nos formábamos con la idea de ver qué nos generaba el material. Jamás imaginé mientras fui estudiante que como profesional iba a usar elementos como madera y tela; elementos que por otra parte manejaba maravillosamente. Nos decía que había una cierta tradición teatral muy fuerte, importante y muy respetable que defendía y usaba magistralmente los materiales convencionales, pero que su uso exclusivo podía llegar a bloquear la necesidad de acceder a novedades y ampliar el universo dramático. Y nos aconsejaba que no deberíamos esperar una experiencia maravillosa, que la experiencia maravillosa era la fusión de forma y sentido, que eso era incontrolable y no podía ser un objetivo consciente... y nos llamaba a estar atentos y preparados para que la fusión se diera gracias a la acumulación de trabajo orientado en una misma dirección dramática y de la honestidad de nuestra aplicación en ello.⁵

Interviene un alumno:

—Saulo, ¿qué nos recomienda para formarnos?

—Yo les diría que vayan al cine, al teatro, a la ópera...

—Sí, pero el tema es que en el Colón las localidades son carísimas y aun siendo alumnos del Instituto, no nos dejan ver las funciones, ni los ensayos de los montajes de las escenografías.⁶

—Mirá, yo no te puedo hacer meter, pero sin que yo lo sepa, ni que nadie lo sepa, vos te escondés en el cuarto de los bomberos y cuando apagan la luz entrás, te sentás en la platea y ves el montaje. Es decir: “yo no te lo dije, pero te escondes y entrás”. Traten de ver exposiciones, recorran museos de todo tipo...

—¿Cómo de todo tipo?

—Por ejemplo, el museo de la historia del traje, de los corrales criollos, de maquetas que está en Arquitectura, de muebles antiguos de la ciudad, de astronomía, del automóvil, de aguas sanitarias, del bombero..., a un escenógrafo le sirve todo. Cuando estuve becado en París, estudié en el Museo del Louvre, historia de las bellas artes y la arquitectura francesa; en el Museo Carnavalet, dedicado a la vida y a la historia de París, la historia de las costumbres, mobiliario, decoraciones y vestuario de época parisinos y en el Museo de Artes Decorativas, la historia del mueble francés.

—¿Existe el museo del bombero?

—Por supuesto, el de los bomberos voluntarios de La Boca. ¡Ah, La Boca!, el paraíso de la escenografía.

—Pero... ¿para qué sirve?

—Imaginate que tenés que hacer una obra en teatro o en cine, con un argumento que trata de una familia festejando la navidad, y los chicos imprudentes jugando con cañitas voladoras producían un incendio, llaman urgente a los bomberos, llegan y comienzan a extender las mangueras para apagar el fuego. Primero, tendrías que ubicar la época en que transcurre la obra, diseñar el traje, los cascos y los elementos que van a usar, como los extintores, las mangueras, las bombas de agua...

—Eso me resulta fácil, lo más difícil para mí sería resolver el humo y el agua que tendría que salir de las mangueras en el escenario para hacer realidad la escena.

—Por supuesto, si bien es un problema esencialmente técnico hay que inventar cómo hacerlo, pero si estuvieras en el cuarto de los bomberos en el Colón, tratando de colarte, y se produjera un incendio, ya sabrías cómo resolverlo. Y humor aparte, les cuento que en *Un sombrero de paja de Italia*, de Labiche y Michel, dirigida por Marcelo Lavalle, en el Instituto de Arte Moderno, en 1951; un actor debía poner lo pies en una palangana con agua, al tiempo que debía salir humo del recipiente. La palangana la había acondicionado, en su interior, con una pera de goma invisible para el público, y el actor, al presionarla con los pies hacía que despidiera una nube de talco, creando la ilusión del vapor de agua.

En 1957, con el grupo Ópera de Cámara de Buenos Aires, dirigida por Enrique Sivieri, presentábamos *El borracho se corrige*, de Cristóbal Glück; y el argumento trataba de un borracho en sus distintos gustos alcohólicos y sus estados de embriaguez; entonces me preguntaba cómo podría sugerirlo y se me ocurrió crear un gran círculo con cortinas, de manera tal que al girar cambiara la escena y a cada una le daba un tono diferente según el color del vino, una escena bordeaux del vino tinto, otra del vino blanco dorado, otra del rosado... y acompañándolo con la luz daba la tonalidad en el escenario, y en especial el círculo de las cortinas en que actuaba el personaje.

Por cierto, las dificultades de la escenografía suelen ser mayores. Cuando el director Mario Rolla me convocó en 1960 para *El camino del tabaco*, de Caldwell y Kirkland (que era parte del programa de espectáculos al aire libre de la Municipalidad, en el Pabellón de las Rosas, en avenida Libertador y Tagle), utilicé como base el lugar de la acción, es decir la tierra misma, e instalé en el terreno la cabaña y los troncos que la cercaban, y como el espectáculo se hacía en una elevación que tenía la plaza de Libertador y Tagle, acentué aún más el declive en el suelo para que la platea también se integrara al ámbito de la acción, convirtiéndose en un elemento expresivo más, de gran potencia, y el director desplegó la puesta integrada al medio. ¿Se imaginan la cantidad de tierra que tuve sacar para poder armonizar la visión de la platea con la del escenario?

—¿La Municipalidad le permitió?

—Yo no le pedí permiso.

—¡Qué audaz!

—Como comprenderán, no sólo es necesario tener ingenio, también creatividad para la propuesta y ser audaz, por supuesto, y también saber mucho para hacer escenografía. En sus orígenes, la escenografía no era una profesión desarrollada técnicamente en nuestra ciudad, como lo fue después con la creación de la carrera en la Escuela De la Cárcova, de donde surgieron tantos escenógrafos y por donde pasé yo, Carlota Beitía, Oski el dibujante, Luis Diego Pedreira, Gastón Breyer, Guillermo de la Torre, Claudio Segovia... Antes de nosotros, había realizadores artesanos muy capaces, generalmente italianos o españoles, que armaban los decorados con papel y los remataban con taperolas, pero no existía esta concepción actual de la puesta en escena integral, donde el escenógrafo propone no solamente el vestuario o mobiliario, sino que plantea una recreación de época, debe investigar para ello también las costumbres para saber cuál era el peinado o el maquillaje que se usaba ... y por supuesto crear el efecto de luces, las tonalidades, en fin, hasta el aire, si esto fuera posible, que respiraran los personajes de la obra para que ésta sea sincera, exhale verdad.

—¿Qué se debe tener para ser escenógrafo?

—Lo primero vocación. En mi caso, recuerdo que surgió en mi infancia, y hacía teatritos con las cajas de ravioles y con decorados de papel de verdad, porque mi padre era un hombre de teatro, dibujaba, pintaba, era escenógrafo, al mismo tiempo escribía, tenía que ver con los vestuarios. Mi casa estaba siempre llena de carretes, de cortinas de tela, de strass, cuerdas, poleas, elementos de maniobra imaginaria... y el temor de mi madre era vernos jugar con las taperolas, viejas tachas-clavos que ya no se usaban y que infectaban; y cuando mis padres se iban al teatro y yo no los acompañaba, entonces armábamos decorados con mis hermanas o algún compañero o compañera de la casa, colgando los pedazos o trozos de auténticos decorados en las cuerdas de tender la ropa y me vestía, tal es así que me encontraron casi asfixiado, porque me había puesto un traje que me apretaba mucho el cogote. Porque claro, como ocurre con los niños y como ocurre con la vida —que eso es muy importante al pensarlo—, lo que importa es el camino, la preparación del hecho de ser un testigo que siempre es ideal, también y por fortuna.

Y lo que se confunde con placer es lo que se va viviendo para llegar a un alcanzable por fortuna; de manera que cuando teníamos armado nuestro escenario nos dormíamos, no llegábamos a jugar como actores ni como integrantes de un elenco dramático. Pero se mezclan allí tal vez y eso es intencional, porque hace falta un poco de conjunción para seguir uno siendo feliz en muchas cosas sin definirlas

muy netamente. Sí, lo principal es que tengan vocación para ser escenógrafo y que la profesen con total entrega, con total amor; cuando hay amor no hay deshonestidad. Yo creo que las cosas que se aman, se aman integralmente, a la amada uno la ama, con la oreja que es una excrecencia inmundada y se la besa, y la oreja es horrible, y la ama con goce, la ama con tripa, no está teniéndolo presente, pero la ama con esa intensidad. Yo amo la vida, yo amo mi país, yo amo mis trabajos así, totalmente con sus vísceras, en un punto de vista son muy útiles, pero ingratas de ver o ingratas de estar relacionándose con ellas. Si tuviera como padre un hijo mogólico lo querría igual, y tengo bastantes, bastantes discapacitados, muchos con total inconsciencia y tal vez con vanidad e insolencia porque me parecería tristísimo y cobarde suavizar lo malo. Y eso es lo que a mí me reconforta: ver el amor que se da en tantas cosas, en muchísimas cosas en la juventud; por otro lado, yo los lanzo como las gallinas con los pollitos a volar, y en este momento con unos cursos que estoy dando en el teatro Planeta, hay cuatro muchachos que están haciendo sus experiencias en la profesión, casi todas un desastre, pero ya se lanzan y no se quedan en un plano donde están enfrentando alguna dificultad sin consultar.

—¿Qué son las taperolas?

—La taperola es un clavo retornable de cabeza hexagonal que se usaba mucho antes porque el decorado era de papel y se ponía en un marco de madera que tenía alrededor una grilla, entonces se clavaba alrededor torcida, cosa que la cabeza de la taperola apretaba los bordes y de esa manera del otro lado —como se armaba y se desarmaba el decorado para las funciones, porque antes había matinée, vermouth y noche—, se pudiera sacar. Su origen se remonta a los vikingos y cuando arribaban a un puerto ponían unos cueros o telas pintadas anunciando la llegada y los clavaban con las taperolas alrededor del barco. Los pisos de los primeros colectivos porteños estaban recubiertos de taperolas sobre el chasis de madera... aquí tengo unas cuantas, se las regalo.

Y los alumnos se abalanzaron sobre ellas, para obtener esas tachas añosas que como piedras preciosas les regalaba el maestro. En tanto, continuaba la clase:

—Saulo, ¿qué le pide a la escenografía?

—Yo no le pido nada a la escenografía. ¡Es ella la pedigüeña! Lo único que quiero es que sea pretenciosa, exigente, pero que sea también inteligente y sensible; que resulte un poco difícil con ella. Me indigno cuando tengo que hacer un saloncito imbécil, en cambio me entusiasmo cuando el trabajo entre manos es complicado. La escenografía es un arte y como cualquier arte se concreta con un doble aporte: el sensible y el racional; por medio de la habilidad técnica y artesanal,

el escenógrafo traduce su propuesta y al servicio de la obra se lleva a cabo una inmensa metáfora poética.

Recuerdo con nostalgia, cuando empecé a trabajar como obrero, pintor y realizador de decorados en el Taller del Odeón, donde estuve seis años, bajo la dirección de Franco —que era el director escenográfico—, y nos confió a Vanarelli y a mí la realización de su escenografía para *Mujeres*, de Claire Booth, de la compañía de Mecha Ortiz, año 1939, dirigida por Francisco Madrid. Y era muy complicada, porque uno de los problemas era el baño que debía darse en plena escena Amelia Bence y no le encontrábamos solución; el asunto es que no podíamos exigirle a Amelia que se metiera en el agua fría, y entonces diariamente en tachos muy grandes con calentadores hacíamos calentar el agua, que luego mezclábamos con fría, y batíamos el jabón para llenar la bañera de espuma. Al día siguiente, no podíamos hacer que se usara la misma agua y como no había desagote directo en el escenario, debíamos vaciar la bañera con una manguera, mediante la cual llenábamos otra vez los tachos, que entonces transportábamos hasta una rejilla o hasta los baños. Todos los días el mismo trabajo, pero lo resolvimos.

Benavente era una persona absolutamente creativa, sorprendente, en cada puesta siempre había sorpresas de toda índole. Cuando montamos en 1980, la escenografía de *La cal viva*, de David French, se encontró con una dificultad, porque la embocadura del escenario estaba pintada de rojo, y dijo: “¡Esto es imposible!” Y como venía con sus alumnos, un batallón de chicos y chicas entusiastas que pintaban, martillaban, armaban la escenografía y cualquier cosa que hiciera falta, lo primero que hizo fue hacer pintar de negro la embocadura; cuando llegó la persona que estaba a cargo del teatro Lassalle, le dio un ataque. Él tenía una característica muy particular, provocaba tempestades pero no se enojaba. El encargado del teatro, empezó a gritar desaforadamente y él estaba muy tranquilo sentado en la platea mirándolo y explicándole que el rojo era imposible, porque las luces pegaban contra ese color, rebotaban, no absorbían y producía el efecto contrario al buscado.⁷

Un día, al llegar a La Plata, luego de su viaje en tren desde la capital, entró al aula vestido como obrero, según su costumbre, pero esta vez llevaba puestas unas sandalias de colores y modelos diferentes en cada pie y con medias, por supuesto eso era una transgresión para la época, nadie usaba sandalias y menos con medias; además, los hombres vestían con saco, camisa y corbata, y para quien lo observara era un escándalo. Desde ya, hoy no causaría ningún impacto, porque la transgresión es parte de la moda actual, como la de usar pantalones rotos, descoloridos o aros los hombres; pero en ese tiempo era inusual y la gente lo miraba como a un chiflado, y los que lo conocían lo justificaban pensando que no se había dado cuenta o que quizás tendría algún problema en los pies, que le exigía esa diferencia en el calzado y de ponerse medias. Más allá de usarlas porque le resultaban cómodas, utilizaba el hecho para generar un acto de

aprendizaje y los alumnos polemizaban sobre diferentes puntos de vista tanto artístico como humano sobre lo planteado: pareja-despareja, igual-distinto, juicio-prejuicio, sensato-irreflexivo..., en tanto Saulo comentaba simplemente su origen: “En un revoltijo de Once yo había visto unas sandalias que me encantaban, pero no pude encontrar el par completo, y como me gustaban mucho decidí que me dieran la derecha del mismo número y color aunque fuera otro modelo”.

Todos teníamos una gran fascinación por ese personaje que se llamaba Saulo Benavente, que era un mal profesor pero un ejemplo como profesional, era el escenógrafo de esos tiempos y podía trabajar desde el abstracto hasta el más puro hiperrealismo. Era un maestro que se instituía desde la teoría práctica y nos invitaba a trabajar en sus talleres; yo estaba en primer año y ya formaba parte del equipo de realización de pintura escenográfica en los teatros donde él hacía las escenografías. Por lo demás, comentábamos su modo de vestir, siempre con ropa de obrero, pantalón y camisa “grafa” con charreteras y bolsillos cargados de barras de grafito y tarjetas personales, las que llenaba para invitarnos a los espectáculos en las que había hecho las escenografías. Usaba franciscanas o alpargatas con medias de algodón, un portafolio lleno de planos, metro, martillo, tijera, navaja..., y nos consumía la duda de cómo se vestiría para un estreno. En años sucesivos he visto a más de un *Saulito*, porque los alumnos lo imitaban, pero lo magistral del hecho es que hoy podría vivir con la moda actual, sucede con los personajes de vanguardia, son jóvenes siempre.⁸

La propuesta

—Usted habló en varios momentos de la propuesta, ¿podría explicarnos a qué se refiere?

—La escenografía integra y es parte de lo que se llama la puesta en escena, y la propuesta es la intención con que se lleva a escena una obra de teatro, determinada siempre por el contenido del texto, ya sea claramente o en forma velada, realizada frente y con un público, claro que a veces no, como en la Comedia del Arte y otras expresiones dramáticas que tienen diferentes estructuras por tratarse de formas originales populares que venían por tradición oral, o por sugerencias, o por invenciones espontáneas, hasta la época de Goldoni y Molière.

Las obras plásticas van adquiriendo a través de los años otros valores, con la exégesis, las interpretaciones, las críticas y las resultantes del consenso de aprobación; y las obras del teatro que son temporales, porque duran un tiempo y se mueren, aun cuando cambien las circunstancias y los destinatarios, les sucede lo mismo. El teatro para alcanzar un valor vital debe ser siempre contemporáneo, la representación de una obra clásica carece de valor teatral, excepto que esa obra sea

pasible de una recreación que la actualice a la sensibilidad contemporánea; entonces, siendo el escenógrafo responsable de lo visual, debe considerar más que nada el cursar del tiempo.

—¿Cómo el cursar del tiempo?

—Un señor, que por ejemplo escribe un texto y puede llamarse Shakespeare, uno elige una obra suya y a partir de ella respeta la idea original o se la adapta al momento, a las circunstancias, al tiempo —no a la censura, porque si no, no se podría hacer nada—, y se trata de que el argumento sea cómodo, agradable, aunque el mensaje pueda ser crudo, cortante o que obligue a la reflexión. De todos modos, esa propuesta tiende a ser teórica e inexistente, Shakespeare no existe, ni Molière, hasta que sus obras no están recitadas, transmitidas y expresadas a un público que también interviene en el conjunto, porque justamente, tampoco existe el teatro sin público, ni la lectura sin el lector, y con el aporte de todos los creadores que intervienen en el hecho y considerando que el primer contribuyente de ese aporte es el público, ocurre el teatro.

En el teatro hay dos corrientes, una popular extensiva y otra que es de élite. Son justamente las élites las puntas de lanza que permiten llegar a las extensiones y cuando estas dos maneras se encuentran, hacen que el teatro sea teatro. Hay una corriente que es la técnica, la académica y hay otra que es la expresiva, la espontánea y popular; y los señores Goldoni y Molière empezaron a darle forma a la cultura popular y el teatro ocurre siempre condicionado por el tiempo, el lugar y las circunstancias. Una vez viajé a Salta buscando escenarios para un proyecto de cine; allí me vinculé con los creadores del lugar, entre ellos Gustavo “Cuchi” Leguizamón,⁹ famoso compositor que había formado un grupo intelectual que se proponía hacer teatro, y habían elegido nada menos que *Le paquebot Tenacity*, de Charles Vildrac, que es una comedia dramática que ocurre en un puerto del Mar del Norte, lleno de neblina. ¿Qué tenía que ver eso con Salta? Les propuse que hicieran *El médico a palos*, de Molière, que es eterno, pero sin rulos Luis XV, ni trajes que nadie entendiera y aceptaron; en vez de situarlo en un bosque, lo hicieron en un cañaveral y con ropa de trabajo agrícola, que casi siempre es temporal y la propuesta fue acertada porque se consideró el lugar y las circunstancias.

En relación con la conjunción de la propuesta unida a las circunstancias y el lugar de la acción, después de asistir silenciosamente a muchas de sus puestas de luz en la década del 70 para aprender todo lo que hoy sé sobre iluminación, llegó el momento en el 79 de trabajar con el sabio Saulo, talentoso y a la vez lleno de humildad. Recuerdo cuando estrenamos *Picnic*, de William Inge, en el Teatro La Comedia de Rosario antes de llegar su estreno en Buenos Aires en el Astral. El público estaba ya en el hall y como siempre a último momento martilló él

mismo los últimos clavos de aquel espacio maravilloso, hiperrealista, con las dos casas de madera que pide el autor y el jardín entre ambas. La acción de la obra se desarrolla en un solo día y transcurre en una fiesta campestre donde se festeja el Día del Trabajo y se elegirá una reina, la joven más bella del pueblo. Los lugareños asisten al picnic con alegría para disfrutar de la naturaleza y en ese entorno transcurre el drama. El entorno de la naturaleza era primordial en la propuesta y él le agregó ramas, hojas y más hojas de diversos tamaños para que fuera bien verde y al largar la función, el público entró a la sala. El aroma de las ramas inundaba la sala entera. El espectador tenía la sensación de estar en medio de la naturaleza y de asistir a esa casa y a esos jardines. ¡Saulo era extraordinario!¹⁰

Otro episodio vivido por mí en Córdoba ilustra también el tema. Llegamos cargando la escenografía desde la capital a Monte Maíz para representar una obra; nuestro objetivo era hacer un festival de arte y luego un debate. Era un pueblito rico, donde no había delincuentes y los únicos policías eran cuatro vigilantes —que aparte tenían su negocito, carnicería o algo así— muy queridos en el lugar, el uniforme lo tenían guardado sólo para grandes ocasiones. Y cuando termina la función y va a comenzar el debate, uno de los actores porteños vio entre el público a los vigilantes —todos orgullosos ellos, con los botones del uniforme recién lustrados, chocho— y en actitud de reto dice: “Se suspende el coloquio hasta que las fuerzas de represión no hayan abandonado la sala”. ¡Y los cuatro vigilantes se pusieron a buscar como locos a las fuerzas de represión! Tan ajenos, todos ellos, a los que se estaba dando con tanta asiduidad en Buenos Aires, donde se vivía la época del gobierno militar de Onganía, con el problema de los estudiantes y profesores apaleados en las universidades y la censura. Y el plan del debate fracasó, porque no consideró las circunstancias del lugar.

—¿Cargaron la escenografía desde Buenos Aires?

Así es.

—¿Y no se podía prescindir?

—He realizado trabajos para las más variadas salas, desde el pequeño tablado de los teatros populares hasta el amplio escenario del Colón, incluyendo los más diversos géneros desde la obra de ensayo y de vanguardia hasta la ópera tradicional, desde el poema escenificado hasta la tragedia clásica y les aseguro que no puede haber teatro sin escenografía, sin actores y un lugar. Y tal vez, la primera escenografía haya surgido para hacer desaparecer un obstáculo natural, que contrariaba el sentido de la obra que se estaba representando.

El teatro ocurre *fatalmente* rodeado de formas y colores pues no se puede representar *con* y *en* la nada. En una oportunidad, me preguntaron qué opinión

tenía sobre la síntesis llevada en grado sumo en las presentaciones de Moissi¹¹ en el teatro Odeón, poniendo en escena *Hamlet*, prácticamente solo, con un telón de fondo negro y blanco, y en que las luces jugaban un papel preponderante; sin riesgo de ser muy discutido, afirmé que la síntesis de elementos expresivos, lograda en su justa medida —que precisamente no ha de significar *al grado sumo*— es aspiración fundamental de todo creador artístico. Ni de más ni de menos, sólo lo justamente necesario debe estar presente. Si hubo buen teatro con sólo una cortina negra respaldando al actor no puede haber juicio adverso a esa resolución visual. Asimismo, una obra dramática, una puesta en escena adecuada, una interpretación justa y una escenografía apropiada, perfectamente conjugadas en un hecho solo, no bastan para que ocurra el teatro.

—¿Cómo que ocurra el teatro?

—Al todo resultante, armónico e indivisible, debe sumarse el público junto a sus circunstancias, la incorporación de éste, pleno e incondicional, es imprescindible. A veces, sucede que hay obras que bajan de cartel, porque no funcionan con el público.

—¿Usted cree en la escenografía?

—Soy escenógrafo.

—Saulo, le quiero agradecer que me haya puesto como extra figurante de las óperas, porque de ese modo, pude ver varios montajes maravillosos como el de ayer de *Aida*, de Verdi, con la régie de Margarita Walmann, y estaba ahí de soldado egipcio viendo cómo se armaban los decorados y se montaban todos los carros, y fue extraordinario. Así que ya no tengo más necesidad de esconderme.

—¡Qué suertudo!

—Bueno —responde divertido—, ya puede ir otro al cuarto de los bomberos.

La labor del escenógrafo

—¿Cómo es la labor del escenógrafo?

—La labor del escenógrafo es siempre creativa; es imposible determinar el principio y el fin de las responsabilidades y deberes del escenógrafo, pero cuando uno ha dicho “sí” no puede volverse atrás, sería algo similar a abandonar un puesto en la conducción de una nave a mitad de la travesía, aunque a veces surgen temporales.

Me pasó que yo no entendía a la pobre vieja Emma Gramática (1875-1965), la actriz y directora italiana que tenía mucho éxito en Buenos Aires, me convocó en

1949 en la sala Ateneo para *El ángel del milagro*, de Alejandro D'Stefani, que era para mí un espaldarazo trabajar con ella, pero al realizar la escenografía le dije: “Señora, a partir de ahora estoy a su servicio, pero no figuro en la obra”. “¿Y porque? —me contestó— porque usted insiste en que la fenestra e sea cuadrata e io la volio ronda, y para usted es lo mismo.” Al contrario, porque cuadrada me daba la ocasión de hacer una especie de santuario para el personaje, y me parecía maravilloso que se pueda incluir en la vida de un hombre la creencia de un ángel. Y agregó: “Gallo (el empresario) me pidió que por favor le cambie las letras de tal actor y que se las ponga más grande, y usted me viene a pedir que saque los carteles de su nombre.” Y así fue: se sacaron los carteles y naturalmente yo no cobré y trabajé.

Se refiere a los “créditos” o nombres de los actores y demás artistas, que aparecen en la marquesina exterior de los teatros, el tamaño de las letras del nombre tiene que ver con la importancia del actor en el reparto o con su jerarquía y popularidad. La confusión de la famosa directora consistía en los pedidos extremos y opuestos que le llegaban: uno del productor que pedía letras más grandes para el nombre de un actor, seguramente en un acto de obsecuencia o vanidad; el otro pedido, era el suyo, que por no coincidir con la propuesta de la directora en lo referente a la forma de una ventana, prefirió no aparecer con su nombre como responsable de la escenografía, lo que resultó en no percibir honorarios por su trabajo.¹²

Me sucedió también con el director Luis Mottura (1905-1972), cuando el trabajo había avanzado y no se podía abandonar la orientación tomada, y fue por un error o por algo que descubrí como fuera de lugar (tal vez una modificación surgida en el proceso que no tenía el sentido que habías elegido originalmente). Pueden suceder desavenencias con el director si el escenógrafo no hace lo que decide con él, lo mismo con el dramaturgo o el traductor. Por otra parte, uno nunca termina con una escenografía como tampoco está terminado un hijo, y puedo tener ganas de cambiar un color a último momento. En 1978, en *El desperfecto*, de F. Dürrenmatt, dirigida por Roberto Durán, en el Salón Kraft, yo le pedí que se hiciera un ensayo nuevamente, después de tres días del estreno, porque puede ocurrir que teniendo todos los elementos, ese día la vista estuviera cansada y asimismo porque es importante ver qué pasa con el público. Finalmente, te digo que el oficio da la justa medida para decir el momento a partir del cual ya es legal, aunque no quede tan bien como lo soñaste.

En *El cruce sobre el Niágara*, de Alonso Alegría, en 1981, dirigida por Omar Grasso (1941-2001) en el teatro Olimpia, nos llevó casi dos meses visualizar la escenografía que no tenía prácticamente formas que decorar y eso ocurre porque se van dando cosas, que son también subliminales, como un objeto determinado, por

ejemplo, que ningún espectador recuerda finalizada la función, pero cuya ausencia se advierte y es determinante. El actor Jorge Rivera López tenía una enorme escena que era prácticamente toda la obra, donde debía cruzar el Niágara llevando sobre sus hombros a un compañero, el actor Norberto Díaz, y era muy difícil, ya que Rivera López no aguantaba tanto tiempo el peso por su largo parlamento, y en los ensayos se planteó el problema de cómo hacer la escena, y se me ocurrió poner detrás de él —donde se sentaba Norberto Díaz— otra tabla que no se veía y que llegaba justo a los hombros de Rivera López. Ambas, sostenidas desde lo alto, se deslizaban juntas y parecía realmente que el personaje estaba cruzando el Niágara llevando en sus espaldas al compañero y así podía decir su texto cómodamente, aunque se debió postergar varias veces las fechas de estreno porque no encontraba la forma de resolverlo.

Saulo era un tipo adorable, encantador, gran seductor, gran conversador, muy atractivo, su vestimenta siempre de mameluco con el martillo colgando en la cintura y cargado de alambres, pinzas, clavos..., que daba una imagen de un bohemio despreocupado, lírico, siendo un anarco, no sujeto a ningún tipo de cosas ni de compromiso, para huir de los homenajes y reuniones casi siempre superficiales y depositarse en alguna escenografía de la más humilde cooperativa y cubrir sus horas charlando de telas y colores... Evidentemente era un gran escenógrafo, pero no cumplía con los términos acordados, no contemplaba nunca la boletería ni consideraba las pérdidas económicas de lo que significa postergar un estreno. Por supuesto que esta actitud adolescente conlleva cierta irresponsabilidad en la profesión y del mismo modo en los actos de la vida.¹³

Acerca de la “actitud adolescente” que varias veces se dijo respecto del escenógrafo, se pueden poner como ejemplos similares a muchos de los más importantes creadores del teatro y del Arte contemporáneo. Muchas veces el objetivo artístico no coincide con los económicos (incluyendo entre ellos, por ejemplo, las fechas de estreno), porque cuando estos últimos se fijan, no siempre se contemplan las posibilidades creativas que las obras conllevan. Es tarea del creador y del artista dar a conocer esas cualidades escondidas para que el público las disfrute plenamente y la obra se conozca en su verdadero potencial. En numerosas ocasiones, esas cualidades están escondidas incluso para los directores y los actores, por ser estos últimos sensibles a apremios extra artísticos o simplemente por su mediocridad. Si para que una obra teatral dé el máximo de su potencial (es decir, para que surja ante todos la razón por la cual se pone en escena) es necesario retrasar un estreno o enfrentar intereses económicos, bienvenido sea. Tenemos que agradecer su “actitud adolescente”, que enfrentó la “actitud adulta” de tantos

productores, directores y (según este ejemplo) también actores. Los creadores como él ven la potencialidad escondida de una obra de teatro y es para eso que se los convoca. No se puede considerar una “actitud adolescente” el tiempo creativo de un artista, así como no se puede discutir el rugido de un tigre. Está en su naturaleza. Por otra parte, los creadores talentosos, creativos y honestos, que llevan sus tiempos de descubrimiento hasta las últimas consecuencias, lo hacen siempre en perjuicio propio y casi siempre en beneficio de la puesta y de la obra, y en este caso en particular, al mismo tiempo, en beneficio de la espalda de Rivera López.¹⁴

Los directores que ya habían experimentado su forma de trabajo definían un criterio. El director Marcelo Lavalle (1916-1979), quien lo convocó para la obra *Lysistrata*, de Aristófanes, para el Teatro Municipal del Lago en los jardines de Palermo, en 1960, comentó con naturalidad: “Si yo quiero una escenografía para una fecha muy precisa lo llamo a Luis Diego Pedreira. Si lo llamo a Saulo, puede tardar un poco más debido a su modalidad creativa algo más anárquica, pero que también, al igual que la de Pedreira, dará como resultado una obra fuertemente expresiva, poética, que seguro va a emocionar al espectador”.

Algunas veces me ha pasado que iniciado el trabajo no he podido cumplir con las fecha de entrega, pero es que no me interesa hacer un trabajo mecánico, me paso los días buscando y de pronto me doy cuenta de que no llego. Empiezo a dibujar lo que no quería y termino entregando un trabajo malo y que llega tarde. Soy muy disparatado, aunque brechtiano en no dejar jamás la razón de lado, pero a mí las cosas me salen del fondo de la barriga. Puede parecer una posición insolente o antipática, *no se lo aconsejo a nadie*. Por cierto, el teatro ocurre todo en un determinado tiempo, en una hora o en dos horas y pico, y hacen que nuestra responsabilidad llegue un momento en que hay en una zona de penumbra y no se sabe si hasta ahí alcanza en ese caso o lo supera, aun teniendo un gran oficio.

—¿En qué consiste el oficio del escenógrafo?

—Ante todo, es indispensable combatir directa y llanamente la falta de oficio en cualquier profesión, por cierto, ser escenógrafo es una profesión muy definida: hay que saber de electricidad...

—¿De electricidad?

—Yo me recibí de profesor luminotécnico y esos conocimientos fueron necesarios para mi trabajo; en la Universidad de La Plata cursé hasta tercer año de

Ingeniería, después dejé, pero la disciplina universitaria me ayudó mucho a organizarme cuando yo tenía un vuelco a eso que entonces se llamaba *lo romántico*, y creo que conseguí sin mucho esfuerzo equilibrar esos dos aportes que son imprescindibles en el hombre, el ser racional y el ser sensible; de lo contrario, no se es persona, no se puede ser pura razón: se termina en robot; ni pura sensibilidad, porque se es un repollo.

En esa época, me acuerdo que vivía haciendo *dibujo anatómico*, lo cual es otro tipo de actividad que obliga también a una disciplina. Yo siempre he creído en la necesidad de las academias (aunque sea para estar en contra), pero, fundamentalmente, para evitar la desorientación, ¿no? Y además, como sostengo con ustedes, nosotros los profesores seremos malos, pero nombramos cosas que ustedes no sabían que existiesen: de su sensibilidad y de su curiosidad depende el conocer esas cosas.

—¡Son demasiadas!

—También hay que saber dibujar, dominar la perspectiva, las proyecciones, saber de óptica, de física, de geometría, de adhesivos químicos, de artes industriales y decorativas..., hay que tener una gran cultura para abarcar todos los campos y, además, en la escenografía la sensibilidad de un escenógrafo va acompañada de clavos, martillo, metro..., elementos indispensables para crear un mundo que, si bien entra en la fantasía de los ojos de la audiencia, no se aparte del realismo.

—¿Cómo aprendió el oficio?

—Mi aprendizaje se inicia en los teatros independientes, donde tenía la obligación de capacitarme artesanalmente. Éramos cuatro teatros por el 34 en el barrio de Boedo: el de Milagros de la Vega y Perelli, la formación Juan B. Justo, Barletta y Pacha Camac —que fue más tarde el teatro José González Castillo. Yo puedo decir que tuve dos maestros: José González Castillo y Rodolfo Franco. Los escenógrafos, particularmente los de los teatros independientes, hemos tenido que ser múltiples... Después, la maquinaria. “Dios es máquina”,¹⁵ el milagro de la máquina teatral. Yo he sido un ferviente “maquinista”¹⁶, me ha encantado siempre y lo hago con eficacia.

Posteriormente, entré al taller del Odeón dirigido por Franco, donde adquirí mi *métier* al igual que Mario Vanarelli, Germen Gelpi y Marciano Longarini, oficio que nos dio a todos una experiencia extraordinaria: construíamos decorados, muchos de Franco, y otros que ya venían bocetados por las compañías europeas que llegaban en gira a Buenos Aires. Precisamente, entre esas compañías, estaba la de Louis Jouvet, quien me descubrió en el Ateneo mientras pintaba unas maletas del personaje de la obra *El doctor Knock*, de Jules Romains, y observando mi labor, delante de todos dijo: “Ese hombre

conoce el oficio”, y fue allí donde nació entre nosotros una amistad. Aprendí muchísimo a su lado, porque además de director era escenógrafo, y bajo sus indicaciones hice los decorados para los espectáculos de teatro francés en el Presidente Alvear, tras el incendio del Ateneo.

Viajando por Europa he comprobado que aquí se trabaja en forma excelente y me satisface hacerlo resaltar, poseemos una técnica profesional propia que nada tiene que envidiar a la de otros países. Aún más, me atrevería a afirmar que la capacidad de algunos de nuestros escenógrafos (bocetistas y realizadores a la vez), no se da por lo común en la escena europea y pude observar que nuestros escenógrafos son hombres de teatro y, a la vez, artistas plásticos. Nosotros trabajamos a la manera italiana, vale decir, primero diseñamos y pintamos, luego damos *solidez* a nuestros bocetos, nos ocupamos del vestuario y de la luz, lo cual nos permite dar al espectáculo una mayor unidad expresiva. En Europa en cambio, sigue predominando el artista plástico sobre el hombre de teatro integral que deber ser el escenógrafo.

Tan sólo somos muy pobres, pobrísimos, en lo que se refiere al aparejo escénico, en instalaciones luminotécnicas, en atrección y utilería. En este aspecto vi muchas realizaciones interesantes y notables como una versión magnífica de la novela *La madre*, de Gorki, en la Ópera de Viena, realizada y dirigida por Bertolt Brecht al estilo del teatro político de Piscator, utilizando proyecciones cinematográficas, pero frente a ellas nada se puede aprender; se envidian los elementos y nada más.

¿Cómo encara el trabajo?

—Pocas veces he sido el suscitador de una creación teatral, casi siempre me he sumado a una iniciativa, aceptando la propuesta. Enseguida, leo la pieza totalmente aislado una sola vez de corrido, y en forma automática me detengo para hacer anotaciones y voy marcando, en el margen de los textos, signos que me son convencionales, situaciones, particularidades, traslados en el espacio, variaciones de luz, efectos... y no vuelvo a leer jamás el texto de corrido. Luego encaro la labor escenógrafo-director.

Tuve la suerte de trabajar con escenógrafos destacados de Buenos Aires, así con Germen Gelpi, Gori Muñoz, Mario Vanarelli y el talentoso Saulo. Para mí él fue el mejor, Germen Gelpi era también otra maravilla, Vanarelli lo mismo, ellos dos eran la prolijidad, la línea perfecta, en cambio Saulo siempre a mano alzada y no se equivocaba. Nadie le podía decir que no en el escenario, porque si él pedía una cosa sabía que se podía hacer, y uno no se podía equivocar porque le marcaba lo que tenía que hacer y le mostraba cómo hacerlo, aunque no fuera suya la escenografía. Los demás no eran así, cuidaban el negocio, y no le decían nada si la escenografía no les pertenecía; él nunca cuidó el negocio, no

le importaba, tampoco la plata, era verdaderamente un comunista. Pero no era de hablar de política, la practicaba y no inculcaba las ideas a nadie, mire que conmigo anduvo, estábamos todo el día junto, es que no era necesario que hablara porque procedía. Algunos directores se quejaban de que no cumplía con las fechas del estreno, pero en todas las escenografías que yo le hice, nunca se postergó un estreno, sucedía que era muy exigente y demandaba muchas horas de trabajo, y antes del estreno no parábamos en dos o tres días, pero pasaba además que era nochera y decía: “A Vairo lo arreglo fácil, con tango y mate lo tengo toda la noche”. Él también se quedaba trabajando y agarraba la escoba y se ponía a barrer, eso es al *único* escenógrafo que se lo vi hacer, al único. ¿Quién le iba a agarrar la escoba? Él decía que era para aplacar los nervios, pero lo hacía de corazón. Todos los maquinistas lo querían mucho, nunca nadie habló mal de él, nunca, es que no se podía hablar mal de él, era un hombre de una generosidad extrema y también un genio, recuerdo que le gustaba mucho hacer maquetas y las regalaba.¹⁷

Al finalizar la actividad el profesor les dice a sus aprendices:

Antes de que me olvide, quiero invitarlos a un curso¹⁸ sobre La Maquinaria Teatral, de seis clases, que haré en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en Córdoba 1119, con el siguiente temario:

Primera clase

1. La maquinaria teatral. Justificación. Generalidades.
2. El escenario que nos es en común. La escena “a la italiana”.
3. La maquinaria al servicio del decorado. La maquinaria integrando la escenografía. El teatro de espectáculo.
4. La simplificación y austeridad en la tramoya. La maquinaria “pobre y de emergencia”.
5. Los escenógrafos técnicos y la escenotécnica.

Segunda clase

1. Breve historia de la evolución de la maquinaria en función de la arquitectura teatral.
2. El escenario en la Antigüedad.
3. El escenario en la Edad Media.
4. El escenario en el Renacimiento. Teatros “abiertos” y “cerrados”.
5. Los escenarios italianos. Sus maquinistas.

6. Los corrales españoles.
7. Teatros isabelinos.

Tercera clase

1. El escenario moderno.
2. El siglo XX. Experimentos e innovaciones.
3. Teatros singulares. Ensayos diversos. Aciertos y fracasos.
4. Las mutaciones de escena. Discos giratorios. Ascensores y carros.
5. La parrilla y el telón. El piso de escena y los fosos.
6. Lo “practicable”. Plataformas. Rampas y escaleras.
7. Los telones y cortinas. Cielos y panoramas.
8. Trucos. Apariciones, vuelos y transparencias.

Cuarta clase

1. Instalaciones y aparejo de un escenario contemporáneo.
2. Los elementos de la escenografía.
3. Las herramientas.
4. Nomenclatura general.
5. Quinta clase
6. Preguntas y respuestas sobre los temas antedichos.

Sexta clase

Visita dialogada al escenario del Teatro Nacional Cervantes.

La labor escenógrafo-director

—¿Nos podría explicar en qué consiste?

—El director escénico es el responsable de la concreción de la propuesta, y es quien se preocupa de darle sentido o justificación, él crea el movimiento escénico cuidando a los actores, y conduce digamos, el *tiempo* de la obra. Mientras, el escenógrafo se ocupa de la otra creación: la escenográfica y la iluminación. Al

iniciar el trabajo, hablamos muchas horas sobre todo lo relativo a la pieza, generalmente tenemos un vínculo de afinidad y simpatía, y hacemos reuniones de trabajo para resolver problemas, situaciones y representar enseguida con diseños, planos, modelos, también los figurines, la utilería..., todo lo concebido e imaginado. En resumen, el escenógrafo debe colaborar con el director, igualmente con el autor, aportando ideas, sugerencias, contribuyendo a inventar puestas en escena adecuadas al espacio del escenario con que se cuente, interviniendo con entusiasmo y haciendo lo posible en su medida para que pueda representarse parte de todo aquel teatro que desde hace tiempo nos estamos adeudando.

Rodolfo Franco escribe:

“A los artistas plásticos nos corresponde la misión de corporizar el teatro, sirviendo el texto del creador literario con una creación decorativa, mediante planos, colores y luces, cuyos conceptos técnicos deben ponerse de manifiesto para componer un ambiente. Nuestro arte está puesto al servicio de las ideas, para dar al valor o a la belleza del pensamiento un marco también hermoso. Y considero que para conseguirlo es necesario que la escenografía posea un carácter; una originalidad, ya sea el resultado de la estilización, ya el de la síntesis, pero siempre como una creación si ha de elevarse a un plano verdaderamente artístico. La visión que debe tener el pintor moderno de la escenografía ha de tender a esa creación plástica en forma que interprete las necesidades de la concepción del autor, del espíritu de la obra. Su arte debe estar sujeto a un razonamiento en la técnica, un equilibrio escénico en el espacio escénico y un clima que denote la condición y calidad de quien lo realiza. Ahí radica su dificultad, y por eso hay pintores que han ensayado la escenografía sin lograr realizarla en el exacto sentido, porque no tienen idea de la composición y del equilibrio de las masas que es lo fundamental en ella.”¹⁹

—¿Qué pasa con la propuesta del escenógrafo cuando no se aviene con la propuesta del director?

—Yo creo que eso no ocurre; nosotros no podemos hacer una referencia a un módulo o a un cartabón que nos diga cómo deben ser las cosas. Tienen que ser buenas piezas teatrales, buenas propuestas, buenos escenógrafos, buenos directores, buenos actores y buenas concreciones; si eso no se da, no se hace la pieza, a mí nunca me pasó.

—¿Pero en el caso de esa conjunción, uno de ellos no se repliega a las ideas del otro?

—Ningún racional se pliega a nadie, cada uno tiene como principal obligación la de adherirse a su personalidad y ser libre con una libertad consciente y sensible; la labor escenógrafo-director ha sido siempre perfecta en todo acierto

teatral donde el aporte de ambos artistas se fusiona, sin que un límite aparente marque sus respectivas jurisdicciones. ¿Quién, por ejemplo, puede determinar en la escenificación de *La escuela de las mujeres*, de Molière, dónde concluye la intervención de Juvet para iniciarse la del fecundo pintor y escenógrafo Christian Bérard que gozaba de gran popularidad? ¿Hasta dónde efectos visuales, netamente decorativos, no son sólo consecuencia de una puesta en escena acertada? ¿En qué medida muchas veces el juego escénico no es resultante de una disposición particular del decorado? ¿Hasta dónde esta hermosa y elocuente acción de una actriz no se debe también a que la escalera tenga vueltas y la coloca a una altura determinada? ¿Hasta dónde la plástica puramente se transforma gracias a la dirección? Y si el hecho está bien logrado, no se sabe hasta dónde llegó la dirección y dónde termina la escenografía, es imposible cortar con un cuchillo lo que corresponde a cada uno. La realización es una labor conjunta, cuando es como debe ser.

Cabe mencionar algo notable que sucede en la creación escenográfica y es que las grandes realizaciones teatrales se hacen en parejas, es como un verdadero matrimonio: por ejemplo, Jean Louis Barrault con el escenógrafo Labisse; el escenógrafo Caspar Neher y también Kart Von Appen con Bertolt Brecht; Marchant-Dupont; Louis Juvet-Bérard. Recuerdo haber visto en el Teatro Ateneo de París a Louis Juvet que presentaba el *Don Juan*, de Molière, con los vestuarios y decorados de Bérard, y discutían en la mesa, y a lo mejor Jean Giraudoux escribía después los textos para llenar una estructurada armada por Bérard, y en otros casos quedaría del texto sólo la provocación y la propuesta elegida. También es casi ideal la existencia de ambos en uno solo, como en Baty, Barsacq, Douking, que reúnen en cada uno de ellos las dos profesiones.

La labor escenógrafo-director es esencial. Recuerdo que en *Orion le Tueur*, de Jean René Grenier, realizada en el Instituto de Arte Moderno en 1952, había una escena en la cual en un momento preciso, los personajes jugaban una partida de naipes en la mesa de la taberna y la directora Simone Garma me planteó que era fundamental que el público viera la jugada. Y por supuesto lo resolví e hice la tapa de la mesa con una madera porosa, la coloqué en un plano vertical frente a la platea, a las cartas les puse unos punzones, y entonces los personajes las arrojaban sobre la mesa, sorpresivamente los naipes se sostenían y así se veía la jugada.

En 1962, Benavente preparó la escenografía de *Fuenteovejuna*, de Félix Lope de Vega, para la temporada de verano al aire libre en el Jardín Botánico. La acción de la obra transcurre en diversos ámbitos: empieza en un palacio, va a la plaza del pueblo, al campo, al concejo vecinal y, al final, al palacio de los Reyes Católicos. Y se preguntaban el escenógrafo y el director si era preciso recrear cada ambiente cuando el texto se encargaba de describirlo, más en un lugar en donde no contaban con el apoyo de la tramoya de los grandes escenarios. Con el director se pusieron a buscar un elemento unificador que

integrara el drama de Lope de Vega al techo del cielo con las estrellas, a la dimensión imponente de los árboles que los rodeaban y a la vez diera al espectáculo alguno de los rasgos esenciales del aire libre. Y él lo encontró, utilizó el viento como elemento y organizó un escenario de múltiples niveles circundado de grandes banderines con emblemas que flameaban en lo alto, y la conjunción fue total con la dimensión de los árboles, la amplitud del techo del cielo con las estrellas y los perfumes de la vegetación del Botánico. Y allí estaba España.²⁰

Otra referencia al respecto es *Mary Barnes*, de David Edgar, estrenada en 1982 en el teatro Bambalinas con dirección de Alezzo. En la obra había una pequeña escena en que la pintora Mary Barnes entraba al salón de la exposición y allí veía todos sus cuadros, y en esa escena no tenía que pasar nada más que eso, luego continuaba la obra. Saulo mantuvo durante semanas a sus alumnos comprando telas, pinturas, pinceles, pintando las obras..., dándoles indicaciones sobre cómo tenía que ser el estilo, porque había conocido sus óleos, el tipo de colores, los matices, la combinación de las formas, las líneas... y ellos pintaban y pintaban continuamente, y al concluir había cantidades de cuadros por todos lados. Cuando llegaron al montaje final los colgó e hicieron la escena, pero realmente resultaba un bache en la acción dramática de la obra, entonces, Benavente le dijo al director: —¿No te parece que a esta escena habría que sacarla? —Yo creo que sí— le contestó el director. Luego, añadió: —Yo siempre pensé que esta escena sobraba. El escenógrafo era, sin duda, un creador exigente y por encima de todo, se ponía al servicio de las necesidades dramáticas de la obra.²¹

Benavente desplegaba sus creaciones que continuaban en los realizadores, siempre estaba rodeado de artesanos y profesionales conocedores del oficio teatral, y era notable la precisión de sus bocetos con las indicaciones y las referencias más ínfimas para el realizador o el iluminador, así en la planta de luces de *El ladrón del mar*, de Roberto Tálice, dirigida por José Cibrián, en el Empire, en 1952; en los diseños de copas, jarras y fuentes griegas para *Helena o la alegría de vivir*, de Roussin y Gray, dirigido por Simone Garma, en el Ateneo, en 1954; en la portentosa construcción escenográfica creando sobre el cañamazo la buhardilla en *El diario de Ana Frank*, dirigida por Oscar Fessler, en el teatro IFT, en 1957; en *César y Cleopatra*, de Bernard Shaw, dirigida por Alberto de Zavalía, en 1960, en el Presidente Alvear, donde la acción transcurre en Egipto en el año 48 antes de Jesucristo, y es admirable la reconstrucción de época con todos sus detalles como la vela y galera del César, los figurines, diseños de peluquería y de sombreros; en la imaginación desbordante de una estética expresiva, intensamente humanizada, en *La gruta*, de Jean Anouilh, dirigida por Orestes Caviglia, en el Argentino, en 1963; o el *Rigoletto*, de Verdi, en el Colón representada sucesivamente en 1967, 1973 y en homenaje *post mortem* en 1986, y tantas otras a mencionar dentro de sus más de quinientas escenografías.²²

Un alumno pregunta:

—Nos comentó el profesor Osvaldo Bonet que muchas veces, antes de empezar la función, cuando se apagaba la luz de sala y se abría el telón, el público al ver sus escenografías las aplaudía con ardor. ¿Es cierto?

—Es verdad.

—¡Sus escenografías siempre tuvieron mucho éxito!

—En otra área de juicio ya más objetivo, más racional y reflexivo, acerca de mis escenografías, hay cosas que me han avergonzado y otras que me han satisfecho, pero qué ocurre, que casi siempre he estado en desacuerdo con los juicios. Desde chico —quizás como una especie de ejercicio, tal vez por esa pretensión insolente que uno tiene— he dicho: “Yo no quiero que me dean, que me pongan donde haiga”. Y ahí me pongo y hago lo mejor que puedo, sabiendo que puedo llegar no a una creación extraordinaria, tal vez, pero sí a cubrir bien las exigencias de mi honestidad. Es mi oficio.²³

Teníamos acá un teatro que se llamaba Teatro Francés Libre, formado durante la guerra por los actores que se habían quedado varados en Buenos Aires, integrados de las diversas compañías que nos visitaban, como la Comédie Française, el Vieux Colombier, Jouvet..., e hicieron *El médico a palos*, de Molière y la estrenamos en Montevideo, y cuando vimos bien el decorado montado era de llorar. En otro momento, que iba a hacer una obra con Delia Garcés en el Empire, que tenía un escenario reducido, el empresario estaba un poco molesto por el gasto que significaba la gran escenografía que había encargado, y fue grande en muchos sentidos porque cuando quise armarla no entraba, me sobraban piezas y el empresario se puso furioso, y también era de llorar el error cometido.

Pienso que cada obra debe tener la escenografía que le es propia, no se puede crear con igual estilo una escenografía para *Los muertos*, de Florencio Sánchez, que para *De la mañana a la media noche*, de Kaiser. Evidentemente, la personalidad del escenógrafo debe hallarse presente en todas sus realizaciones, pero le será ineludible ceñirse al modo único que requiere la obra por su propuesta y por su particular dirección. No puede concebirse una dirección realista-naturalista sobre un escenario con decorados surrealistas o a la inversa, deberá componer unas veces como expresionista, otras como realista, pintor primitivo, surrealista, *fauve*, constructivista...y en ocasiones hasta podrá definirse plásticamente en la abstracción total, pero lo importante será que se advierta en ella su personalidad creadora.

Yo a todas esas palabras: “realismo”, “impresionismo”, etc., les pongo comillas. Para mí todo el arte tiene que ser expresionista, si no, no es, expresar lo más con lo menos. Por ejemplo, sé que en *El vestuario*, muchas señoras llegaron a descomponerse cuando vieron la sangre en la cara del muchacho herido; y no tenía nada de exagerado. Todo fue llevado con una naturalidad tal que resultaba realidad, y me gusta dejar en claro que todo arte es real. En teatro no hay una reproducción de la realidad; en teatro se presenta otra realidad: es una presentación.

Particularmente, me considero expresionista, y creo que todas las artes y los medios de expresión son realistas y expresionistas. Realistas porque es una realidad de hecho, desde el momento en que yo pongo un color rojo sobre un papel, concretamente existe una mancha roja en ese papel, es concreto eso, no hay ni transposición, ni representación, nada. Expresionistas porque el hombre, para expresar sus cosas fuera de la carcasa humana, tiene algo adentro, entonces uno trata de expresar esa integridad de lo de adentro y de lo de afuera de la manera más austera, con síntesis y más completa. Además, cada cosa que existe está rodeada de otras que están detrás. El autorretrato fue la forma más aproximada al verdadero conocimiento. Los pintores dibujaban la propia interioridad y plasmaban un rostro que seguramente en apariencia no se parece a ellos, pero que sin duda la mujer, la madre o el amigo fiel reconocerán al instante. Se trata de un conocimiento total integrado.

En ese momento había cambios grandes en las escenografías del mundo, y se establecían fuertes discusiones sobre el realismo y el naturalismo; entonces probaban cosas, como dividir el escenario en planos, en plantas, colores..., él se denominaba realista, pero estaba muy cerca de los franceses, tal es así que mereció la admiración de Louis Jouvet. Además, lo único que le importaba era el resultado y podía volver a cambiar todo si no le gustaba, aun con la fecha inminente del estreno, que no le interesaban para nada. Realmente un creador fantástico, con un talento enorme y una gran confianza en sí mismo, pero no era divo, sabía que valía, se consideraba un maestro en la materia y era cierto.²⁴

El crítico Edmundo Guibourg (1893-1986) formulaba: “Saulo Benavente no olvidó nunca el realismo, buscando en su reproducción, eso sí, un acento mágico. Lo que quiere decir que sus estructuras de lineamiento y ubicación las sometió siempre a un sentido poético. No en balde se lo comparó con su colega francés Christian Bérard, quien provenía de la escuela intimista. Saulo fue ecléctico por dirección y con ajuste a los textos escénicos que debía exornar. Firme en sus convicciones y fiel a virtudes esenciales. Desde los comienzos de su carrera profesional había absorbido el embrujo del ímpetu que agitó al arte del decorado cuando nació en 1916, remoción que atravesó la Primera Guerra Mundial y había sido promovido en París por el ballet ruso. El que orientó Diaghilev llevando la música y la pintura a la esencialidad del espectáculo puesto

al servicio de bailarines portentosos, cuando vivificaron la visión Picasso, Matisse, Utrillo, Juan Gris y tantos otros originalísimos pintores, llamados a reemplazar los antecedentes eslavos inmediatos de Benoist, Natalia Goncharova, Larionioro y el esplendente León Bakst, que hizo rutilar en trajes y ornamentos la magnificencia del oriente fabuloso. También le habían seducido los hallazgos de Prapolini y de Christian Bérard. Cito todos estos nombres porque tales impresiones alucinaron y decidieron su vocación, infundiéndole un hondo sentido pictórico de ambientación, pero sujeto a las dimensiones y exigencias mágicas y a la vez milimétricamente de la escenotécnica, terreno de ficción sugestiva, por lo tanto abandonado al devaneo poético”.

Siendo ya muy conocidos sus trabajos, algunos colegas opinaban que era un escenógrafo realista y lo consideraban anticuado; sin embargo, él defendía mucho el criterio del realismo como propuesta estética. Por realismo no entendía el naturalismo, sino una síntesis de la realidad dramático-expresiva de la obra. Su modalidad de abordaje era muy anterior a las técnicas de análisis de texto y dramaturgia que hoy se implementan en la elaboración de un espectáculo o se estudian en escuelas de escenografía o de actuación. Se manejaba con su enorme intuición y experiencia escénica, pudiendo captar y expresar en lo visual muy fluidamente el concepto de puesta que, a la vez, el director construye sobre la poética de un autor. Tampoco tenía que ver con el realismo socialista que instauraban como estética las doctrinas estalinistas, se refería más bien a un realismo expresivo, más poético, más mágico... Realismo, expresionismo, una conjunción muy suya.²⁵

Por otra parte, deben considerar que un escenógrafo como el del Berliner Ensemble tiene un status y un sueldo de decano en la facultad, con la obligación de hacer un solo espectáculo al año. Tienen ingenieros, químicos, ayudantes, él ni dibuja y hay una selección de alumnos que aspiran durante años a que él los admita. Aquí te llaman para una y otra cosa, tengo que llevar los alambres, el pincel, la gelatina de mi casa. ¡Miren mis manos! Después, estás meses sin trabajar, cuesta vivir de esto, sufrimos mucho, se malemplea la vida: pero por el absurdo, por el negativo, se sigue haciendo teatro en la Argentina, hoy, tal vez, una de las profesiones más riesgosas e incómodas que se puedan elegir.

—¿Qué es el espacio tridimensional?

—La escenografía tiene una función triple: la plástica, la técnica y la propiamente escénica; cumple esta triple funcionalidad expresándose a través del lenguaje constituido por forma y color. Siendo comunes estos elementos a los de las artes plásticas, la diferencia entre el escenógrafo y el artista pintor está en que el escenógrafo trabaja con la *tercera dimensión física del espacio*, y con una cuarta que es el tiempo. Las formas y colores son mutables y tienen existencia en el transcurrir

de un tiempo: son animadas, vívidas y la escenografía se expresa siempre solidariamente en la puesta en escena, donde lo literario, interpretativo, directivo, escenográfico y musical, puede residir en una persona o cuatro, eso no importa; son funciones, no tareas personales. Vendría a llamarse en español realización escénica o lo que se conoce como *régisseur* o *metteur en scène*; pienso que no hay diversas particularidades, aunque está la *dirección general*, que ponen bien grande los que tienen inclinación por los generales. Entonces, la comparación que se puede hacer con las otras artes viene a definir un poco más nuestra profesión, que, a veces se ha creído propia de pintores o también de arquitectos. Y te diría que los peores escenógrafos son los buenos arquitectos; y los grandes escenógrafos argentinos —te puedo nombrar a Gastón Breyer, a Luis Diego Pedreira, a Leal Rey y no me acuerdo cuáles otros— jamás construyeron arquitectura.

Corrientes teatrales

—¿Existen corrientes teatrales o modalidades modernas de la escenografía?

—Como en todas las manifestaciones creativas del hombre, la modernidad de la escenografía debe basarse en esencia y forma, al momento de la evolución en que se vive y en el que somos testigos. El teatro que se expresa viviéndose, no puede detener jamás el proceso evolutivo, casi biológico que lo anima y que constituye, por sí solo, su total razón de ser y la modernidad de la escenografía se da en la modernidad del teatro y no fuera de él. El teatro, la puesta en escena, la escenografía, la actuación, no pueden ser sino modernos siempre; creo que es fatal en todo escenógrafo una capacidad de relativo eclecticismo, en la medida en que funciona como creador artístico y tiene que estar animado por un espíritu moderno, capaz de renovar, siempre, todo lo que se proponga, si así no sucediera sus obras serían puramente formales, vacías, desvitalizadas, no tendría real existencia dramática. De manera alguna, esto significa pensar en una servil adhesión a determinada *modalidad*.

—¿Sigue una evolución de las artes que le son afines: pintura, escultura, etc.?

—Sigue una línea evolutiva que le es propia. No tiene el teatro relación alguna de dependencia con las otras artes; sólo tiene el uso de algunos elementos expresivos: palabra, sonido, forma, color y evoluciona con ellos, pero todas las manifestaciones humanas se influyen mutuamente, y la escenografía en su historial, tiene momentos bien marcados de integración de movimientos estéticos. Hay así una escenografía naturalista a fines del siglo pasado, un auge expresionista hasta después de la Primera Gran Guerra, en el veintitantos tiene militancia en el

movimiento surrealista... Y si con estos ejemplos se evidencia la gravitación de las artes plásticas y literarias, con otros, que nos proporciona la Edad Media y principios del Renacimiento, podrá verse cómo el teatro a su vez influye a otras artes; la aparición de la *predelle* en la pintura religiosa es consecuencia directa de la disposición sucesiva de los escenarios con que se representaban pasiones y misterios.

—Pero hay escenógrafos que todavía hacen cuadros con criterio decorativo. ¿Podrán mantenerse frente al empuje de las corrientes modernas?

—No creo que pueda existir un “empuje” y una “corriente” en la escenografía que le sean privativos. La escenografía y la dirección escénica, juntas, crean la puesta en escena, y cada una no puede tener existencia independientemente de la otra. Se hace hoy en día teatro bajo las formas más diversas; hay puestas en escena “a la vieja manera” y me atrevo a afirmar que está bien que así sea, ya que no podrían existir como obras dramáticas; nuestro mundo tiene hoy una infinita capacidad para admitir simultáneamente múltiples formas expresivas, y le es necesaria esa capacidad. En una misma ciudad y a un mismo tiempo se hace teatro con Esquilo, con Ionesco, con Shakespeare y con Brecht; más de una vez cada uno de los autores se ve llevado a la escena con una misma pieza re-creada distintamente en singulares puestas, diferentes unas de otras, pero acertadas todas. Si muchas de esas creaciones, por inusitadas, nos hacen pensar en nuevas orientaciones, dada la forma original con que se evidencian, es claro ver también que la escenografía y puesta en escena navegan juntas y confundidas; si hay un empuje animador que las impulsa, lo es para ambas a la vez, la escenografía no puede evolucionar aisladamente, disociada de las otras artes que hacen el teatro.

—Sin embargo, existen estilos o corrientes teatrales, como la del teatro existencialista.

—En nuestros días, hay una falta de estilos, porque ahora hay individualidad y el escenógrafo como hombre de teatro debe estar alerta, si embaldosamos un pedazo de tierra no esperemos que crezca un árbol. Hace 50 años el mundo era tan lento que cuando había algo en común entre varios artistas nacía un estilo, actualmente conocemos todo simultáneamente y de nuestra atención depende el provecho creativo que obtenemos. Lo que nunca va a desaparecer es la personalidad de cada uno. Respecto al teatro existencialista, éste se halla resumido en Jean-Paul Sartre. El iniciador del movimiento ha llevado al teatro sus preocupaciones filosóficas y ha elaborado obras que a nuestro parecer no poseen gran calidad dramática. Teatro efectista, sensacionalista, hecho de situaciones audaces y violentas, cae a menudo en el espectáculo de *grand guignol* en detrimento de lo que constituye la verdadera obra teatral. Lo mejor de Sartre, escénicamente, es *A puerta cerrada*, aunque no deja de presentar defectos visibles en su armazón técnica.

—¿Hay un teatro de vanguardia?

—Los grupos serios de vanguardia son respetables, pero no les veo salida. En el Congreso Internacional del Instituto Internacional de Teatro, integrado por setenta países —realizado en Londres en 1971—, discutimos mucho sobre escuelas de teatro y así me enteré de lo que se hace en sitios tan lejanos como Filipinas o Jakarta. En Praga vi tres millones de impulsos electrónicos al servicio de la técnica teatral, por lo que para compensar tanto progreso pasé unos días en Mérida, contemplando las ruinas de un teatro antiguo.

Y les cuento que el congreso fue muy importante; luego se me invitó a ser jurado de la Cuatrienal de Praga, y allí pude comprobar los importantísimos elementos técnicos que hay en Europa. El pabellón checo, por ejemplo, estaba situado en un terreno del tamaño de la Sociedad Rural Argentina. El tema de la Cuatrienal era el de las posibilidades que ofrecen los montajes de Shakespeare, y allí pude ver lo que significa la arquitectura teatral referida a los teatros flexibles, o sea para múltiples lugares. Lo exhibido debía ser representativo de lo que se ha hecho en los últimos cuatro años. Mi impresión fue que los mejores actores de Europa están en Inglaterra y Alemania; los mejores escenógrafos en Checoslovaquia y los mejores directores en Polonia.

Prosiguiendo con nuestro tema, yo comprendo al dadaísmo, o a Valle Inclán, porque involucran una ruptura, pero por ejemplo, el teatro de los jóvenes, el “Young Old Vic” es caótico y carece de sentido, se quieren justificar con una posición supuestamente rebelde poniéndose, por ejemplo, una charretera y creyendo que así insultan al ejército; pero a nadie le importa mucho, y menos a los militares; hay una clara coincidencia en el repudio, estamos en el mundo y hay que ser racional. Lo pornográfico es feísimo, sobre todo porque es una falta de respeto al hombre como tal. La falta de respeto a la razón es inconcebible, y ello me preocupa; en las funciones a que me he referido la gente no se divierte —a lo sumo esboza una sonrisa— y hay una falta total de comunicación con el espectador. El rechazo es total, y el espectáculo no sirve para nada. Es un caos en manos de incapaces, cuyas hazañas son comer una banana en escena y arrojar luego las cáscaras al público.

El otro extremo lo dan las comedias hechas deliciosamente, como *Old Time*, de Harold Pinter. Se busca acá el detalle al máximo y la representación es perfecta. Vi, asimismo, *El mercader de Venecia* hecho por Lawrence Olivier, ubicado en Londres en 1878, que fue formidable; igualmente un excelente *Otelo* con música de rock. Mi opinión es que el teatro mundial está pisando terreno firme, ya no se aleja ni posterga lo esencial de nuestra condición humana. Hay que hacer cosas y para ello es indispensable un oficio o una profesión. No se pierde tiempo.

Lo importante en materia escenográfica es que ya se ha terminado con las abstracciones geometrizarantes, que servían para todo. Si un montaje escenográfico puede ser adecuado a cualquier cosa, no hay compromiso, y en todo decorado se involucra uno con el hecho propuesto, sea un árbol, un sapo o lo que sea, hay que mostrarlo, aunque no se lo haga de modo naturalista, por ello me explico la aceptación que ha tenido mi trabajo en *Cremona* que se basa en la realidad, y donde he tratado de ser claro, aunque haya estilizaciones. Lo abstracto y lo incomprensible deben terminar, pues están basados en la irracionalidad.

—¿Qué opinan en Europa del teatro de América Latina?

— En Europa no se conoce el teatro latinoamericano, por lo que pedimos más actividades a los centros nacionales del Instituto Internacional de Teatro, de la UNESCO en París, para que colaboren.

—¿Y los autores de vanguardia?

—Entre ellos está Eugenio Ionesco, cuyo *Rinoceronte* es un bodrio, y su *Juego de masacre* una imbecilidad, lo que pasa es que los autores tramposos están protegidos por masonerías, pero no van a perdurar. Y conste que soy vanguardista: hace 40 años que estoy pidiendo colaboración para hacerla en serio, porque no se puede jugar con las revoluciones. Soy partidario de las reformas, siempre que se hagan con inteligencia, las que se hacen con banderas falsas postergan el cambio, no se puede dejar de usar la razón para los alardes más destructivos. De todos modos, cuando el director Francisco Javier me convocó para hacer la escenografía de *Amadeo o cómo quitárnoslo de encima*, de Ionesco, en el Teatro Libre Agón, en 1960, acepté gustoso.

El autor indicaba que el personaje tenía que elevarse en el espacio y volar. Benavente nos hizo construir una rampa de madera, luego me preguntó: “¿Tenés patines?” Le contesté que sí, y me dijo: “Traelos”. Y esto era lo extraordinario, todo lo basaba en el ingenio, sin necesidad de tener plata; entonces esos patines los puso en la rampa con un cable de acero que iba a una rueda y, llegado el momento, el actor se sentaba a horcajadas sobre los patines haciendo equilibrio y determinados movimientos como si volara, mientras los maquinistas hacían girar la rueda que accionaba el cable y con él, los patines, que arrastraban al actor sobre la rampa en un movimiento hacia atrás y arriba. La luz iluminaba solamente la parte superior del cuerpo y resultaba un efecto maravilloso.²⁶

—Saulo, ¿estuvo en China?

—Sí, estuve en China un mes y medio, en la China milenaria de los emperadores, desde dos milenios antes del advenimiento del cristianismo, cuando vivió el esplendor de una civilización superior.

—¿Cómo es el teatro chino?

—En Pekín, asistí a espectáculos inolvidables del teatro clásico chino, que son encantadores, y a otros de teatro moderno muy valiosos; en estos últimos se advierte, por sobre todo, la inquietud de los nuevos autores por reflejar la transformación que vive su pueblo. *Casamiento en Pekín*, que ofreció aquí Leónidas Barletta en su teatro, puede servir de referencia. Existen alrededor de treinta teatros de sombras, que funcionan en casas de té, mercados y rincones de los pintorescos barrios de la antigua capital; es una especie de teatro de títeres y sus figuras representan personajes de antiquísimas leyendas orientales y expresan los sentimientos de amor y de odio de la gente del pueblo. Accionan movidos por los mismos palillos utilizados para comer el arroz, palillos confeccionados con maderas sagradas y las piezas articuladas se manejan delicadamente; las escenas se desarrollan con un fondo musical y recitados poéticos ajustados al tema que se está representando. Su origen se remonta al fondo de los tiempos, pero su esplendor se fija durante la dinastía Sung en el siglo IX, coincidente con el auge de la poesía nacional china y su difusión fue tan extraordinaria que trascendió las fronteras, llegando hasta París, donde lo chino se puso de moda en algunos de los períodos más brillantes de los Luises franceses.

—¿En qué se basa técnicamente el teatro de sombras?

—En síntesis, las figuras se mueven por el conocido método de reflejar sombras sobre un telón, proyectadas en siluetas sobre el mismo, mientras permanecen ocultas las manos humanas que mueven los extraños personajes. Éstos están contruidos con graciosas caladuras realizadas con paciencia de chino y son tan populares que en el Pórtico de las Flores de Pekín se venden al público las réplicas de las mismas después de los espectáculos, figuras que van a ocupar sillas de honor en el hogar chino por ser portadoras de buena ventura.

Cabe mencionar que les transmitía a sus alumnos las distintas técnicas sobre lo articulado que existían en los títeres de Pekín y les proponía instrumentarlas con el fin de armar un espectáculo, basándose en leyendas populares y figuras del norte argentino, motivos regionales y la curiosa historia de la yerba mate. Finalmente, lo presentó en una Muestra de Sombras Chinescas, en la Galería Galatea de Buenos Aires, dando a conocer su experiencia.

En otro plano, el viajar por Europa significó para mí, como persona, un nuevo enriquecimiento espiritual, un mayor conocimiento de nuestro arte, en fin, lo que supongo que deben significar los viajes cuando se hacen a gusto y por donde uno quiere: la satisfacción de comprender que se vuelve poseyendo más cosas buenas y con un gran entusiasmo de trabajar. Mi experiencia ha resultado favorable, pero no pude cumplir con todos mis propósitos como era el estudiar los

aspectos vinculados con la técnica escénica, así como completar mis conocimientos sobre la arquitectura teatral antigua.

Reconozco que hay modas en Europa, y de tratamiento, de problemas o de inquietudes de los hombres, y cuando se habla de la época de los audiovisuales, yo entiendo como audiovisual que desde el momento que nació el hombre fue audiovisual, desde que empezó a guerrear cuando nació el primero, ¿no es cierto? Sin embargo, ante los avances tecnológicos de este siglo, el arte escénico hoy retrocede, porque cuando uno piensa en lo que se puede hacer en cine y en televisión, toma conciencia de que el arte escénico es muy limitado, pero, cuando vemos lo que se hace en esos medios (el cine y la TV) dan ganas de llorar. No tanto por la obra en sí sino por el ser humano, por nuestra condición de hombres que cada vez se respeta menos. Y me siento humillado.

—¿Existen diferencias entre crear una escenografía para ópera u otra para teatro?

—No hay ninguna diferencia. La diferencia fundamental es el sector social que concurre a la ópera de nuestro Teatro Colón, por cierto, las óperas populares que se dan al aire libre en Italia, convocan a un público diferente. Nuestro coliseo es soberbio y, cuando empecé a trabajar en ese ámbito, me encontré con un espacio escénico que no había frecuentado, ya que no era el de los teatros profesionales y menos el de las salitas independientes, y el Colón que dispone de profesionales especializados y recursos técnicos excepcionales ampliaron mis posibilidades creativas.

Indudablemente se preguntó cómo podría ser y crear dentro de este ámbito y su primera observación fue la de disponer de un escenario “perfecto”, diferente de los espacios por momentos insólitos en los que tantas veces montó piezas teatrales. Observó también que las visuales de la sala estaban escalonadas conforme a una gradación social, para ventaja de unos en detrimento de otros, creo que es por esta última razón que en las plantas de sus óperas llama tanto la atención su interés de que un espectador ubicado en paraíso pudiera percibir la escenografía o la dramaturgia del espacio en su totalidad. La mayoría de los escenógrafos líricos ignoran esto o lo consideran propio del “lenguaje de la ópera”, y por ello hay un porcentaje de espectadores que no participan de la visual del espectáculo. Que él reivindicara la planta en el Colón (incluso en lo ornamental) fue también una toma de posición social y política, pero expresada como solución artística. En *Lo frate 'nnamorato*, de Giovanni Pergolesi, el piso de la escenografía es prodigioso, a tal punto que los espectadores ubicados en la platea se lo “pierden”; de alguna manera invirtió la situación de privilegio. Es un tema que deberíamos estudiar, porque él fue un hombre brillante que conscientemente desechó algunos de sus privilegios de clase, y estas elecciones que sin duda son políticas, se corporizaron como hechos artísticos sin quedar en una retórica panfletaria. Haber logrado en la ópera las extraordinarias

escenografías que realizó, en la que existe una larga intermediación entre el proyecto y lo que en realidad llega de él al escenario, es el triunfo de una voluntad superior. Su talento excepcional hacía que sus creaciones parecieran existir desde siempre, la invención más extraña fluía con naturalidad ante nosotros. Fue un espécimen perfecto para su función y en su propia persona, forma y función se unieron en perfecta manera. Podía corporizar el deseo de todos, hallando y demostrando el sentido dramáticamente oculto de las cosas y de los espacios. Y en ese sentido, el más alto posible, fue un artista popular, aun en la ópera y especialmente en la ópera.²⁷

Cuando estudiaba en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, Saulo Benavente, que era mi profesor de la carrera de Régie, propuso en clase un problema cuyo tema era la perspectiva en la escena. Debíamos resolver la ubicación de los objetos y muebles dentro de un espacio determinado. Cuando estábamos lanzándonos sobre nuestras carpetas de dibujo, con los lápices en ristre para arremeter e intentar resolver el problema, Saulo nos interrumpió y nos dijo que no hiciéramos siquiera el intento si no tomábamos antes una posición. Y ahí nomás comenzó a hablar de política y de cómo los seres humanos piensan el mundo desde el lugar donde están ubicados, lo demás, dijo el maestro, se enseña técnicamente en las academias de dibujo y para eso no me necesitan. Siempre recordaré esas clases con mucho placer.²⁸

NOTAS:

1. Reseña del escenógrafo Marcelo Salvioli.
2. Consideremos que, en esos años, no existían las tecnologías actuales de reproducción filmica.
3. Ibídem, Marcelo Salvioli.
4. Svoboda, José (1920-2002), creador de “La linterna mágica”, con más de 800 escenografías realizadas, fue el escenógrafo más notable del arte contemporáneo. Videos del escenógrafo José Svoboda en <http://www.youtube.com/>
5. Ibídem, Marcelo Salvioli.
6. Sobre testimonio del escenógrafo Alberto Bellatti.
7. Testimonio del director Agustín Alezzo.
8. Testimonio de la escenógrafa y vestuarista Beatriz Di Benedetto.
9. Gustavo “Cuchi” Leguizamón (1917-2000), compositor de música folklórica, abogado y profesor, juntamente con el poeta Manuel Castilla crearon las zambas más representativas de la música popular salteña. Ambos creadores fueron agudos críticos sociales.
10. Testimonio del director Hugo Urquijo.
11. Alessandro Moissi (Trieste, Italia 1879-1935 Lugano, Suiza), integró la compañía de Max Reinhardt, siendo célebre por sus interpretaciones en los roles de *Orestes*, *Edipo*, *Fausto*, *Hamlet*, *Romeo*...
12. Ibídem, Marcelo Salvioli.
13. Testimonio del actor Jorge Rivera López.
14. Ibídem, Marcelo Salvioli.
15. La frase “Deus ex machina” (Dios aparece en escena por obra de la máquina) alude a que los dioses aparecían en los escenarios gracias a las maquinarias que se usaban en el teatro, en la Antigüedad greco-latina.
16. Se refiere al que realiza los movimientos y los cambios de la escenografía.
17. Testimonio del realizador escenográfico Jorge Vairo.
18. Curso dictado del 8 de agosto al 12 de setiembre de 1956.
19. *Rodolfo Franco expone sus ideas de escenografía*, La Nación, Buenos Aires, 7 de julio de 1943, página de Espectáculos.
20. Testimonio del director Mario Rolla.
21. Ibídem, Agustín Alezzo.
22. Testimonio de la escenógrafa Graciela Galán.
23. “Memorias de un hombre de teatro”, Revista La actualidad en el arte, Buenos Aires, noviembre de 1981, p. 7.
24. Ibídem, Osvaldo Bonet.
25. Testimonios de los escenógrafos Víctor De Pilla y Alicia Gumá.
26. Testimonio del director y profesor Francisco Javier.
27. Ibídem, Marcelo Salvioli.
28. Testimonio del director Rubén Szuchmacher.

consideraciones sobre la escenografía teatral

capítulo 2

> 2. consideraciones sobre la escenografía teatral

La creación escenográfica, el espacio escénico, la iluminación, teatro “a la italiana” y nuestro teatro.

La creación escenográfica

Hoy vamos a hablar sobre la creación escenográfica que se plantea siempre desde lo dramático, pero abordemos primero el tema observando que la escenografía es un arte dramático y no plástico, concreto, unitario, que no representa, sino que crea. Su definición sobre la materia es muy amplia: todos hacen escenografía: desde el autor al idear su drama sobre un espacio al director al armar los movimientos, los intérpretes al dar vida al texto, los técnicos al armar la escenografía... Son elementos en común que permiten afirmar que la escenografía y la vida van del brazo, y por eso aquello de que es un arte colectivo, en el que intervienen todos con sus correspondientes concesiones, ya que no puede darse la conformidad total. El autor puede alegrarse si obtiene un diez por ciento de lo que imaginó, lo mismo le ocurre al escenógrafo: sean problemas de espacio, de tiempo o de pesos, lo cierto es que nunca puede estar satisfecho de lo que hace.

—¿Cómo sería exactamente la escenografía que se plantea siempre desde lo dramático?

—Te voy a dar un ejemplo: cuando me convocó la actriz y directora Lola Membrives, en 1952, para *Bodas de sangre*, de García Lorca, en el teatro Odeón, el primer problema que se me planteó fue que se trataba de una obra muy hecha, y posiblemente los espectadores tendrían, sin duda, una imagen plástica determinada, ya fuera porque la habían visto o leído. Entonces, me limité a seguir el texto, porque García Lorca pide determinadas cosas y colores, y se los he dado. La escenografía que he creado va ascendiendo de lo concreto a lo abstracto, como el drama; por ejemplo, si comparás la habitación del primer cuadro con la del último se aprecia con nitidez. Para conseguir los distintos ambientes y momentos, para lograr ese mundo moral y naturalmente austero, he debido recurrir con preferencia a tonos grises y blancos, con algún amarillo violento en el cuadro de la boda, por ejemplo donde se decide el rapto, para desembocar luego en el bosque sombrío y enmarañado, lleno de luna y muerte. He procurado valarme de metáforas sencillas para que el escenario sugiriese siempre el ámbito dramático necesario, y le doy como ejemplo el tono gótico de las puertas del último cuadro, donde el autor pide algo de *iglesia*. Y eso ha sido todo. Respetar las indicaciones del autor y darles mi forma, desde que esas indicaciones son conceptuadas y lo permiten.

En la escenografía hay siempre, primero, un problema de espacio y tiempo a resolver y el hecho de que se repitan a menudo determinados tipos de disposición escénica, obedece al intento de resolver el problema de los cambios de decorados en tiempos dado. Para esto se acude a dispositivos que en un primer momento parecen aportar la total solución; sin embargo, ésta es tan sólo aparente y quedarán por resolver problemas menores relativos al tiempo y al espacio.

El disco giratorio, por ejemplo, permite pasar de escena a escena con gran rapidez, pero el tiempo ganado a las pausas entre cuadro y cuadro significa el sacrificio de parte de la profundidad de los decorados y la anulación de los fosos, imposibilitando el uso de trampas, escotillas, escaleras de descenso a un piso que se supone en nivel inferior al del escenario.

El diseño de piso de los escenarios tradicionales permite muchas posibilidades de transformación gracias a que contempla la comunicación entre el foso y la escena por medio de las *calles* y de los *portalones*. Las *calles* son franjas paralelas a la embocadura, de unos 20 centímetros de ancho, que atraviesan el piso del escenario de lado a lado y que comunican el foso con el escenario cuando se levantan las tablas que las cubren. Los elementos escenográficos utilizados en las calles son usualmente las *ribas*, su uso era un recurso muy común en la escena clásica para lograr la sensación de movimiento, por ejemplo un mar embravecido. Tanto las *ribas* como cualquier elemento que aparezca desde el foso a través de las calles o de los portalones es manejado desde el foso.

Los *portalones* son las tapas de madera de 100 por 100 cm independientes entre sí, que cubren el piso del escenario y que pueden quitarse total o parcialmente para comunicar el foso con la escena; gracias a este diseño, el piso del escenario permite tener las *trampas*, *escotillas* y *escaleras descendentes* que menciona. Cuando el piso es cubierto por un disco giratorio o cuando posee un disco giratorio fijo como parte de su estructura, se debe prescindir de las otras posibilidades técnicas que he mencionado, porque el movimiento del disco no permite una comunicación entre el foso y la escena.¹

Los decorados simultáneos como el de *Un lío de millones*, del escenógrafo Manuel Concado (1908-2010), en el teatro Astral, en 1946, y los compartimientos de *Amor*, por el artista ruso Miguel Ourvantzoff (1897-1980), teatro Cómico, en 1935, multiplican las escenas frente al público en un decorado permanente que comprende todos los ambientes requeridos por la obra. El beneficio de esta disposición tiene también su precio; los lugares del juego escénico serán más pequeños y quedarán descartadas las variaciones escenográficas que se pudieran desear durante la representación.

En los decorados fijos, el tiempo desaparece como factor y el escenógrafo cuenta con mayores facilidades para conformar su obra al espacio que le brinda el

escenario. Puede dedicar su atención con mayor libertad a otras cuestiones, como las que le plantea la dimensión y forma de la boca de escena, que casi siempre es la de un rectángulo apaisado y que al no poder practicarse las variaciones requeridas llega a ocasionar la imposibilidad del decorado ideado.

Por otra parte, no siempre se puede contar con la embocadura cuadrada o rectangular vertical izada deseable. *La escuela de las mujeres*, de Molière, y *La loca de Chaillot*, de Jean Giraudoux, dirigidas por Louis Jouvet, no habrían contado con los maravillosos decorados de Bérard si el teatro Ateneo de París no poseyera medios para elevar a la altura requerida el límite superior de su boca escénica. Estas descripciones dan idea del grado de dependencia de lo físico a que está sometido el escenógrafo. Hay que añadir ahora la imposición de *estilo* del autor y el director, al que el decorador estará condicionado. La escenografía no deberá ser nunca una creación personal *autónoma* desentendida de la esencia y forma de la obra ni de la característica determinada a la escenificación.

Vaya el ejemplo en estos dibujos:



En La escuela de las mujeres, de Molière, Jouvet-Bérard, ¿se puede determinar siempre, precisamente, el límite que separa la obra del regisseur de la del escenógrafo?



La verticalidad de la boca de escena del teatro athénée de París, hizo posible la singular belleza del segundo decorado de C. Bérard para La loca de Chaillot de Jean Giraudoux.



Para la puesta en escena de El año mil, de Jules Romain, Charles Dullin, en colaboración con G. Risler, dispuso un decorado simultáneo. Los diversos ambientes requeridos por la obra pertenecían a un mismo conjunto arquitectónico. Había unidad de lugar.

El maestro hace referencia a la regulación de la *boca de escena* del teatro “a la italiana”, que en su diseño tradicional de escenario contempla la posibilidad de extender los límites de la boca por medio de los **arlequines** y el **bambalinón**. Este último está indirectamente mencionado en el ejemplo que describe sobre los decorados de Bérard: el límite superior de la *boca de escena* pudo elevarse por contar el teatro con un **bambalinón**, que no es más que la gran bambalina frontal, generalmente rígida y de un ancho mayor que la boca. El bambalinón puede subir y bajar, apaisando el escenario cuando baja o aumentando su altura cuando se eleva. Los arlequines son las patas laterales de la *embocadura* y consisten en una parte fija y una móvil; esta última es la que se desplaza para ampliar o achicar la boca de escena. Normalmente, al abrir o cerrar los arlequines, se hace otro tanto con el bambalinón. Por lo tanto, podemos decir que el conjunto **bambalinón-arlequines** constituye una especie de diafragma que permite la regulación de embocadura.

Debe tenerse presente que los términos *embocadura* y *boca de escena* son sinónimos.

Dado que la *boca de escena* o *embocadura* de los teatros “a la italiana” están en proporción armónica de acuerdo con el número de oro, la modificación de sus límites es una operación que el escenógrafo debe hacer con mucho cuidado y teniendo en cuenta razones técnicas y dramáticas.²

Con respecto al disco giratorio, rememoro que cuando terminé la construcción del escenario del teatro IFT, hice la escenografía para la obra *En la*

tormenta, de Scholem Aleijen, dirigida por David Licht, en 1952, con la cual se inauguraron las instalaciones y por primera vez se movió el escenario giratorio. Al año siguiente, lo usé para *Madre Coraje*, de Brecht, dirigida por Alberto D'Aversa, para la escena final de la obra en que Madre Coraje iba con su carro y sus mercaderías detrás de los soldados, porque ella traficaba con la guerra, y para dar la idea de que la mujer no sólo camina sino que todo el mundo camina cuando hay guerra, hice andar el plato giratorio, lo llené de árboles, y puse en el medio a Madre Coraje caminando al revés y al mismo tiempo mostraba las sombras de los soldados que se iban marchando y ella les gritaba: “Espérenme, ya voy con ustedes”.

Uno de los grandes aportes para el éxito de esa puesta fue el trabajo de Benavente – comenta David Cwilich. Cuando construyó la sala del teatro IFT, él hizo la primera escenografía para una obra de Scholem Aleijen con la cual se inauguraron las instalaciones, *En la tormenta*, dirigida por David Licht y por primera vez se movió el escenario giratorio. Hasta ese momento yo había hecho escenografías y decían que eran bastante buenas. Pero cuando vi el trabajo suyo metí violín en bolsa y nunca más volví a hacer una escenografía. Gran parte del éxito de *Madre Coraje* se debió a Saulo Benavente. Sus conversaciones con D'Aversa, su conocimiento de nuestra gente –porque ya hacía dos años que él trabajaba con nosotros–. (...) Recuerdo que él vino a ver un ensayo, uno de los últimos ensayos, con el crítico César Tiempo, que era muy amigo de D'Aversa desde Italia. Pasaron el último acto, que no estaba completado todavía. Pasaron el final. Comenzó la actuación y yo sentía que estaba pasando algo serio. Una escena del final no la hicieron. César Tiempo dijo: “Es suficiente. Me parece una de las puestas más importantes que yo he visto en Buenos Aires”.⁴

En 1954, en el teatro Lassalle, recurrí también al escenario giratorio para *Marta Ferrari*, de Carlos Gorostiza, dirigida por Armando Discépolo, y monté dieciséis cuadros escénicos en una plataforma giratoria que me permitía cambios rápidos, sin necesidad de largos intermedios que iban a retrasar la puesta.

—Hay pocos teatros con escenarios giratorios.

—Buenos Aires es, tal vez, la ciudad que ha tenido mayor número de escenarios con disco giratorio: aún hoy lo conservan en el Colón, Cervantes, Odeón, IFT, Montevideo, San Martín y la Sociedad Hebrea Argentina; los antiguos, y ya demolidos, Nuevo y Politeama, se contaban entre los provistos discos de mayor diámetro en uso entonces. Hubo una época, pasada hace ya una veintena de años, en que existía un verdadero furor por dotar a los teatros de ese dispositivo, cuya eficacia es hoy discutible después de una larga experiencia. Personalmente no soy partidario de ellos como instalación permanente, prefiero los teatros aparejados “a la italiana”, prefiero éstos aun para facilitar una numerosa variación de escenografías en un solo

espectáculo y conste que yo he realizado los escenarios con platos giratorios del IFT, de Hebraica, y de la sala Martín Coronado del Teatro San Martín.

—¿Y cómo hace uno con las salitas de los teatros independientes, que en general son pequeñas y hasta tienen las paredes torcidas?

—Hay que adaptarse a los problemas del espacio, aunque no sean ideales, y también te encontrás que hay espacios angostos, alturas pequeñas, problemas de visión..., el asunto será crear una propuesta adecuada para adaptar dramáticamente al espectáculo que fue convocado en ese espacio. Cuando me llamó el director Manuel Iedvani para trabajar en *Lo frío y lo caliente*, de Pachó O'Donnell, en el Teatro del Centro, en 1977, yo ya conocía bien el teatro, porque había hecho los planos de las dos salas simultáneamente, la sala más grandecita y la más chica, atento a las necesidades de la acústica para que no se filtrara el sonido de una sala a otra. Y lo que me di cuenta enseguida es que en la sala chica me iba a ser difícil resolver las necesidades escenográficas que tenía la obra, pero mandé a pedir colchones y almohadones para ponerlos en el escenario y elevé el nivel de las butacas para que el público pudiera mirar desde arriba a las dos actrices que actuaron hundidas en ellos, y los espectadores vieron cómodamente el espectáculo. Fue insólita la concepción, pero estuvo al servicio de la obra y de ese espacio reducido.

También hice la otra escenografía en la sala más grande del Teatro del Centro, *Los pequeños burgueses*, de Máximo Gorki, en 1976, y logré crear un truco por el cual parecía que se subía a un primer piso, siendo una sala por demás bajísima, y sin embargo con ese simple recurso el director Iedvani pudo hacer un desplazamiento con los actores descendiendo a la planta baja, por así decir, simulando venir de un piso mucho más alto. Esas escaleras estaban detrás de una recreada estufa rusa enorme y con esa solución logré redimensionar el pequeño ámbito del escenario.

—En general las escenografías actuales se hacen siempre dentro de un mismo decorado.

—Eso responde a la evolución de la visual del hombre. Nosotros tendemos a la simultaneidad de la presencia de los objetos que visualizamos, comprendimos los dos ojos al costado de una cara de Picasso, tendemos a una visión no frontal y pictórica, como lo fue durante siglos en la escenografía; además se tiende, y para ello ayudan las exigencias económicas, a crear un ámbito donde sucede todo.

Me he referido hasta ahora al teatro que ocurre en el escenario a que estamos acostumbrados en la actualidad, al tipo común en Buenos Aires, equipado de manera similar uno del otro y que es consecuencia de una arquitectura ya clásica y siempre ha sido la cortina de boca una frontera que

encierra al escenógrafo dentro de la caja-escena, donde parece que estuviera fatalmente limitada su labor. Salvo algunas muy pocas excepciones en que se intentó prolongar hacia la sala la atmósfera del escenario, como en *La niña boba*, por el escenógrafo español exilado en Buenos Aires, Manuel Fontanals (1893-1972), en el teatro Comedia en 1933, o que con intención de adelantar al espectador un elemento de sugestión se decoró la embocadura, convirtiéndola en un marco adecuado a la acción, como en *El avaro*, de Molière, de Vanarelli y Gelpi, en el teatro Buenos Aires, en 1945, y en *Las furias*, de Aristófanes, en el teatro Empire, en 1950; muy pocas veces el escenógrafo ha encarado otros problemas que no sean los específicos del escenario, como los que sugieren los ejemplos dados: el de la separación sala-escena, el de la confusión espectador-personaje.

Por ejemplo, esta última modalidad la he usado para dos escenas de *El farsante*, de Richard Nash, en 1976, dirigida por Alezzo en el teatro Nacional, ya que la obra tenía una estructura particular: transcurría dentro de la casa y únicamente dos escenas sucedían en otros lugares. Una muy importante, en el establo, y otra, afuera de la casa; para ello, utilicé los palcos *avant scène*, subrayando el carácter teatral del espectáculo y puse la escena del establo en uno y la de afuera de la casa en otro, y así adquiría de pronto un carácter de cuento.

La obra transcurre en una zona árida, donde no llueve desde hace tiempo, y la historia refiere que llega un hombre que dice ser un hacedor de lluvias; pero esto es mentira: se trata de un farsante y, justamente, cuando al final lo descubren y lo van a echar, milagrosamente llueve. La historia es, en realidad, una metáfora, porque la única mujer que hay allí nunca ha conocido a un hombre, y cuando lo conoce, descubre el amor y pensé que era un cuento de hadas. Entonces, le dije al director que íbamos a realizar una escenografía acorde, nada realista, y creé un gigantesco redondel que dominaba el foro, hecho de papel dorado y de color plateado, que iba rotando, y que representaba el día y la noche. Cuando, al final, en el fondo del escenario—fuera de la casa—empezaba a llover, hice caer agua de verdad: todos terminaban mojándose, porque los personajes salían al exterior a ver y disfrutar la lluvia, y resultaba un acierto.

—¿No fue complicado realizar la lluvia en el escenario?

—No, porque de modo similar tuve que hacer una lluvia persistente para *Lluvia*, de William Somerset Maugham, dirigida por la artista brasileña Dulcina de Moraes, en el Grand Splendid, en 1946, y ya había encontrado técnicamente la solución.

El maestro tenía la luminosidad y el cientificismo de los viejos hombres de izquierda que pensaban que por medio de un proceso racional podían alcanzar todo; que había una progresión natural hacia lo mejor. En las clases de la Facultad, siempre inventaba cualquier argumento o tomaba cualquier ejemplo inmediato generando un acto de aprendizaje por cualquier medio. Mientras estudié con él en La Plata durante 1975, a mitad de año me encontraba haciendo la escenografía y la iluminación de un espectáculo que consistía en una suma de fragmentos de obras de distintos autores. Nos habían prestado un farol que yo quería usar a todo costa dado que era el primer artefacto lumínico profesional que caía en mis manos. Se trataba de una luminaria creada para funcionar a una distancia determinada y sucedía que nosotros, en nuestra salita, teníamos una distancia muy corta entre la pared final de la sala y el fondo del escenario. Se lo comenté y él me dijo cómo solucionar el problema, pero no pude resolverlo. Una tarde, maravillosamente aparece —lo hizo aunque era el hombre más ocupado de la universidad y posiblemente, para darnos una mano dejara plantado a alguien—, y al ver en qué consistía el problema dadas las dimensiones del espacio, fijó la luminaria, y luego colocó una serie de espejos enfrentados entre sí y tomados con infinidad de alambres. Pintó la superficie de los espejos donde la luz no pegaba directamente, para evitar los reflejos.

Fue así que el haz de luz, reflejándose en los espejos y yendo de un espejo al otro, llegaba al centro de la escena logrando el efecto para el cual la luminaria había sido concebida. Me dijo: “La luz de este farol tiene que tener un recorrido, funciona a tantos metros y si no tenés los metros, tenés que lograrlos... eso es magia, el aumento de los metros”. Pocas cosas he visto tan maravillosas como ésa, era una especie de magia empírica y no el producto del ingenio ni de la experiencia. Cuando hablaba con él sentía que la gran experiencia que tenía era su característica menos relevante al lado de su talento. Hablaba permanentemente de magia, de Dios y al mismo tiempo decía que no creía, pero que tal vez Dios era o estaba. Hablaba de lo espiritual sin confusión y con mucho respeto a pesar de su ateísmo declarado. Entendía y lograba verbalizar nuestras contradicciones y las consideraba parte de nuestra búsqueda.⁴

Nuestro primer acercamiento artístico ocurrió en 1951, en ese año la dirección del Teatro La Máscara me encomendó poner en escena en el teatro Lassalle *Noche de colera*, de Armand Salacrou. Como tantas otras veces yo quería tenerlo a mi lado, pero —¡oh, casualidad!— él también, como tantas otras veces, estaba a punto de partir para uno de sus tantos viajes. Le pedí entonces que trabajáramos juntos en la planificación de la escenografía: recuerdo que le sugerí mis ideas acerca de que evitáramos las curvas y los colores cálidos y en cambio empleáramos planos rectos y tonos fríos. Él estuvo de acuerdo y me entregó un boceto primario pero sugerente y se fue de viaje y la escenografía, adaptada por nuestro equipo técnico, resultó un verdadero éxito asombrando con los cambios escénicos a la vista del público. Aquel espectáculo mereció los aplausos de

Galina Tolmacheva y del elenco de Barrault, que en aquel momento estaban de gira en Buenos Aires. Saulo, con su generosidad habitual, se negó a firmar el trabajo que en parte le pertenecía y así la firma que figuró fue la del equipo técnico del teatro. Recuerdo su sorpresa cuando a su regreso asistió a una de las funciones. Al terminar, sonriendo, me agarró de un brazo, me llevó al escenario y me llenó de preguntas acerca de los desplazamientos que habíamos inventado, de cómo habíamos emplazado las luces y no paraba de hablar con una satisfacción mezcla de maestro y espectador que nos colmó de orgullo.⁶

Benavente tenía casi siempre mucho trabajo y, convocado por el director Osvaldo Bonet para *Judith y las rosas*, de Conrado Nalé Roxlo, de la compañía de Luisa Vehil, en 1956, nos encargó el trabajo a nosotros, un grupo de discípulos de Franco que teníamos un taller de realización escenográfica en La Plata. Al vernos nos dijo: “Miren, muchachos, como no tuve tiempo de hacer el despiezo, ni trabajar con la planta para la escenografía del segundo acto, traten de hacerme unas tiras de tela pintadas de distintos colores, también algunos grises, tiras de 25 cm de ancho por 7 metros de largo, otras más angostas de 15 cm y otras un poco más anchas de 40 cm; en total preparen entre 10 y 15 tiras de cada medida”.

“¿Y hacemos algo para la planta?” –le preguntamos.

“No, después voy a tratar de organizarlo en el escenario.”

“Bueno Saulo, como usted diga” –le respondimos.

Pero nos pareció un poco rara la cosa; entonces, preparamos varios manojos de tiras de distintos tamaños y pintadas de varios colores como nos había indicado. Llegó la fecha del estreno y como siempre, él se atrasó en la entrega; y le llevamos el material pedido al teatro Liceo. En ese momento, la compañía ya tenía programada una función para los periodistas, y como no estaba terminada la escenografía del segundo acto los hicieron pasar a la sala donde muy intrigados esperaban el resultado final de esas tiras, al igual que nosotros. Entonces, tomó las tiras más anchas y las puso en la boca de escena, de izquierda a derecha, y a una distancia de un metro fue poniendo las siguientes hacia atrás, conformando varias filas en un semicírculo. Cuando las distribuyó todas, pidió al soffita que estaba en el puente, que le tirara unas sogas que tenían un contrapeso y fue enganchando las tiras; mientras, le decía que observara bien, porque luego iba a tener que levantarlas a distintas alturas, y engarzaba en la punta de cada soga las tiras trenzadas previamente, y al tener todas las tiras ensartadas en las diversas sogas, hizo llevarlas hacia arriba; cuando pasó las bambalinas, les dijo:

“Bueno, manténganlo ahí, por el momento.”

Después pidió una última que puso en el centro y la hizo levantar más alto que las otras, y empezó a graduar la altura de las demás hasta que resultó una forma de cono, que de repente quedó convertida en la carpa de Holofernes que establecía la obra. Sacó el cortaplumas que llevaba siempre en el bolsillo y les hizo unos tajos a las telas dándoles formas diversas, a continuación trajo una

jaula dorada —como lo requería el autor—, que ya la había separado en la utilería, pero la jaula era muy barroca y chocaba con lo armado; entonces, al verla desde la platea no le gustó, pegó un salto al escenario, buscó una mesa baja y colocó la jaula encima, rompiendo el estilo y la integró enseguida. Inmediatamente puso la luz y como por supuesto él era un pintor con la luz, fue muy emocionante porque la escena transcurría en una noche estrellada, y al levantar todas las cintas y conjugarse con la luz, se transformó en algo prodigioso y mágico. Los periodistas aplaudieron maravillados y emocionados la escenografía, y nosotros, los realizadores escenográficos también porque había armado una escenografía admirable con casi nada.⁶

Saulo muchas veces trabajaba con elementos básicos, tal rampas y practicables de medidas estándar como si dibujara con sólo tres valores. Sin embargo, en *Marianita Limeña*, de Valdo Sciammarella, presentada en 1961, en el Colón, con esos elementos logró un universo de dinamismo portentoso. Lo colonial como tema aparece aquí sin ser expresado directamente. La planta es poderosamente simétrica, la escenografía es en realidad una gran rampa con una escalera frontal de algunos escalones que hace que el conjunto se perciba como un gran plano rebatido. Siempre pensé que usó aquí la perspectiva invertida de los grabados japoneses, pero en una escala inaudita. Las contra rampas periféricas circundan de dinamismo al espacio central. El enorme dispositivo sensible está logrado por medio de módulos convencionales cuya *cuadratura* está salvajemente expuesta, en una búsqueda expresa de exactitud dramática y no de *belleza* en su sentido convencional: es decir, la exactitud dramática como belleza. Si hubo un escenógrafo con capacidad para la belleza ése fue él, pero siempre la subordinó a lo dramático. En esta obra, las escaleras tienen una contra pisada alta (debe ser de unos 25 o 30 cm) que condiciona la actitud física del cantante y lo *mete* en el tempo dramático de la obra. El cantante se desplaza con solemnidad en la rampa principal y con dinamismo por los accesos laterales cuyas escaleras tienen contra pisadas más cortas y rampas menos empinadas: es la escenografía la que ayuda y hasta determina la actitud del cantante... Me pregunto: ¿quién es capaz de romper su sentido de belleza en función de una necesidad dramática? ¿Quién tiene la necesidad (más que la inteligencia) de exponer algo por medio de su opuesto, sin apelar a lo directo? o... ¿cómo, cuando una escenografía ya está completamente lograda, se siente la necesidad de resaltar por oposición dramática los aciertos con una pincelada de bleque o de yeso puro? Por supuesto que podía hacerlo porque plásticamente era una especie de inmoral, en el sentido de que usaba lo que necesitaba en función de lo dramático.⁷

En cierta oportunidad estuve presente en el armado de una escenografía suya, en el Teatro Argentino de la Plata, antes de que se hubiera quemado, y me maravilló la precisión plástica de los despiezos. Técnicamente al comenzar no era nada claro cómo iban a ser puestos en el escenario, no había aparentemente

una solución escenotécnica, el material era de cantidad de volúmenes y al llegar al montaje final, les pidió a los maquinistas que previamente él había indicado que colgaran las telas en esos lugares del escenario. Por orden suya, una a una se iban levantando las telas lentamente, y a medida que subían el maestro con un cortaplumas iba generando cortes. Fue sorprendente, quedó una visión como de un bosque de espesura abstracto, pero a su vez muy figurativo, yo le pregunté qué lectura podría darse a esa escenografía. Y me contestó: “Que cada espectador decida la lectura visual que quiere darle a la escenografía”, era algo así como un criterio de obra abierta. Era un maestro excepcional, hacía un seguimiento personal de cada alumno, y si bien sus criterios estéticos eran muy firmes, su pensamiento era amplio. Era un artista de vanguardia; decía: «Yo soy esto y opino desde acá»; no obstante, respetaba absolutamente las diferencias, corregía y abría la cabeza a todos, sin pretender moldear a nadie con una idea única.⁸

En 1962, recuerdo que tuve la oportunidad, en el Teatro Argentino de La Plata, que el grupo más avanzado de la carrera de la Universidad hiciera la escenografía *Orfeo y Eurídice*, de Glück, dentro de la cátedra y bajo mi dirección, junto con la régisseur y coreografía de Evet Gaiani y la dirección de Juan Carlos Zorzi. La experiencia resultó excepcional, considerando que había sido creada y realizada por los alumnos.

El maestro consideraba fundamental la formación a través de la práctica, más que de la teoría, y por ello llevaba a casi todos sus aprendices a trabajar en la realización de sus escenografías, y él a la par de ellos: si había que pintar, pintaba, si había que barrer, barría... Y cuando llegaba el Circo de Moscú, se integraban a la compañía y los ayudaban a bajar la jaula de los osos, las pertenencias de los acróbatas, las redes de los equilibristas, los instrumentos musicales de la orquesta, las casuchas de los perros, los trucos de los magos, preparaban la pista para el acto de los cosacos a caballo, decoraban el espacio escénico... De esta manera, no sólo conocían el arte del circo sino también a esa gente extraña de detrás de la Cortina de Hierro que, además, los atraía porque les permitía reflexionar sobre su ideología. Él se formó trabajando como obrero en el oficio, y de la misma manera transponía su experiencia a sus alumnos, al igual que los momentos de ocio y esparcimiento. A nivel académico era caótico, no seguía ningún programa y al final de las clases en La Plata iban todos a tomar cerveza o vino a un bar cercano, o bien al comedor que funcionaba en el bosque (Paseo del Bosque) donde se ubica el Museo de Ciencias Naturales. Y rodeados de coníferas, robles, sauces, cinacinas y eucaliptos se sentaban en el césped a tomar mate, y entre mate y mate charlaban y charlaban; era muy enriquecedor lo que les daba, porque además se rodeaba de gente muy creadora, y muchas veces se unía a la ronda el titiritero Javier Villafañe y otras personalidades del ambiente artístico.⁹

Benavente tenía una personalidad diferente como maestro, era un hombre que podía ser un padre para los alumnos, pero con un pensamiento joven y una informalidad de vida similar a la de ellos. Además, era coherente su forma de vida con sus ideas de izquierda, ya que estaba comprometido política y socialmente. Pero no era sólo él: en ese momento histórico de los sesenta, todos los maestros de las distintas materias tenían inquietudes ideológicas. Saulo se comunicaba con la gente por medio del dibujo, se sentaba y empezaba a hablar; siempre estaba con un grafito gordo en la mano, y todo lo que decía lo iba graficando. ¡Era un dibujante excelente! Tenía también un dominio asombroso de la perspectiva ya que no necesitaba cortar el plano geoméricamente; sacaba una axonométrica sin necesidad de tirar fugas y, si contaba cómo iba a engrampar el bastidor con la madera y el tornillo, dibujaba el tornillo que correspondía, o cómo había que torneear tal pieza para que coincidiera con lo que quería, precisión que sólo da la ingeniería. A veces, las clases no significaban que había que transmitir permanentemente conocimiento, estar una tarde en el parque con Javier Villafañe, un poeta y cuentista que relataba sus obras, era también una clase extraordinaria de arte.¹⁰

El espacio escénico

Un alumno comenta:

—Ayer vi en el San Martín *Cremona*, de A. Discépolo, y me asombró la escenografía, porque las habitaciones de los personajes eran con vista interna, y cuando el actor abría la puerta se veía la habitación amoblada por dentro.

—He luchado siempre contra los prejuicios del espectador, quien supone que el espacio escénico termina allí donde termina la escenografía —madera, papel, tela, plásticos, luz, etc. El espectador establece una separación neta entre el espacio que encierra la escenografía —el espacio escénico de las acciones— y el espacio más allá de ésta, digamos el espacio extra-escénico. Hay que combatir la idea de que ahí termina ese mundo recreado que es el hecho teatral que existe concretamente y no es una transposición, es una realidad humana, dramática, que se da allí y que siempre en el teatro (igual en el cine que es más difícil, porque es muy costoso agrandar el espacio escénico e iluminarlo), siempre yo detrás, detrás de las aberturas, de una puerta que se abre o se cierra, pongo algo que testimonia la vida, la presencia viva del hombre. El espacio escénico fluido y continuo se extiende por todas partes, alrededor de la escenografía y de la escena arquitectónica propiamente dicha. La escena no es un espacio vacío donde hay que ubicar los elementos escenográficos sino lo contrario; es el espacio infinito y fluido colmado de objetos heteróclitos.

Es interesante mencionar cierta oposición conceptual con el principio del espacio vacío de Peter Brooke. Saulo propone la idea de infinitud y fluidez en su descripción del espacio dramático y se opone a la idea de que el espacio es expresivo en sí mismo. Comparó siempre el vacío con la no intervención, es decir con la *nada* escenográficamente hablando. Por otra parte, en el escenario las cosas no se muestran por sí mismas si no es en relación con otras. El **vacío** puede parecer al espectador como un **lleno** o **pleno** si no es presentado al mismo tiempo que su opuesto; son los opuestos los que exponen claramente las características de lo que queremos presentar en el escenario. Ésa es una de las enseñanzas más ricas que un hombre de teatro puede extraer de sus escenografías.¹¹

Un ejemplo claro: en una de las obras de Arnold Wesker, no sé si *Sopa de pollo* o *Raíces*, hay un señor y soldado que conversa constantemente y evidencia su posición de hombre que ama las armas y cuando se abre un placard o alacena, que en pequeña dimensión responde a las habitaciones, se ven cosas que por lo general en el teatro no ocurre. Ustedes estarán cansados de ver que un señor saca un revólver de un placard y no queda nada más, que saca las tres tazas justas para tomar café y no queda nada más; en cambio hay facturas de la señora que anota sus deudas con el almacenero, hay un almanaque, un objeto perdido..., entonces yo puse entre toda esa parafernalia, unos pequeños blancos de tiro al aire de feria, por cierto centrado casi todo con el público, donde había un agujerito que se supone tiraba con bala “22”. Bueno, la gente sentía la presencia de ese hombre que iba a tirar una vez por semana, por lo menos, para tener el placer de intentarlo. A esa razón obedece el que tuviera muebles con muchas cosas o se vieran los papelitos de diario atados con un cordel debajo de la jaula de los pájaros para que el alpiste no cayera afuera. Además, hay que considerar el tema del vestuario; por ejemplo, cuando hice el traje de un campesino, le puse semillas en los bolsillos para que el intérprete sintiera el personaje.

—¿Evidentemente con esos elementos, el actor puede vivir aún más la realidad de su personaje?

—Y también el público, yo siempre digo que la tramoya, el juego escénico destinado a crear la ilusión de la propuesta, está en el público y la realidad está en el escenario, porque el público se compenetra en el espectáculo y lo hace suyo. Todo está allí, en ese volumen reducido del espacio donde el tiempo y las limitaciones geográficas han sido abolidos, está allí en extraña acumulación, desde el sitial cotidiano del faraón, por ejemplo, hasta la réplica energética de una muchacha mexicana contemporánea que rehúsa entregarse a su amigo. El trabajo delicado del escenógrafo empieza con la eliminación progresiva de todo cuanto no es necesario para el espectáculo y se transforma en un seleccionador, su trabajo consiste en vaciar el espacio colmado y no en llenar el espacio vacío.

En primer lugar, se trata más bien de una actitud mental, de una conducta, porque es preciso desterrar el prejuicio, tanto de los creadores del espectáculo como de los espectadores, de que el espectáculo se desarrolla en un plano bidimensional. Con la supresión de todo cuanto puede corresponder a una imagen pictórica de la escena, cobra absoluta prioridad, en un sentido estricto, la materia tridimensional en la que estamos sumergidos. He aquí la atmósfera concreta, esa pasta aérea, en la que uno se propone horadar el espacio que corresponde a los objetos que constituyen el mundo de los personajes, recortar lo que es necesario para el hecho teatral.

En este espacio, todas las formas tridimensionales y todos los volúmenes pueden existir. Es el caso de un ratón en el interior del queso, que va creando distintos volúmenes; lo mismo en el caso de un submarino en el mar, de un avión en el aire o de un excavador en la tierra. Es una manera de modelar el espacio, delimitarlo, es esto y no otra cosa, lo que sorprende tanto en las obras del gran escultor Henry Moore. Cumplida esta operación, me divierto examinando el espacio lleno de huecos, porque me interesa la zona donde no hay nada, es decir el espacio entre los volúmenes ya fijados; entonces, trato de establecer relaciones entre los huecos hechos y los huecos donde el actor va a llevar a cabo sus acciones y va a jugar con los volúmenes que se atraen o se rechazan, que armonizan o no.

El espacio escénico es aquel en el que ocurre la acción y el espacio teatral es el que va desde esa semilla o carozo donde está el actor hasta donde termina el universo y la imaginación. Yo he tenido que hacer el vacío total para *Vuelo nocturno*, de Antoine Saint Exupéry, en el Colón, y he tenido que hacer en un teatro tan grande una célula de castigo de un metro por un metro; así que el espacio no termina jamás, y es el espectador a quien va dirigido el hecho para que se sienta viviendo la realidad dramática, combatiendo la sensación de que detrás de esa pared hay un cartel que se lee: “Salida de Actores”, y después está la calle, pero no, el espacio escénico va más allá, está atrás, atrás, atrás...

En una escena de *Anfitrión 38*, de Jean Giraudoux, dirigida por Luis Tito en 1950, el personaje Mercurio debía convertir el día en noche para que Júpiter, tomando la apariencia de anfitrión, seduzca a Almena, la fidelísima y enamorada esposa de éste, pero deben pasar varias horas hasta que pueda verla a la noche, y le dice a Mercurio: “Que se haga de noche, que sea ya el momento”. Mercurio le contesta: “Bueno, que se haga de noche”. La escenografía tenía que cambiar de golpe para hacerse de noche, y era en el reducido escenario del Instituto de Arte Moderno que carecía de parrilla, de hombros, de foro, de espacio... ¿cómo lo iba a resolver Saulo? Entonces, él colocó una tela negra que cerraba la escena a foro donde se habían calado pequeños orificios en forma de estrellas, e inventó un sencillo sistema de cordeles que destrababan las tapaderas de las perforaciones dejando pasar la luz blanca que estaba detrás de la tela negra. Cuando Mercurio precisaba: “Bueno,

que se haga de noche”, la escena se oscurecía y simultáneamente invadía la luz nocturna, apareciendo mágicamente la noche cubierta de estrellas. El realizador Sergio Gerstein divertido contaba: “Yo tiraba de los hilos, las tapitas salían, los palitos caían y surgían las estrellas”. En 1959 se presentaba *Vuelo nocturno*, de Saint Exupéry, en el Colón, y su escenografía era casi abstracta; lograba crear en el público la visión nocturna de una pista de aterrizaje, donde el avión se elevaba y se ponía casi de frente al público. El efecto era extraordinario y lo lograba con una especie de armazón abisagrada, de la que los maquinistas, llegado el momento, iban tirando y con la puesta de luces daba la sensación de volar sobre la inmensidad del mar. Cuando el avión emprendía el descenso, se podían ver las luces lejanas de la ciudad y las luces indicadoras que pasaban velozmente y ver de repente, también, el aterrizaje del avión.¹²

—¿Cuál de sus escenografías le gustó más?

—*Cremona*, porque el decorado era realista, pero con una realidad lograda más allá de la piel. ¿Por qué? Porque en parte era el conventillo donde yo había vivido, por cierto que era fácil haberlo hecho en los altibajos y péndulos de mi vida; yo nací y viví en un conventillo..., y ahí se daba la concurrencia de características varias de conventillos clásicos que los conozco no sólo por haberlos vivido, sino también por haberlos reproducido en el cine. Esa realidad sentida y transmitida tan directamente puede haber dado razón al elogio, pero el éxito de solución visual respondía en gran parte a la labor del director Roberto Durán que había organizado toda esa orquestación y cuando se levantaba el telón uno sentía el calor del verano. Debo rendir otro homenaje al actor Luis Politti, que estaba allí en el frente transpirando como un obrero cansado que se acercaba y se apoyaba en una baranda, fatigado así como un burro que estaba todo el día enganchado. También las mujeres, las miradas con vivencias —sin empezar el texto—, los rechazos, daban un calor en una noche de verano, que no tenían si no se hubieran muerto. Y en un centro así convergente daban todas las habitaciones en la intimidad de los individuos que se volcaban en ese espacio que iba a ser protagonista.

A mí me asombraba ver sus proyectos dibujados que no parecían relevantes, pero al armar la escenografía en el escenario deslumbraba y conmovía por su enorme calidez. Sin duda era un creador genuino y tenía un gran oficio; además, no le interesaban los premios, lo único valioso en su opinión era el trabajo. Cierta vez me dijo: “Vos estudiá y trabajá, y ya vas a ver caer los ídolos por el camino”. Recuerdo que una vez, para un grupo independiente que por supuesto no tenía dinero para la producción, inventó un espacio con cajones de manzanas que no significaba nada, pero al poner la luz quedó transformado en algo hermoso y con gran vitalidad. Sabía muy bien determinar la luz y recreaba sensaciones indescriptibles, en especial rincones o detalles que sorprendían, le

gustaba desafiar el ingenio y todo lo hacía con sus propias manos. Era un renacentista del oficio, creía en ese saber artesanal que se transmitía por tradición, cuando todavía no existían máquinas computadoras ni fábricas que producían mercadería en serie. Era un bohemio, no le interesaba la plata, los horarios, nada, sólo su arte y hasta se divertía comentando que lo llamaban “el escenógrafo oficial del teatro independiente”. Además, era un gran conocedor del arte escenográfico contemporáneo, ya que al viajar constantemente asistía a casi todos los espectáculos de envergadura. Recuerdo que nos hablaba de las escenografías de los checoslovacos, de su mano de obra incomparable, de su trabajo artesanal en cada objeto o elemento..., y era un hombre generoso que reverenciaba a los creadores, así con el checoslovaco José Svoboda, a quien admiraba y para quien no escatimaba elogios.¹³

En 1950, el director Pedro Doril, del Grupo Teatro La Máscara, lo llamó para *La loca de Chaillot*, de Jean Giraudoux, que se presentaría en el Teatro Lassalle y aceptó trabajar *ad honorem* para el grupo de teatro independiente. Una vez que armó la escenografía, les dio a todos los integrantes un pincel y los puso a trabajar a la par suya. Era inusitada la relación fraternal que tenía con la gente joven que empezaba a transitar el camino del teatro, y la escenografía resultaba maravillosa. Recordaba Doril el día del estreno: “Yo estaba en el fondo de la sala junto a Gorostiza, y cuando la obra terminó y comenzaron los aplausos, Gorostiza me empujó para que subiera al escenario a saludar, rodeado del resto del elenco y colaboradores, ya que era el director. Subí y comencé a agradecer a cada uno de los que trabajaron y colaboraron, y hablé de Benavente, que había tenido un tremendo trabajo. Él ya era famoso y le pagaban por lo que hacía, mientras que con nosotros no había cobrado nada. Una escenografía que era una hermosura, tanto que, cuando se levantaba el telón, la gente aplaudía. Cuando hablé de Saulo me agarró una tremenda emoción y no pude seguir, a gatas logré terminar. Pablo Palant que estaba de espectador me dijo que lo había hecho llorar”.¹⁴

Una alumna pregunta:

—¿Qué obras le gustan más?

—Me gusta mucho lo poemático literario, como es Saroyan; me gustan las obras nórdicas, eslavas, las germanas expresionistas; me encanta lo farsesco. Y retengo en mi memoria con nostalgia trabajos de mi primera época, como *La hermosa gente*, de William Saroyan, dirigida por Marcelo Lavalle en el Odeón, allá por el 43 o 44; y también *La loca de Chaillot*, de Giraudoux, que la pusimos dos veces.

—Cuéntenos alguna de ellas.

—En *La hermosa gente* había una escena con un piano que tenía que tocar de verdad. Yo había hecho un esqueleto con listones y piolines, y adentro dibujada un arpa y tocaba. La gente se admiraba de que eso tocaba, y no tocaba nada, era una vitrola. Y otra vez con Antonio Cunill Cabanellas (1894-1969) teníamos que crear la noche para una comedia, y hacía bajar del cielo raso, una araña llena de luces encendidas entre una máscara negra y una postal celeste. Cunill me decía: “¡Pero hombre, van a preguntar quién encendió la araña!” “¡Y bueno le contesté, la encendió Dios!” Era de locos para la época, hacer bajar una araña encendida para mostrar un ambiente artificialmente iluminado, a telón abierto.

—Ayer, vi una obra de teatro, en donde lo más importante era la escenografía.

—Y sucede por supuesto, que a veces el escenógrafo tiene un papel protagonista y el escritor pierde el monopolio de su obra. Ésto es así desde Wagner, Meyerbeer y Brecht. El teatro tiene su musa propia y auténtica, no está al servicio de la música ni de la literatura, pero sin texto no hay teatro. He visto en el Teatro Nacional Popular que dirige Jean Vilar *Lorenzaccio*, de Musset, bajo la dirección de Gérard Philippe, quien a la vez tuvo a su cargo el papel protagonista; el teatro de Zeffirelli; y he visto el de Josef Svoboda, el gran escenógrafo checoslovaco de las últimas décadas. Y todo desaparecía, desde la actuación hasta Alfredo De Musset, todo frente a la concepción escenográfica. La *vedette*, el virtuoso, era el escenógrafo, lo que sucede es que en estas realizaciones se toma un texto como pretexto, porque hay teatro que no tiene texto o realizaciones en las que el texto se transforma.

Por ejemplo, los directores argentinos Víctor García (1935-1982) y Jorge Lavelli (1931) no hacen una adaptación, cambian el sentido de la pieza; muestran que el texto es un ingrediente más, manuable y transformable, como el espacio o el actor. Después de todo, las direcciones de Lavelli, como las del tucumano García, no son más que grandes creaciones o realizaciones escenográficas que, como directores de teatro, los convierten en primeras figuras, entre los diez o doce *metteurs-en-scène* del mundo. Por su cotización, Lavelli es uno.

—Pero la propuesta era quizás no respetar el sentido del texto y en ese sentido es válido.

—El respeto va a la esencia de todos los aportes, porque nadie, ni el director escénico, ni el realizador, pueden hacer las cosas como las conciben; hay limitaciones de espacio, de actores, de dinero, de todo. Es lo mismo que servir a Tita Merello o a determinada diva, es otro género de espectáculo, que me parece muy bien; pero no es teatro. Cuando la gente dice: ¡Qué bien está ella! ó ¡Qué escenografía deslumbrante!, ahí ya no vio teatro.

—¿Uno consigue plasmar la idea que tuvo cuando imaginó la escenografía?

—Todos sabemos que estamos limitados en muchas razones, desde las económicas, políticas, colectivas... porque no siempre se hace la pieza o la propuesta que uno quiere, pero pasa como en *Bent*, de Martín Sherman, que pusimos en la sala Gran Corrientes, en 1981, y que tiene ese texto tan hermoso, que le hace decir a un personaje: “Se nos puede prohibir todo acá, pero hay algo que los nazis no pueden, y es que nos quitemos la vida y ahí no pueden hacer nada”. Ya lo tenemos en *Antígona*, que escribe que a los hombres los obligan a hacer y decir: “Sí”, cuando quieren “No”, y “No” cuando quieren “Sí”, pero siempre hay muchísimos hombres, muchísimos, que no es posible hacerles decir: “No”, cuando quieren decir: “Sí” y sucumben. Lo vemos desde los cristianos muertos en los circos romanos, los protestantes matados por los cristianos y la historia actual tan trágica que nos da tantos ejemplos de hombres que saben morir, antes de decir: “No” cuando quieren decir: “Sí”.

Esto es casi operístico dentro de la actividad teatral de mi vida que es pequeña, pero yo siempre he sabido decir: “No”, cuando no he podido tener esa libertad que no es la mía. No, porque antes no lo hago. Tener una conducta firme, es fundamental para ser escenógrafo.

—¿Usted está de acuerdo en realizar exposiciones de escenografías?

—No veo la razón de no hacerlo. Franco, luego de renunciar al cargo de director escenográfico del Colón ejercido durante seis años, reunió parte de su obra y, en 1932, expuso en la Galería Witcomb una muestra individual de treinta y seis bocetos escenográficos; fue probablemente la primera exposición de escenografía argentina realizada en nuestro país. El maestro sostenía el criterio de realizar muestras como parte del aprendizaje de los alumnos y al finalizar el año lectivo se exponían los trabajos, tanto en la Escuela Superior de Bellas Artes de Buenos Aires como en la Universidad Nacional de La Plata, incluso cuando presentaba su pintura en los salones de arte, incluía bocetos escenográficos, imponiendo esta modalidad.

—Sin embargo, algunos sostienen que se puede apreciar la obra escenográfica, ya que es un arte en vivo.

—No estoy de acuerdo; es parte del oficio del escenógrafo dar a conocer sus obras: bocetos, maquetas, figurines, utilería, planta de luces, etc. El prestigio de la escenografía argentina ha trascendido las fronteras y algunos profesionales locales han sido requeridos desde el extranjero para importantes colaboraciones teatrales y cinematográficas, en parte porque han conocido sus proyectos y bocetos escenográficos. Por otra parte, la conciencia de que el teatro no es una suma de individualidades, sino síntesis integral de técnicas y elementos diversos, ha llevado al diálogo provechoso entre autor, director, escenógrafo e intérprete

en la ardua labor del montaje de una obra, con la beneficiosa consecuencia de un nuevo sentido del arte dramático entendido como expresión equilibrada del conjunto en el cual los valores plásticos tienen lugar y función perfectamente acordados.

En los últimos tiempos, el teatro y la plástica argentina ya pueden hablar de una conciencia escenotécnica cuya documentación trasciende y se registra, además, en una actividad lateral de gran importancia como elemento educativo y de relación con el público: las exposiciones. Así, reflejo de la significación, desarrollo y madurez de la escenotecnia argentina pudo palpase en la muestra denominada “Escenografía Argentina del siglo XX” reunida por el Centro Argentino del Instituto Internacional del Teatro, de la UNESCO, con la colaboración de ARGENTORES, de la Sociedad de Escenógrafos de la Argentina, de la Asociación de Directores de Escenografía, del Instituto de Arte Moderno y del señor Franz Van Riel, en abril de 1958. En ella se recuperaron testimonios del proceso seguido en la evolución de la escenografía criolla, proceso al cual se lo ha conceptualizado como “el aporte más importante que en los últimos años se ha hecho a la realización del teatro y la formación estético-plástica del público”.

Cuando, en 1958, el incansable Saulo organizó la muestra “Escenografía Argentina del Siglo XX” –primera de carácter conjunto y retrospectivo reunida en nuestro país–, me pidió acompañarlo con un trabajo histórico a modo de referencia al proceso general del desenvolvimiento de la especialidad. Publiqué entonces *La escenografía en la Argentina* que, por aquel tiempo, fue uno de los primeros trabajos publicados sobre el tema. El estímulo y la ayuda de Saulo están presentes en cada una de sus líneas.¹⁵

Si bien ésta fue una de las primeras muestras que con carácter conjunto y retrospectivo se reunió en la Argentina, es posible citar otros antecedentes en tal sentido, como la conmemorativa de Abraham Vigo, en Los Independientes, también en 1958; la titulada *Ideas escenográficas*, en la Galería Peuser en 1959; la del Salón de Mar del Plata en 1960, organizada por la Sociedad de Escenógrafos de la Argentina al igual que la de 1961 en las Salas Nacionales de Exposición, etcétera. También, circunstancialmente, algunas muestras escenográficas extranjeras fueron presentadas entre nosotros con motivo del paso de compañías foráneas, o bien con motivo de exhibiciones plásticas generales. Tales, por ejemplo, las exposiciones específicas de Antón G. Bragaglia, la exposición viajera italiana en 1951, mostrada en el Teatro Colón, la exposición china de 1957, y tantas otras.

En cuanto a expresiones escenográficas argentinas exhibidas fuera del país, la muestra más abundante ha sido la reunida en 1957 bajo el patrocinio del Instituto de Estudios de Teatro, con mi supervisión, presentada en la Primera

Bienal de Artes Plásticas del Teatro, del Museo de Arte Moderno de San Pablo, cuyas doscientas piezas suscitaron el elogio unánime de los entendidos. En tal grado de su desarrollo, ya en plena madurez, la escenografía argentina reclama la detenida investigación histórica —elementos y fuentes los hay— que en vísperas de su proyección decisiva acompañe la reflexión sobre sus antecedentes y posibilidades.

La iluminación

—¿Usted también se ocupa de poner las luces?

—Así es.

—Pero generalmente lo hace el iluminador.

—La luz es uno de los elementos primordiales de la escenografía. Cuando tomé a mi cargo la dirección de la carrera, ubicándome de acuerdo con la marcha de las cosas, fue urgente poner la cátedra de luminotecnia —que ustedes van a tener que cursar—. También emprendí otros cambios en el programa de enseñanza, y aunque esto pareciera revolucionario, ya estaba lejos de serlo.

El escenógrafo tiene con la luz su principal recurso de expresión, rico y de infinitos alcances, con el solo empleo de luces se puede llegar igualmente a un objetable barroquismo decorativo. No obstante, la sobriedad, tanto en el empleo de las formas como en las fuentes luminosas con que se les da existencia y color, debe ser la principal preocupación del escenógrafo. Habitualmente yo realizo el boceto escenográfico junto con la planta de luces, y no para que “se vea” la escenografía, sino para ayudar a una situación determinada de la escena, potenciar una acción concreta, apoyar la presencia de un personaje... Detallo muy puntualmente el tipo de luz que corresponde al clima dramático de la obra. Por ejemplo, cuando bosquejaba *Sopa de pollo* y también *Raíces*, de Arnold Wesker, pensaba iluminar en un medio tono, por lo cual, al pintar el decorado lo hice con colores no saturados para que luego al poner las luces se pudiese lograr un efecto más expresivo.

Para mí, poner la luz es una labor que está dentro de la escenografía, en el regazo de ella. Hoy aquí se está discriminando esta tarea, adjudicándosela al iluminador, ahora hay que poner, en relación con la escenografía, “escenografía, vestuario y luces”, cosa que yo luchaba para que no se pusiera; pero la práctica, y la influencia norteamericana —por los muchos espectáculos— hacen que se haya impuesto. Sin embargo, a Chejov no te lo puede iluminar un tercero, lo iluminas con el director, pero jamás con un tercero.

El ejemplo que Saulo da sobre la pintura del decorado en relación con la iluminación es uno de los temas básicos necesarios para el buen resultado de la escenografía y uno de los menos tenidos en cuenta en el proceso de producción de la misma, salvo en los casos en que el escenógrafo es también el iluminador. La naturaleza del color “puesto” por medio de la pintura del decorado es opuesto al del color-luz. Al pintar se da color por **adición** (es decir poniendo materia-color), mientras que al iluminar el color llega al decorado por **sustracción**, es decir por medio de filtros (llamados antiguamente *gelatinas*) que sustraen los colores no deseados del espectro lumínico para dejar pasar sólo los elegidos. Por esta razón la pintura del decorado tiene que estar en relación con el color-luz que recibirá, para que los colores presentados al ojo por estos dos medios logren una combinación feliz y no se bloqueen mutuamente.¹⁶

Benavente toma realmente al pie de la letra las enseñanzas de Franco y pinta los decorados en función de donde va a poner la luz. Cada decorado está estudiado previamente, y cuando lo encarga a los realizadores les pide el clima exacto por donde va a pasar el artefacto lumínico. ¿Qué consigue con esto? Con muy pocos artefactos, el decorado en relación con la luz que le va a poner logra reales, contrastes, atmósfera y toda esa serie de recursos que son inimaginables. Ése es su secreto, el secreto básico de la iluminación de sus escenografías, pero no es que como maestro lo ocultara, de ninguna manera, por eso lo cuento, es que él pinta el decorado en función de la luz y nunca lo pinta porque sí. Entonces, con muy pocos artefactos dirigidos a los lugares adecuados, el decorado estalla o se serena, o lo regula o lo modula a su dirección. Está pintando cromáticamente primero y luego le suma todo el fenómeno de la luz, logrando ese clima tan personal suyo. Esta concepción hoy se ha ido perdiendo porque actualmente los artistas no son pintores con ese juego sutil a nivel plástico. Pero creer que si uno tiene una gran batería lumínica va a lograr la atmósfera deseada es un error; no es completamente así. Pintar un decorado de liso y creer que luego le doy el clima mediante la luz, nada más, es un desacierto; la textura tiene que estar, la atmósfera tiene que estar, si tiene moho tiene que estar el moho, no puedo dar el moho con la luz, ni todo lo demás. Saulo lo manejaba de una manera cotidiana, y ésa es la clave de la expresión en la luz en función del color.¹⁷

Las enseñanzas recibidas por Rodolfo Franco eran sólidas: “La armonización del color y la luz es un factor importante que realza el escenario si está bien dirigido, y que lo destruye si está descuidado. Por lo que a mí respecta, siempre me gusto hacer la fusión de los focos de reflectores de diferente color, tal como se realiza la fusión de los colores en la paleta. La realización de estas ideas técnicas es aparentemente fácil, pero componer un escenario requiere el mismo cuidado y organización de componer un cuadro. Desgraciadamente no siempre se consigue, por razones diversas realizar sobre la

escena lo que se ha proyectado; pero dentro de mi larga labor recuerdo como ejemplo los decorados de *Pulcinella*, para el Colón, que fueron en determinado momento algo que me satisfizo, porque había empleado un ritmo en la creación del escenario coincidente con el ritmo de la música y la coreografía”.¹⁸

Para iluminar la escenografía primero hay que saber dónde y cómo ubicar los artefactos eléctricos, su potencia y la calidad del color, en todas mis escenografías yo pongo la luz. Cuando hice en 1956, *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller, dirigida por Pedro López Lagar en el Lassalle, dejé a la vista los reflectores. El público se mostró sorprendido creyendo que era un error o un apresuramiento al levantar el telón antes de que los ocultaran; después aplaudieron cautivados por ese hallazgo escenográfico y fue un suceso. De todos modos, el secreto de nuestro trabajo es la integración, la armonía con el todo. Una escenografía que resalta demasiado es como un color que se escapa de un cuadro.

Saulo tenía la base en el boceto, la terminación en el escenario con los últimos detalles y el toque final con la luz, ésa era la clave de su maestría. ¡Poniendo luces era un espectáculo! Se llevaba las gelatinas de colores por si no había, para darle el efecto que quería, y no podían decirle por ejemplo: “Lila no hay o no se puede lograr”, porque él sacaba dos colores y especificaba: “Entonces lo damos con este color y este otro”. Además no sólo sabía de colores, también de electricidad porque era electricista diplomado, y sucedió que a partir de 1950 comenzó a establecerse la profesión de iluminador, pero Saulo nunca aceptó que la iluminación estuviera a cargo de otra persona que no fuera el escenógrafo.¹⁹

Cierta tarde, me encontré con el maestro en un colectivo y comenzamos a hablar acerca de la luz en el teatro —él tenía unos conocimientos impresionantes—, y yo le dije que para mí la luz aparecía en la pintura. Entonces, me preguntó: “¿Qué pintores te gustan como grandes iluminadores?”. Y le contesté: “Rembrandt, para mí es el gran iluminador teatral, y Vermeer porque es una luz cinematográfica, todos los personajes siempre están delante de una ventana con luz natural”. Y durante el viaje hablamos mucho sobre la luz y los grandes maestros, ya que era un tema fundamental en la escenografía.²⁰

Un alumno le pregunta:

—¿Cómo se hace para lograr la iluminación, careciendo generalmente de elementos?

—Hay dificultades, eso yo lo conozco y nosotros, a pesar de llevar una profesión tan, tan técnica, no contamos con los recursos de iluminación, con

los materiales necesarios; se ha perdido el personal especializado y estamos, en verdad, en una situación muy incómoda respecto de otros países latinos. Pero a pesar de todo eso, y tal vez por todo eso, no se puede dejar de nombrar la efectiva contribución aportada a la renovación y evolución de la escenografía en la Argentina de los pequeños teatros independientes, que permitieron practicar escenografía facilitando el surgimiento de excelentes jóvenes escenógrafos. Las dificultades económicas existen, por supuesto, no obstante no cuentan demasiado porque la escenografía no se hace con cantidades de dinero, por lo menos, fundamentalmente.

Cuando dirigía *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac, en La Máscara, en 1961, llamé a Saulo para que la iluminara y él me organizó todo el plantel de luces, mientras me transmitía sus opiniones sobre cómo iluminarlo. Para que la luz no golpeará en la cara de los actores, hacía estrellitas en la gelatina. Cierta vez que dirigí una obra en Alemania, no consiguieron la máquina espacialísima que usaban para evitar que eso ocurriera, entonces yo hice las mismas estrellitas en la gelatina y se quedaron admirados de que pudiera resolverse de una manera tan simple. Otra vez, me quedé absorto cuando, ensayando en una sala, observé que la acústica era muy mala y él decidió poner en el techo unos alambres a los que dio forma de guitarra con sus propias manos y mejoró el sonido. Saulo era un hombre formidable, un creador soberbio.²¹

Su intransigencia para conseguir todo lo que se proponía era notable. En 1981, en *Paternoster*, de Jacobo Langsner, bajo mi dirección, sucedió que al llegar al Teatro Payró a montar la escenografía, debido a los espectáculos que había en cartel, se encontró con que se podían usar todas las luces fijas y mover sólo tres, entonces se ofendió y no lo aceptó. Empezó a ir todos los días para que le dieran lo que necesitaba y se sentaba en la platea a esperar los reflectores que había pedido. El estreno se suspendió un mes y, al final, tuvieron que dárselos y pudo iluminar la obra como él quería y el trabajo de luces fue extraordinario. La escenografía vista sin iluminación podía ser hasta fea, pero iluminada era milagrosa. No solamente con focos sino también con lamparitas colgadas con alambres directamente en el techo de la escenografía. Y cada vez que se montaba el espectáculo –porque se montaba y desmontaba debido a los demás espectáculos que se estaban dando simultáneamente– había que hacer unas peripecias para cablear todo y poner las lamparitas. Pero cuando se encendían, eso era maravilloso. Y sucedió que como el día del estreno les entregaron la sala un poco tarde, los técnicos pusieron sólo algunas de esas lámparas, y cuando él lo vio, dijo: “Que no den sala hasta que no esté todo armado”. Hizo todo el cableado de vuelta, mientras el público esperaba en el hall: estuvo como una hora y lo puso como lo había pensado, y lo dejó tal cual.²²

Las cosas son o no son, y cuando son, deben ser como son. En términos menos filosóficos, la estilización es traición, y lo digo porque he hecho escenografías abstractas y barrocas, naturalistas y formalistas, siguiendo todos los estilos y escuelas, aunque anhelo las esencias y no el formalismo, anhelo identificarme con el espíritu del autor, a llegar a lo más íntimo.

En otro aspecto de la escenografía, lo que a mí me recuerda, es que el portazo que pega Nora en *Casa de muñecas*, de Ibsen, puede ser una fecha de calendario: es cuando marca la iniciación, en concreto, así, en hechos, de la política de emancipación de la mujer y la aparición del decorado *corpóreo*. Porque cuando ella abandona a su marido, y con él toda una sociedad caduca, se va pegando un portazo. Y la puerta ya no puede ser pintada ni de papel. Y es verdad: hace falta una puerta de madera y que haga ¡paff!

—Usted habló en un momento de otros cambios que hizo en el programa de la Universidad. ¿Qué cambios hizo?

—Al comenzar a enseñar en La Plata me encontré que estábamos también en la necesidad urgente de *mover la concepción* de la escenografía. Había que anular, o contener, un problema, un prejuicio que, por inercia, la gente seguía manteniendo; por ejemplo, la escenografía *pictórica*. Los alumnos pintaban cuadritos a los que después había que darles cuerpo, eso no tenía sentido. Y de ahí señalo otro hecho: Franco —pintor— pensó que lo fundamental era enseñar a hacer pintura escenográfica; e hizo medio piso del taller —no habría dinero entonces— de madera: piso de madera para pintar parado. Yo trabajé como realizador seis años, y nunca llegué a la décima parte de la habilidad de un medio oficial técnico; porque eso es artesanía, como era la escenografía de entonces: *artesanal*. La gente no sabía en aquellos tiempos qué decorado iba a hacer; el escenógrafo no iba al teatro: se lo llamaba por teléfono y le pedían: “Mandame una sala rica con dos puertas a la izquierda, una a la derecha”. Eso no era una creación, pero lo hacían como los dioses.

No olvidemos que en su origen esos decorados pintados se iluminaban con candelijas de velas o a gas, una iluminación prácticamente inexistente, así que debían pintar los colores con intensidad para que el público pudiera apreciarlos junto a los intérpretes, que poco se veían y parecían una sola cosa; probablemente la voz tendría una importancia significativa en la representación, pero cuando se colgaron los focos a partir de la electricidad, todo cambió y quedó definitivamente resuelto el tema de la iluminación.

Les cuento que mi preocupación de estudiante había sido conciliar las dos cosas, ser pintor y escenógrafo, sé que acaso pueden encontrarse ahora, no sé si con el hiperrealismo, pero se encontraban en Dalí. Dalí hacia una proyección

completamente disparatada, metafórica, artística y pintaba como Dios: se podía ir a tocar, para ver si estaba la llave colgada o no. Yo pensaba: “¿si nosotros consiguiéramos eso?” No se pudo. No existe posibilidad: es el producto de un ejercicio constante, que no se puede cumplir porque existen otros requerimientos. En tanto, hice sacar el piso de madera porque no tenía sentido para los aprendices el pintar de pie. Que supieran pintar (para eso hacían pintura y dibujo para los figurines), que tuviesen conocimientos de pintura. ¿*Técnica de pintura*? Uno se las iba insinuando, después en la práctica lo iban haciendo; pero no la técnica del pintor; se trabajaba solamente con témpera o goache.

No se trata de *pintar*. Siempre es hacer dibujo lineal, saber geometría, de tal modo que los que van a usar nuestros conocimientos lo comprendan, es decir, de un modo empírico. Por ejemplo, se da con una elipse, una figura geométrica que no se puede realizar perfectamente con ningún instrumento; hay que tratar de hacer tantos puntos como sea posible para después ir uniéndolos. Sin embargo, un carpintero de muebles o un jardinero hacen una elipse perfecta con dos clavos y un piolín... Entonces, me decía: ¿cómo voy a poner a estudiar geometría a un chico? No va a terminar. Pero tengo que enseñarle lo que es una elipse porque un elipsoide de revolución es la forma más eficaz para los espejos reflectores; mientras que un paraboloide es el espejo más adecuado para la ubicación de la lámpara de un proyector. No hay otra manera, porque esas formas tienen dos focos, uno en infinito, otro acá, lo que permite colocar la lámpara a la distancia focal que le pide el centro. Esto es elemental, es de cocina; pero se puede señalarlo así, hay que enseñar un mínimo de geometría.

En estos y en otros casos, me encontré que la física tenía que asegurar ciertos apoyos (saber, por ejemplo, que un aparejo o torno para subir la tierra de un pozo no es más que una palanca de segundo grado). También tenían que saber un poco de solidez, de estática: hacer un cuerpo volado, una estructura que no se derrumbe, hacer un pórtico que no se hunda; y, finalmente, era necesario un poco de la teoría de los colores —que hacían en otros talleres de historia del arte—, de historia del teatro, materia que se venía dictando como literatura dramática, que no tiene nada que ver. Todos estos cambios no me asustaban: al contrario, me entusiasmaron. Y el taller de escenografía era un taller abierto, un famoso taller que atraía a todas las carreras y todo el mundo tenía algo que ver; pasaban a tomar mate y estaban ahí realizando cada uno su propio aprendizaje.

Después se compraron dos vigas de hierro e hice el altillito para el laboratorio donde se pudo hacer la experiencia de ampliar conocimientos (para lo cual obtuve la colaboración de alumnos de arquitectura que venían y no cobraban, y de otros, que más tarde eran aspirantes a los cargos de alumnos rentados). Hubo

muy buena gente; recordaré siempre como estos alumnos y egresados venían a dar dibujo, elementos de física, formas de representación y otras disciplinas que fuimos cubriendo los profesores que fueron saliendo y entrando. Yo mismo llenaba todos los huecos que podía, aunque fuera dando información y con la bibliografía que iba apareciendo, que era la más reciente y apropiada.

Con ese criterio llegamos a formar una pequeña biblioteca propia de uso inmediato y empezamos a formar un archivo de recortes, de fotografía, de pintura..., que ustedes ya conocen, y cuando necesiten algo específico lo buscan allí y, si no lo encuentran, les ofrezco mi biblioteca y mi archivo, donde guardo recortes de diarios, fotos, tarjetas postales, programas, notas, botones, tornillos, sombreros, máscaras, envases antiguos..., porque todo sirve. También pensé en conseguir algunas máquinas elementales, como taladro y torno (lo que no se logró), para trabajar con los materiales: plomo, hierro, plástico, madera; experimentar con lo maleable, lo flexible, lo frágil..., con lo que proporciona hoy la industria y el comercio (por ejemplo, platos de aluminio, a ver qué hacíamos con ellos, etc.)

Entre los proyectos estaban el realizar un teatro en el jardín; organizar —con la base de carpintería y herrería de la escuela— talleres, agregando electricidad y mecánica, para práctica de los alumnos de todas las carreras de plástica y de diseño; salidas de extensión universitaria a las provincias argentinas y a países limítrofes. Eso permitiría una conexión más adecuada entre la universidad y el medio, evitando el aislamiento a que suelen ser tan apegadas las academias. Por cierto, muchos de estos cambios ya fueron muy fructíferos para varias camadas de egresados.

Debo decir que para mí fue muy impactante conocerlo, porque yo venía de un pueblo y encontrarse con un maestro tan particular, con esa mirada, esa bohemia y esa vitalidad creadora arrolladora que tenía era muy fuerte, vivir todas esas experiencias informales de viajes organizadas por él, e irnos con un profesor de cátedra universitaria a Chilecito en La Rioja o ir a recorrer las provincias del Norte descubriendo la arquitectura colonial, hasta llegar a Purmamarca para adentrarnos en la cultura aborígen, era una experiencia de vida inesperada. Recuerdo que diariamente dibujábamos, pintábamos, hacíamos paisajes (también nos emborrachábamos, por supuesto). ¡Era un lujo!²³

Tiempo después, los alumnos de Arte Dramático, al enterarse de los viajes realizados por los de Escenografía, le reclamaban a Saulo:

—Nosotros también queremos viajar y hacer una gira representando obras de teatro. ¿Cómo se podría hacer?

—Organizándolo, por supuesto; si ustedes están de acuerdo, yo voy a buscar la manera.

Y encontró la manera, organizando un viaje oficial de intercambio cultural con Brasil, con el Ministerio de Relaciones Exteriores. Así fue que en 1961, en el teatro de la Universidad de Río de Janeiro presentaron *Laura y el tiempo*, de Leal Rey, y *El retrato del pibe*, de José González Castillo. Luego los invitaron al Estado de Minas Gerais a un encuentro con alumnos brasileños de arte dramático para intercambiar experiencias teatrales. Visitaron Ouro Preto y con la guía del maestro, recorrieron esa bella ciudad barroca y colonial ex capital del imperio portugués, y se detuvieron en especial en el teatro de Ouro Preto considerado el más antiguo de Latinoamérica. Era un pequeño teatro construido íntegramente en madera, con las cazuelas alrededor del escenario; motivo por el cual se transformaba la visita en una clase de arquitectura barroca, de arquitectura colonial portuguesa, de arquitectura teatral y la conversación derivaba en las salas porteñas “a la italiana”...

Teatro “a la italiana”

—¿No podemos tener una sala de teatro más moderna, más innovadora en nuestra ciudad que “a la italiana”?

—Yo he realizado a esta altura más de cincuenta trabajos escenotécnicos y creo en la imperiosa necesidad de renovar la arquitectura teatral, hasta imaginé una sala donde el espectador podía tener un brazo móvil con el cual pulsar botones y buscar su mejor punto de vista para ver el espectáculo. Lamentablemente, uno no puede desarrollar una idea aisladamente, el teatro “a la italiana” responde a la condición de *enfrentamiento* entre actor y espectador para que éste *vea* y casi todos los edificios teatrales de Buenos Aires son de enfrentamiento y “a la italiana”.

El teatro es un arte integrado, hay que innovar juntos y en la actitud de todos a una —como en *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega— la dramaturgia, la puesta en escena, la escenografía, la arquitectura y el aparejamiento técnico. En cuanto al público, sin el cual el teatro no existe, ya ha evolucionado como para ser el primero en exigir nuevas fórmulas; por cierto que el público será renovado constantemente y actualizado en cada instancia de la evolución que propicia esa misma arquitectura, lograda gracias a aquellas urgentes exigencias.

Pero creo también que el teatro de enfrentamiento seguirá teniendo vigencia al lado de las soluciones del futuro, justamente porque facilita *la comunicación, el acercamiento, la identificación* de los hombres en tanto éstos

conserven sus primordiales cualidades de humanidad y la imperiosa y entrañable necesidad de mutua relación. Si el teatro “a la italiana” separa físicamente, esa separación se circunscribe a limitar *áreas geográficas*, pero no puede imponer la anulación de sus posibilidades de *unión*. Creo, por el contrario, que esa disposición, como en ciertos rituales (la misa católica en particular), actos políticos, proselitistas y situaciones de tráfico comprometido entre partes, favorece la comunión *simpática* de oficiantes y feligreses, de ofertantes y consumidores. Por cierto, hay trabajos que he hecho que me hubiera resultado imposible, imaginármelos en otros ámbitos, por ejemplo *La zapatera prodigiosa*, ópera de Juan José Castro, en 1969, o *El matrero*, de Felipe Boero, en 1974, ambos en el Teatro Colón.

La zapatera prodigiosa es similar a una comedia de enredos en la que una serie de personajes buscan quebrar la relación de la zapatera y su esposo. Éste es el tema, un tema de deseos mezquinos (lo que “debe ser”) frente a esos dos personajes puros, ambivalentes, naturales (especialmente ella) y por sobre todas las cosas, humanamente imperfectos. Saulo pintó un boceto en color, ancho, que parece más para cine que para teatro (panavisión). El escenario del Colón no es así y el boceto advierte un control en la altura de la boca de escena que en los hechos no tuvo. Sin embargo, en el escenario logró esa forma apaisada del boceto por medio de una especie de plafond. Se trata de una “escultura” extraña y maravillosa que evoca los largueros de madera de un techo (interior), pero que está “flotando” encima del patio de la casa de inquilinato en la que transcurre la obra. Es un recurso surrealista para una obra surrealista, es importante marcarlo porque no se trata de una obra costumbrista. Es el surrealismo lorquiano el que “flota” sobre la obra en ese plafond.

En el boceto, el plafond que mencionamos antes es más “ortogonal” que en construcción; sería interesante saber si optó por modificaciones en la supervisión de la realización. Las fotos de la puesta muestran que el plafond ganó en plasticidad y sentido dramático respecto del boceto. ¿Cómo habrá sido el maestro supervisando por los talleres la realización? Sus charlas y correcciones deben haber sido obras en sí mismas, irremediablemente perdidas, el hecho es que el plafond ganó en el escenario respecto de su propio proyecto; recibe luz rebotada del piso y apenas un rasante en el regreuso frontal. El gran iluminador que fue Saulo mantuvo el plafond en una especie de penumbra (relativa, porque estaba pintado de marfil, como casi toda la escenografía), indirectamente iluminado con rebotes, casi con luz “sobrante” de la escena como en el teatro independiente. Por supuesto, la planta es tan compleja como dinámica: se trata de un enmarañado y divertido juego de escaleras y rampas que facilitan el paso corto del comediante, y los cantantes sólo pueden ser muñequitos enloquecidos que entran, salen y desaparecen en sus agujeros, se diría que es similar a un

gigantesco hormiguero. En el segundo acto, ocurre un prodigio con lo que hizo con la aparición del personaje del zapatero disfrazado de actor ambulante, y allí fusiona sus conocimientos sobre el teatro itinerante y la comedia del arte en el vestuario de este personaje, uno de los más ricos y divertidos de la lírica argentina.

En *El matrero*, la acción transcurre en una pampa proyectada con rampas de direcciones contrapuestas que se equilibran en un todo homogéneo, dando diversidad e interés visual a la planta escenográfica. Una gran nube corpórea, que en realidad es una gigantesca osamenta, cubre el cielo sobre los ranchitos efímeros. La pampa está más presente en la nube-osamenta que en el campo; alude a lo infinito, a aquello que, como la llanura, no tiene principio ni fin y que por ser tal es un enunciado visual de angustia existencial. Es el todo como la nada. El hombre de la pampa, mire hacia donde mire, se encuentra siempre ante el horizonte. El horizonte manda en su escenografía, pero no así la planimetría, reemplazada por la dinámica de rampas en equilibrio, que transmiten homogeneidad sin monotonía. La pampa somete al hombre a una reflexión permanente sobre sí mismo, ésa es la maldición que pesa sobre él y cada objeto, cada elemento, adquiere dimensión simbólica, no existe lo cotidiano en la pampa y ése es el tema de la escenografía: lo simbólico como imposición existencial, inocultable por medio de cualquier disfraz cultural. El hombre de la pampa, a expensas de un destino que es la geografía, está forzado a un ejercicio filosófico permanente. Sus escenografías líricas son más oníricas y simbólicas que descriptivas; sin un sentido absoluto de verosimilitud, aluden a lo dramático como un sentido de “realidad” superior. No hay referencias a las que podríamos llamar arqueológicamente culturales; sus profundos conocimientos de estilos, épocas y técnicas nunca se impusieron a su objetivo dramático. Pero al mismo tiempo, esta exactitud en el hallazgo dramático pleno aparece con tanta naturalidad que no parece haber sido expresamente buscado, si no hallado “casualmente” como si estuviera allí, a la vista y al alcance de todos.²⁴

¡Era impresionante cómo resolvía el maestro los despieces! En *El matrero*, sin usar escalas tomaba el lápiz, los dibujaba en el papel a mano alzada, les ponía las medidas..., y luego por curiosidad controlé las medidas con un escalímetro y las proporciones indicadas eran exactas. Y me sigue impresionando todavía hoy, con el paso del tiempo, la exactitud que tenía en los despieces al dibujarlos a mano alzada. Por otro lado, la escenografía exigía una solución compleja, ya que había que marcar la llanura, la pampa, en un escenario como el del Colón acostumbrado a otros ambientes, y encontró una solución fantástica, creando una nube corpórea y en el centro un rancho como escondido en el horizonte, muy estratégicamente hecho.²⁵

Hay también razones de orden biológico: el teatro funciona, fundamentalmente, *viéndolo*. El hombre tiene dos ojos al frente. Todas sus cosas

fundamentales, las que requieren su responsabilidad consciente, las hace de frente, *dando la cara*, porque en ella tiene los ojos. Inquieta, demanda, reacciona, actúa, se compromete de frente; ve claro, come, ama, se asocia, rechaza, pacta, repudia, asevera —cuando es hombre— de frente. Todos sus actos fundamentales los realiza de frente, siguiendo con su actuar el trazado visual de sus ojos.

Si un vendedor ambulante, ya sea que venda quitamanchas o pelapapas, ofrece su mercadería en la calle y tiene pocos espectadores, éstos se colocarán automáticamente frente a él y al tabladillo, que en ese caso es su minúsculo mostrador ambulante. Si tiene éxito, el público aumentará y sólo entonces lo irá rodeando, hasta que los últimos se sentirán incómodos a su espalda. Si los asientos de una platea no son numerados, los espectadores se irán ubicando a medida que lleguen en el eje medio, para ir desplazándose obligados hacia los asientos laterales a medida que aumenten, pues entonces carecerán de los asientos centrales que prefieren.

La ballena tiene ojos laterales cuyos ángulos de abarque tengo entendido que no llegan a yuxtaponerse, superponerse o fundirse. Resulta así una doble visión independiente que no puede imaginar cómo se proyecta en su retina, pero sí me permite divagar pensando en que si los hombres tuviesen los ojos como las ballenas tendríamos que construir teatros para favorecer la condición de semejantes espectadores, que fueran verdaderos anfiteatros, como tablados uno frente al otro, dándose la cara entre sí, y los espectadores en el medio, mirando a un frente neutro y *viendo* con ambos ojos de los costados el doble espectáculo de sendos escenarios.

El teatro “a la italiana” seguirá siendo efectivo mientras no nos deformemos de tal manera que podamos prescindir del teatro. Su vigencia será cuantitativamente menor respecto de los espacios dramáticos que aún están por crearse; y tendrán que ser muy pocos con referencia a los muchísimos que esta sociedad de cambio va exigiendo. Son muy pocos los que podemos contar en la actualidad, porque el número de espectadores que en el mundo puede ir al teatro es minúsculo por la sola razón de que casi no hay teatros.

—¿No hay teatros?

—En Buenos Aires hay muchos, pero no en el mundo, esta es la primera razón —y es fundamental— que obliga a buscar nuevas arquitecturas o espacios escénicos aparejados para que el teatro sea masivamente popular, como debe ser. Sería un desatino pensar en construir más teatros “a la italiana” para alojar mayor cantidad de espectadores, porque no hay recursos bastantes en el mundo para conseguir, con esos teatros, una adecuación lógica a las necesidades del consumo.

—¿El tema sería propender al negocio del consumo?

—No, el teatro necesita nuevas arquitecturas porque aspira al espectáculo masivo, como siempre fue desde sus orígenes en el antiguo teatro griego. Entiendo que hay un despiste que desorienta a los interesados y es que todos los enfoques al respecto se hacen con un concepto *espacial* y no *temporal*, a pesar de que los vertiginosos cambios se han realizado en el dominio del tiempo. Seguimos trasladándonos horizontalmente y lo seguiremos haciendo aún por largo tiempo, pero cada vez más rápido, fantásticamente más rápido, en un vértigo que llega a superponer espacios. Poco importa ya la conformación arquitectónica que se busca (por lo demás, las variantes esenciales posibles son pocas), que nos sitúa y distribuye en un plano horizontal del suelo a nosotros, los individuos que seguiremos (así lo espero muy confiado) ocupando con nuestro cuerpo y área de acción directa el mismo espacio a través de los siglos, frente a las posibilidades de todo lo que podemos hacer a la vez. *Esto es lo que debe preocuparnos.*

Los antecedentes que van desde las pinturas rupestres con las flechas repetidas en su recorrido, los *predelle* en la pintura religiosa, hasta la muy reciente obra de Josef Svoboda con sus singulares creaciones y su *poliecrán*, pasando por las tres pantallas de proyección de Abel Gance y las escenas simultáneas de Erwin Piscator en su Teatro del Proletariado de la primera posguerra, nos confirman lo justificado de nuestra preocupación en este sentido.

Nuestro Teatro

—¿Qué opina de nuestro teatro?— le preguntaba un alumno en 1982.

—Creo que hemos tenido un teatro, como lo demuestran las páginas de nuestra historia escénica, y que, como todo arte, ha vivido en continua crisis, es decir renovándose, evolucionando. No quiero hablar de los obstáculos que se deben vencer y han debido vencerse en el curso de nuestro teatro en momentos arduos, pero en la actualidad es desconcertante y poco promisorio para el futuro inmediato. Admito que hay autores, intérpretes y directores, tal vez muy capacitados, pero la verdad es que en sus obras, interpretaciones y realizaciones no llegan a expresarse. Y aunque ya hemos tenido un teatro con una personalidad dramática propia como Carlos Gorostiza, Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Osvaldo Dragún, Ricardo Halac, carecemos del ímpetu y de la inquietud que siempre llega de los elementos jóvenes; así no se puede avanzar.

—¿Qué se puede hacer?

—Trabajar, trabajar mucho, ya vendrá la selección. Pienso, como Sarmiento, que las cosas hay que hacerlas, aunque sea mal, pero hacerlas. Es necesario que las cosas existan primero para poder luego cumplir con la pretensión de mejorarlas o perfeccionarlas.

—¿No es culpa también de los empresarios?

—Rotundamente, no. Y conste que no los defiendo. Entiendo que estos señores (hombres de empresas todos, y pocos con alguna inquietud artística) son culpables de lo que ellos hacen mal y de su consecuencia en nuestro medio escénico, pero no se los debe responsabilizar de lo que otros no hacen bien o dejan sin hacer.

—¿Entonces?

—¿Por qué no contraponer el buen espectáculo al mal teatro? ¿Por qué no decidirse a hacer algo en vez de tanto criticar? La brega es dura y pienso que ya es hora de dejar de lado la cortina de humo —tan cómoda— de los empresarios y ponerse a trabajar con ahínco, con fervor, con la pasión de verdaderos hombres de teatro. Hay, hoy en día —creo que es una cuestión moral— una especie de apatía; me molesta que no se intente nada, aunque no dé frutos y se sepa que para comer va a haber que hacer las cosas no tan bien como podría hacérselas. También creo que todo esto es una cuestión de ignorancia, falta —y está pasando en el país, en todos los niveles— que la gente sepa qué es lo que existe y qué es lo que puede apetecer. Si a una criatura, por ejemplo, desde pequeña se la hace vivir en un mundo donde falte un color, nunca sabrá para qué puede servir o qué placer le causará; pero el día en que le enseñes ese color su repertorio se va a enriquecer. Proyectemos el ejemplo a otros campos: el de la cultura, el del conocimiento, el del conocimiento de los semejantes.

—Pero, es que el teatro está en crisis.

—Mi experiencia ha sido la de actuar en el teatro independiente, desde que me inicié en 1932, en la Peña Pacha Camac, y en el profesional durante más de 30 años, viviendo sus alternativas y problemas, y sí podemos pensar que el teatro está en crisis. Sin embargo, en los teatros de Buenos Aires hace ya años que se presentan las piezas con total perfección, con decorados acabados de espléndida construcción, con logrado ajuste funcional, con las correspondientes notas de buen gusto y que dan la exacta ubicación geográfica de los hechos que comunica el dramaturgo. Y sin embargo, no terminan por conformarnos. Hay en nosotros un deseo de renovación que no hemos satisfecho, nos encontramos a algo concluido pero incompleto. Tenemos, lo sabemos, posibilidades limitadas

para las herramientas con que contamos y no podemos emplearla, pero es que ya dentro del teatro que hacemos, de la manera cómo lo hacemos, se han agotado las posibilidades. La escenografía, parte integral de un todo, no puede por sí sola intentar y menos lograr nada diferente, sin una renovación del todo que importaría la creación de un teatro distinto.

—Hay quienes dicen que el teatro siempre estuvo en crisis.

—Lo malo para nuestro teatro, el profesional, es que en él su crisis se ha congelado, solidificada, haciendo permanente su forma actual y eliminada toda posibilidad de autorenovación sin la menor defensa en su propio organismo. ¿Podemos suponer un mejor teatro argentino, renovado con la responsabilidad de quienes hoy lo hacen? ¿Qué elementos nuevos, jóvenes, ha incorporado el profesionalismo en número tal que pueda resultar promisorio su gravitación? Orientemos nuestra atención a la actividad independiente. El movimiento se ha convertido en una importante institución, su conducta, su manera de actuar es bien definida e inconfundibles sus propósitos, así el esfuerzo y suma de renunciamentos puestos al servicio de auténticas vocaciones, la honestidad de sus intenciones y el espíritu inquieto que anima a todos han dado por fruto que hoy sea Buenos Aires la más auténtica expresión de vida teatral argentina; además, se ha logrado un singular relieve: una estadística de la UNESCO asegura que es la ciudad que tiene más teatros funcionando.

Por cierto, aunque no en la forma orgánica y responsable que fuera de desear, al teatro independiente hay que reconocerle muchos méritos, pero no esconderle los defectos que, en definitiva, han servido para hacerle tanto daño. Entre sus méritos está el haber creado y mantenido un público teatral, contribuyendo a la supervivencia del buen gusto entre nosotros, tan amenazado por nuestra escena comercial. Sostengo que el nuestro es un público *teatral* por esencia y necesidad de espíritu, y que por eso ha llegado hasta crearse un teatro de características propias. Han colaborado con su labor tesonera, y casi siempre bien orientadas respecto a la elección de las obras, a sostener y alentar esta pasión por el buen teatro, por un teatro independiente, libre de compromisos que lo mutilen.

—¿Y cuáles son los defectos?

—Como primer punto indispensable es combatir la falta de oficio, la falta de profesión en los integrantes, hay que comprender de una vez el valor del aprendizaje y las enseñanzas de la experimentación; de la verdadera experimentación, no de la que estamos acostumbrados a calificar como tal. Insisto, además, en que los artistas de nuestros escenarios independientes deben ser profesionales. Vivir *para* su arte y *de* su arte. En París he estado con jóvenes

actores que vivían muy malamente (en cuanto a sus condiciones económicas), pero se hallaban dedicados por entero y sin reservas al teatro. Aquí, la llegada al escenario es algo que acaece después de todo un día de labor ajena a él. Sé que esto es necesario (¿cómo desconocerlo!) y que el problema es arduo, pero pienso que hasta que el artista independiente no haga de su arte *su* oficio (en la mejor acepción del vocablo), nuestro movimiento no hallará su verdadera senda, que para mí es la del auténtico teatro argentino, pues es en estos escenarios en donde se hallan las raíces de nuestra futura esencia nacional.

Las esperanzas hay que depositarlas en los jóvenes. A ellos podemos lavarles la cabeza, uniformarla, ponerle otro color de piel, pero no va a cambiar por pura prepotencia. Es su propia prepotencia, su propia actitud transformadora, su capacidad para negar lo hecho y tratar de hacerlo distinto y mejor lo que debe rescatarse. De ellos tendrán que salir los nuevos valores, actores, autores y directores que podrían darnos un nuevo teatro. Tomando la frase de alguien que invoca la “estética de la pobreza”, digo que hay que pensar en una “estética con pobreza” en los momentos que ahora y aquí vivimos. Nuestra posición debe ser la que nos lleve a seguir trabajando a pesar de las dificultades económicas. Trabajar, trabajar mucho, ya vendrá la selección, para que el espíritu de las cosas se concrete; de todas maneras, los escenógrafos no cesamos de crear y cuantos menos elementos tenemos, más imaginación empleamos.

Por otra parte, hay un desfase entre la actividad del hombre y los acontecimientos. Leonardo Da Vinci tenía un nivel de conocimientos inferior al de un estudiante secundario de hoy. Y entonces nos encontramos ante la verdadera crisis: la crisis de la cultura motivada en la desconfianza del hombre en la razón. Los medios modernos de comunicación liberan cosas en cantidad que apabulla y no mantienen una relación igualitaria con las instituciones eternas como la política, la religión, la filosofía. Así, nos estamos encontrando en una suerte de medioevo negro. Y digo negro porque la Edad Media fue, al fin y al cabo, la introducción a una era progresista, en cambio hoy pareciera que la autodestrucción es la idea principal.

Esa realidad se aprecia en todos los campos de la cultura, en la literatura, en el cine..., quedó lejos la perduración de la razón de un Julio Verne o de un Salgari. Hoy se está creando una pseudocultura, propagada por la publicidad de la televisión, orquestadamente con intención; allí radica lo más grave de la crisis, que es mundial. Los argentinos también sentimos lo que pasa, naturalmente, y le agregamos censura, autocensura y consumo de la violencia, y el dolor de saber que un millón de connacionales se fueron en los últimos años. Yo insisto en que hay que girar 180 grados en la concepción de las cosas, hay que rever la escuela

y la universidad y tomar conciencia de que en América el tiempo pasa con mayor rapidez que en el resto del mundo. Debemos hacer mientras podamos hacer, porque el martirologio no sirve para nada. Muchos años hemos dejado de hacer, por falta de ganas y por no tomar conciencia de que las crisis únicamente se dan en los cuerpos vivos. Hoy lo supongo un *impasse* que podía creer sin salida si dudara de mi fe en la renovada vitalidad de nuestro teatro. Creo en la existencia próxima de una escena renovada y diferente en la Argentina, surgida de los teatros independientes, multiplicados sus escenarios y perfeccionadas sus cualidades. El fervor que los anima, a ellos y a su público, me lo hace esperar.

Las palabras de Saulo son certeras, porque encajan perfectamente en la situación que vivimos hoy, en la que debemos tener esperanza más allá de comprender con total lucidez el momento oscuro que vivimos. Él apela a la gente y al teatro independiente porque nunca creyó que la creatividad pueda regularse a la manera de como se hace en los teatros oficiales. Buscó el aval de lo universitario como marco de la enseñanza de la escenografía, pero nunca fue un hombre de universidad en sentido estricto. Es por ello que no exige a las instituciones la función que éstas deberían cumplir: siempre las imaginó un paso atrás de la voluntad de hierro que debe caracterizar a los creadores teatrales.

Ésa era la principal divergencia que como estudiantes universitarios politizados teníamos con Saulo y que aún mantengo con su pensamiento: el marco académico como selector y refugio del talento en función de una política de Estado que dé sentido, esperanza y posibilidad de manifestarse al talento, esté donde esté. Para nosotros siempre fueron los marcos institucionales los que, emparejando las diferencias sociales por medio de la cultura, permiten que el talento aflore y se manifieste en el resguardo de las academias primero y en la función social del arte después, sin que sea posible entender al arte como simple expresión individual.

Saulo siempre tuvo más esperanza que nosotros en la naturaleza humana. Este texto lo representa plenamente pero además expresa la esperanza no en el vacío sino fundada en el hacer, sin que por ello dejemos de lado la lucidez de comprender el aparente “sin salida” de nuestro presente. Es curioso, porque en mi caso, siempre viví en el “sin salida”, pero él vivió (y nos lo dijo) momentos históricos en que ello no fue así; su generación fue precursora y abrió un camino, y es desde allí que sostiene su esperanza.

Para quienes no conocimos esos momentos la cosa es heroica, vacía o simplemente imposible. Otros se refugian en seguir adelante haciendo su fuerte precisamente en la lucidez del sin sentido y de la fatal intrascendencia de su acción creadora: saben que todo se va a perder en lo inmediato y en lo mediano, pero siguen adelante. Éste es una especie de acto sublime ante la adversidad. Imaginemos que no es lo mismo llegar a esa conclusión desde lo filosófico y en Europa, que arribar a esa conclusión lidiando con la negra

realidad de un creador teatral en la Argentina, donde por momentos todo carece de valor y uno termina cuestionando la misma acción creadora como vana o (como en el caso de Tolstoi) como “algo burgués” y alejado de las urgencias del momento, las que son siempre urgencias reivindicativas. ¡Y cuántos ocultan su falta de talento, su falta de disciplina o su comodidad en la “reivindicación”! Hay gente extraordinaria entre los creadores argentinos que, cuando llegan al fondo de su desesperanza, toman el impulso del sin sentido como motor de su acción creadora. Los resultados pueden ser maravillosos, pero en estos casos siempre son a costa del creador. Nunca fue el caso de Saulo, que fue el ser humano más optimista que pisó un teatro, pero algo de esto presintió hacia el final de su vida.²⁶

NOTAS:

1. Ibídem, Marcelo Salvioli.
2. Ibídem, Marcelo Salvioli.
3. Citado por Ardiles Gray, José, *Historias de artistas contados por ellos*, Belgrano, Buenos Aires, 1981.
4. Ibídem, Marcelo Salvioli.
5. Testimonio del autor y director Carlos Gorostiza.
6. Testimonio del artista Raúl Pacha, profesor superior de Dibujo y Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
7. Ibídem, Marcelo Salvioli.
8. Testimonio del escenógrafo y profesor Rubén Segura, a cargo de la carrera de Escenografía de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
9. Ibídem, Beatriz Di Benedetto.
10. Testimonio de César López Osornio, artista plástico y director del Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata, ex profesor de Teoría de la Percepción en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
11. Ibídem, Marcelo Salvioli.
12. Testimonio del director y profesor Francisco Javier.
13. Testimonio del profesor, iluminador y escenógrafo José María Cornide.
14. Risetti, Ricardo, *Memorias del Teatro Independiente Argentino*, Corregidor, Buenos Aires, 2004, págs. 157-159.
15. Castagnino, Raúl H., *La escenografía en la Argentina*, Revista de Estudios de Teatro, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, 1959.
16. Ibídem, Marcelo Salvioli.
17. Ibídem, Rubén Segura.
18. Ibídem, Rodolfo Franco.
19. Ibídem, Jorge Vairo.
20. Testimonio del escenógrafo Juan Carlos Greco.
21. Testimonio del director Augusto Fernández.
22. Testimonio del director Agustín Alezzo.
23. Ibídem, Beatriz Di Benedetto.
24. Ibídem, Marcelo Salvioli.
25. Ibídem, Juan Carlos Greco.
26. Ibídem, Marcelo Salvioli.

reflexiones sobre la escenografía cinematográfica

capítulo 3

> 3. reflexiones sobre la escenografía cinematográfica

Diferencias entre escenografía para cine o teatro, inicios, maestros, *Facundo*, *el tigre de los llanos*, *Barrio gris*, *El último perro*, *La muerte en las calles*, *Shunko*, *Alias Gardelito*, *Los inundados* y *Quebracho*.

Diferencias entre escenografía para cine o teatro

Iniciada la clase, un alumno pregunta:

—¿Cuál es la diferencia entre la escenografía para cine o teatro?

—El cine es más arquitectónico, en cambio el teatro es más imaginativo. Hay una razón para que la imaginación pueda desarrollarse con más posibilidad en el teatro; el cine se traduce en una sucesión de cuadritos e imágenes y en cada cuadrito vos tenés que identificarte con lo que quisieron decir. Entonces, obviamente tiene que tender al naturalismo. Si pasa un cuadrito y no descubrí que es un café de barrio por ejemplo, o que es la casa de un señor pobre que antes era rico, perdés toda ilación como un libro en el cual no podés volver a leer las páginas de atrás. Las escenografías de todo el cine mundial, salvo algunos casos con carácter experimental, son resoluciones realistas que tocan muchas veces el naturalismo.

—¿Y Buñuel?

—También en Buñuel las casas son casas, por ahí se puede llegar muy bien a una especie de surrealismo y a una especie de expresionismo, que lo hacen muy bien los polacos, pero no podés tener las posibilidades ilimitadas de que todo ocurra dentro de un cubo de cobre como en *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht.

Es importante la diferencia que hace entre Realismo y Naturalismo en referencia a la escenografía cinematográfica y es que diferencia al público teatral (al señalar que el teatro es más imaginativo) como uno con más capacidad de abstracción, es decir con una natural predisposición a reconocer el acierto de un espacio escenográfico valorándolo por sus méritos dramáticos, más que por su resolución realista o por la reconstrucción de época. De ninguna manera establece un juicio de valor al respecto, simplemente describe las convenciones que estas dos Artes (Cine y Teatro) proponen a priori en su relación con el espectador.

Es muy claro el ejemplo en relación con el cine surrealista de Buñuel, quien para lograr su objetivo dramático y estilístico ubica la acción en escenarios “reales”. Saulo dice: “...en Buñuel las casas son casas”; de esta manera nos explica indirectamente que Buñuel propone “extrañar” esos espacios

convencionales y posibles en la vida cotidiana, haciéndolos escenarios de situaciones y acciones incompatibles con la “normalidad” de los actos esperables y respetables que se espera que en ellos sucedan.

Como muestra teatral, en cambio, menciona *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, y afirma que esta obra podría representarse íntegramente “dentro de un cubo de cobre” (sic). Cuando se refiere a esto último habla de las “posibilidades ilimitadas” del teatro respecto del cine, es decir que el escenógrafo teatral puede hacer alusiones dramáticas dentro de un espectro de posibilidades mucho más amplio que el escenógrafo cinematográfico, precisamente porque las convenciones de uno y otro arte predisponen al público de manera diferente.

No podemos aquí hablar de Realismo y Naturalismo como corrientes o escuelas artísticas; debemos abordar el concepto en su aplicación directa y concreta al trabajo del escenógrafo, porque es desde allí que las convoca. Propone al Realismo como el punto de partida para buscar la solución dramática de los decorados cinematográficos: es decir, que el escenógrafo abreva en la realidad conocida, seleccionando, adaptando, mezclando sus elementos y características, encontrando así la combinación dramáticamente correcta a su búsqueda. El Naturalismo, al que podríamos describir vulgarmente como un “realismo llevado al extremo”, es en cambio una toma de posición respecto del uso de la realidad como punto de partida para la escenografía en cine. De esta manera, entenderíamos al Naturalismo como una actitud por parte del escenógrafo de “respetar” el ofrecimiento de la realidad, haciendo mínimas intervenciones a ella con el objeto de darle la orientación dramática que proponen el guión y la puesta del director, o directamente reproduciéndola en estudio para lograr el mismo fin. Pese al extremo respeto por la realidad que el Naturalismo propone, no estamos hablando de *documentalismo*, esto es, tomar la realidad como se la encuentra casualmente en el momento de filmar.

Los modelos más claros de Realismo y Naturalismo aparecen en el cine de posguerra europeo, particularmente en el “Neorrealismo” italiano. En esta escuela cinematográfica, pese a su respeto absoluto de la realidad como fuente para generar sus escenografías tan características, estamos ante un cine que controla, construye, interviene y orienta dramáticamente los sets, tanto en estudio como en exteriores, sin abandonarse a la actitud documental.¹

—¿Cómo se le ocurrió dedicarse al cine?

—Bueno, te diría que está en mis genes, al igual que el circo, porque mi padre, junto con mi tía y su marido Arturo Mario, lo mismo que José González Castillo, fueron los creadores de *Nobleza Gaucha* (1915), el film argentino de la etapa muda que inicia nuestra cinematografía, y yo nací en 1916. El éxito obtenido en Buenos Aires fue tan grande, que en la gira teatral que hizo Arturo Mario por Chile dio a conocer la película. Ésta les interesó tanto a lo chilenos que Arturo Mario armó la productora Cinematográfica Mediomundo, e hizo una remake de

la nuestra en 1917, *Alma Chilena*, después hizo otras y se constituyó en uno de los directores fundacionales del cine chileno.

Cuando mi amigo Cándido Moneo Sanz (1911-1973) me invitó a realizar la escenografía de un film experimental suyo, acepté entusiasmado porque era un medio desconocido, y así hice mi primer film, *Puertos de ensueño* (1941). Esta experiencia influyó mucho sobre mi trabajo y fue que consideré la idea profesional de entrar a trabajar en cine. Al año siguiente, me presenté al Salón Nacional de Artistas Decoradores de Bellas Artes y recibí el Primer Premio a la Escenografía Cinematográfica (1943), con el proyecto escenográfico para *Tirano Banderas*, versión de la novela de Ramón del Valle Inclán, con el cual siempre me sentí muy consustanciado, porque junto con los dadaístas marcó una ruptura válida, una actitud rebelde fructífera y clara, libre de trampas.

El crítico Luis Ordaz afirmó sobre la escenografía para *Tirano Banderas*: “Doy fe de la monumentalidad, belleza plástica y articulación perfecta para el manejo de las cámaras, de la maqueta principal”.

Inicios

Un amigo me aconsejó que entrara como electricista —dado que estaba matriculado como tal— e intenté hacerlo en la productora Río de la Plata, propiedad de Francisco Canaro, pero el día que debía comenzar se declaró una huelga en el gremio y perdí la oportunidad. Después me vinculé con Francisco Guglielmino, escenógrafo y realizador de decorados y esculturas, que estuvo varios años en los Estudios Lumiton, junto con el arquitecto Ricardo Conord (1903-1982), pero no me tomaron. Pero donde sí entré fue en Pampa Film, ubicado en Martínez, porque el escenógrafo López Naguil necesitaba un ayudante; y es así que ingresé en 1944. Esos estudios fueron un campo de experimentación —al igual que los Estudios San Miguel y los más modernos— porque apoyaron la escenografía y nos dieron gran libertad a los escenógrafos para experimentar. El departamento de escenografía estaba a cargo de Gregorio López Naguil (1894-1953) a quien yo admiraba por considerarlo un innovador de la escenografía y fue muy generoso conmigo, dándome una autonomía total para crear. Me llamaba la atención su forma de trabajo, que me parecía hasta exagerada, pues dibujaba cada puerta con miles de detalles, llevándole más tiempo del necesario para dibujar sólo una puerta.

Gori Muñoz (1907-1978) presentaba solamente un dibujo o un esbozo, y lo mismo lograba crear; en cambio, Mario Vanarelli (1907-2005), Germen Gelpi (1909-1982) y yo dibujábamos y hacíamos maquetas centímetro por centímetro para no tener problemas después en el armado. Mientras nosotros íbamos escalón por

escalón, Gori lograba maravillas sin haber seguido nuestro camino. Claro, venía de la pintura pero no de una pintura académica sino más bien popular y tenía talento. Raúl Soldi (1905-1991) era un lírico y en su obra cinematográfica estaba invariablemente presente ese lirismo; en cualquier cosa podía destacarse. Soldi había sido el jefe de escenografía de Argentina Sono Film durante diez años, así que conocía muy bien su oficio, y a mí me había gustado en especial su trabajo en *La honra de los hombres* (1946), dirigida por Carlos Schlieper, filmada en Estudios San Miguel, y donde había reproducido una aldea cercana al Polo Norte. El efecto de la nieve congelada lo daba con cantidades de salitre apilado; el de la nevada, con la espuma del jabón Lux: ocurría entonces que se les metía en la ropa a los actores y al filmar en interiores les salía por las mangas y se debía anular la toma. Durante esa época de la Segunda Guerra Mundial los hermanos Lowe, alemanes judíos, propietarios de la productora de cine EMELCO, fueron muy generosos y dieron cabida a muchos refugiados, incluso a los del otro bando cuando finalizó la guerra. A veces sucedía que en una misma película trabajaban todos juntos; yo trabé amistad con varios de estos técnicos calificados alemanes, y resulta que todos alegaban que eran noruegos y se entablaban unas discusiones extraordinarias en el estudio. De igual forma, Estudios San Miguel, del español Miguel Machinandiarena, protegió a refugiados españoles que huyeron de Franco. Por cierto, esta gente contribuyó a la formación de nuestro cine, que fue haciéndose durante la marcha.²

Como ayudante escenográfico de López Naguil hice *La casta Susana* (1944), donde debutó Mirta Legrand, *Siete mujeres* (1944), *La importancia de ser ladrón* (1944), *Se abre el abismo* (1944), *Despertar a la vida* (1945), *Villa Rica del Espíritu Santo* (1945) y a partir del film *Cuando en el cielo pasan lista* (1945), dejé de ser ayudante y pasé a realizar mis propias escenografías. Éste último film, producido por Aconcagua, se filmaba en galerías que ocupaban una superficie de alrededor de 1200 metros cuadrados, y con el espacio de terreno libre para el *back lot* —serían unos 10.000 metros cuadrados—, donde se podían filmar situaciones de gran movimiento como batallas o hacerse hectáreas y hectáreas de un pueblo de campo, o calles de una ciudad tipo Hollywood. Los estudios tenían una superficie total de unos 50.000 metros, además de veinticinco camarines y otra serie de comodidades indescriptibles. Para cada película había que estudiar muchísimo, investigar e informarse, por ejemplo en nuestra película de San Martín cuando cruzaba la cordillera iban vestidos con unos ponchos finitos alquilados en la calle Libertad y se veían todavía los pliegues, y los soldados tenían zapatos de goma y fusiles Máuser de 1909, y unos cañones de la guerra del 14.

—Pero el público no se da cuenta. ¿Son tan importantes estas cosas?

—Sí, son importantes cuando molestan. Uno puede inventar, cuando no se anula el valor dramático y cuando nadie puede garantizar que eso no existe. En

cambio, para esa película hacían falta unos cañones que van sobre mulas, pesados, dando una idea de dramaticidad. Pero, atención que no creo que estemos para hacer arqueología, siempre que no pongas algo que sea contradictorio.

Respecto de este último comentario, es importante mencionar que, en sus clases, Saulo explicaba a los alumnos que una obra de teatro o una película no tenían como objetivo ser fuentes de la realidad histórica y que ella debía utilizarse cuando era funcional a la propuesta dramática. Insistía en no perder de vista el sentido de ficción y en no perderse en los detalles cuando estos últimos se constituyen en una distracción dentro del proceso creativo.³

—¿Y cómo lo encara?

—Hay tiempos históricos. La prehistoria argentina es el siglo XIX. Si hacés la Conquista del Desierto y ponés un telégrafo, la gente no lo entiende, pero hay telégrafo en esa época. ¿Vos pondrías cigarrillos?

—Sí, los que se armaban con papelitos que ya están en el Martín Fierro.

—Y sin embargo, en la pantalla un cigarrillo con papel te da una presencia muy cercana.

—Pero da una información equívoca al espectador.

—Ni el arte, ni el teatro están para informar. Para eso están las bibliotecas, la historia, y las películas documentales, no la creación artística. Pero volviendo a los tiempos, tenés que alejarte mucho más de lo que la historia te lo permite. En la época de los teléfonos blancos, las casas eran francesas, con grandes arañas de cristales que en la realidad no existían. Pero la imaginación popular ya había dado realidad a algo que había que repetir. Por ejemplo, si una de las criadas decía: “Hoy tuve que ayudar a la mucama de adentro a limpiar la araña de ocho metros”, ya ese dato quedaba registrado.

—Cuando usted comenzó en cine, no tenía ninguna experiencia previa. ¿Cómo hizo para aprender el oficio?

—Trabajando, niña, trabajando.

Benavente solía hablar en clase de sus experiencias de escenógrafo; aunque el material hallado no responda estrictamente a un programa, decidí incluirlo porque evidencian una riqueza ilimitada de su experiencia digna de transmitir.

Maestros

Evidentemente, poco sabía y tuve la satisfacción de incorporarme a equipos donde había gente muy talentosa y muy bien formada en la práctica, por supuesto, como era así en esos primeros años de nuestro cine. Recuerdo que cuando estuve con Bob Roberts –Oren William Roberts–, un fotógrafo norteamericano que hizo treinta películas de 1936 a 1955, trabajando a su lado, en cuatro de ellas: *Se abre el abismo* (1944), *Viaje sin regreso* (1946), *Facundo* (1956) y *Marianela* (1955), admiré su talento y fui fanático de su maestría. Bob tuvo mucha influencia en el Estudio San Miguel en la formación de un laboratorio de efectos especiales, una creación de vanguardia para la época, que me exaltó, porque siempre me gustó experimentar, pero no era fácil hacerlo y allí tenía la puerta abierta.

Cuando estuve en los Estudios Mapol, realizando la escenografía de *Los vengadores* (1949), una producción norteamericana que se filmaba con equipo técnico y actores argentinos, dirigida por John Auer, el director se maravillaba de la inventiva de los argentinos –cosa muy cierta–, porque pedía cosas y las conseguía rápidamente. Por ejemplo, filmábamos una fuente que largaba un chorro de agua y John Auer quería que salieran cuatro chorros en lugar de uno, y entonces le pegaba un grito al utilero: “¡Martínez, necesitamos...!”, y Martínez resolvía todo rápidamente. Buscaba un palo, lo rompía, lo ponía debajo o dentro del caño y salían los cuatro chorros. El tuerto Martínez, don Ramón Martínez, era extraordinario y aprendí mucho a su lado, después fue por largo tiempo secretario general del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, SICA.

Y al filmar en blanco y negro nos encontramos con una dificultad que nadie sabía cómo resolverla. En esos años se trabajaba con película ortocromática que no tenía la gama de grises –que después trajo la película pancromática–, ya que el cine se pensaba en blanco y negro, y matices grises, y que al imprimir la película no hubiera superposición de negro con negro, o blanco con blanco. Entonces el director no sabía cómo hacer para registrar las montañas y que se vieran, ya que lo que se buscaba era el contraste entre fondo y figura, y necesitaba que esas montañas fueran más claras.

El escenógrafo habla aquí de las dificultades para generar profundidad de campo con los medios técnicos cinematográficos de la época (sensibilidad de la película virgen, lentes y laboratorio principalmente) y de las propuestas escenográficas (mecánicas) para compensar esas deficiencias.⁴

Entonces, mandé a comprar en un almacén de campo unos tanques con sopletes, de ésos que sirven para fumigar las plantas, y durante toda la noche sopleteamos con cal la montaña; el director a la mañana no podía creerlo, ya tenía su montaña clara y lista para filmar. Asombrado refería que en Estados Unidos ante

un caso así, se interrumpía la filmación por tres o cuatro días, hasta que se solucionara científicamente. Finalizado el rodaje me propuso llevarme a Hollywood junto con todo el equipo, y también les dijo a algunos actores.

—¿Y fue?

—No, no simpatizo con ese país.

—¿Y los técnicos?

—Tampoco aceptaron, aunque sí aceptó el actor Fernando Lamas, que luego se hizo famoso, y los de la producción norteamericana no podían creer que rechazáramos esa posibilidad de trabajo donde las empresas pagaban en dólares.

¿No se arrepintió?

—Sinceramente no, nunca estuvo en mis planes trabajar en Estados Unidos.

—Sin embargo, en esos tiempos los americanos estaban incursionando en técnicas cinematográficas y escenográficas que hubieran sido interesante conocerlas.

—Nunca me interesó conocerlas y tampoco hubiera estudiado inglés para ello, mi segunda lengua es el francés y fundamentalmente soy un férreo opositor del capitalismo. En esos años yo estaba muy entusiasmado con la reforma del Estudio San Miguel, el más grande de los estudios cinematográficos argentinos levantados en 1941, que tenía graves problemas de financiación. Se me ocurrió la idea de remodelar el estudio, ya que las galerías de filmación eran excesivamente grandes y muy poco prácticas; presenté, varios planos detallados, me aceptaron de inmediato y me aboqué a ello.

—¿En qué consistía la remodelación?

—Originalmente se habían construido los sets con el sistema norteamericano de estudios que llegaban a tener hasta 800 metros cuadrados, con lo cual, cuando no se necesitaba semejante espacio y se usaba sólo una parte, el costo era altísimo. Entonces, rediseñé el espacio con un sistema de modulares que comunicaban las galerías entre sí; donde se podía estar filmando en 400 metros cuadrados pero, si se los abría, daban 600 u 800 metros cuadrados y resultaban más funcionales. Lamentablemente, ya no queda ninguno de esos estudios; el San Miguel comenzó a desaparecer lentamente en la década del sesenta, y al final se había convertido en los depósitos de la pinturería Alba. Una pena, porque era completo, hasta tenía una pileta de natación donde podía filmarse un barco; Mario Soffici rodó *Tres hombres del río* (1943), con escenografía de Ralph Pappier, donde muestra una escena cuando llega el barco al puerto y visiones del puerto con agua y todo, y eso estaba hecho en el estudio.

Mencionando a Ralph Pappier (Shangai, China 1914-Buenos Aires 1998), debo decir que influyó decididamente en mi aprendizaje, se había formado en Europa como escenógrafo, había sido ex curador del museo del Louvre y tenía ideas innovadoras que asombraban. Dedicado al cine en nuestro país, de 1939 a 1965, realizó como director once películas, otras dos como director de arte, treinta y ocho como escenógrafo, y simultáneamente se especializó en efectos especiales. Era un artista serio; tuve un diálogo profundo con él y nunca escatimé elogios a su enorme talento.

—¡Qué maravilla!

—Así es, y es también una maravilla filmar en un estudio, porque te permite crear, inventar, construir... resolver todo tipo de problemas, es un desafío a la imaginación; piensen que recién cuando aparecen las cámaras más livianas y manuales, se empieza a filmar en exteriores y es entonces cuando comienza a decaer la producción en estudios. Era estupendo, asimismo, porque se llegó a establecer una industria que producía 100 películas al año, siendo el set un lugar de trabajo y de aprendizaje para futuros cineastas y técnicos; ésa era la forma habitual de convertirse en técnico o en director. No existía ninguna otra formación posible.

—¿No había escuelas de cine?

—No, todo se hacía a través del oficio, el aprendizaje planificado se inició mucho después.

—Pero pareciera que la formación de toda su generación, asentada en la práctica, tuvo resultados excelentes para nuestro cine.

—No te creas, muchas de las películas que se hacían se hubieran podido evitar, porque era francamente malas; recuerdo por ejemplo *Facundo, el tigre de los llanos*.

Facundo, el tigre de los llanos

En 1952, comencé a proyectar la escenografía de esta película, con guión de Antonio Pagés Larraya, dirigida por Miguel P. Tato, bajo la supervisión de dirección de Torre Nilsson, que a los quince días se fue porque no soportaba la ineficiencia del director; entonces, se paró la filmación y lo reemplazó como asistente Carlos Borcosque, quien fue realmente el que dirigió la película, pero tardamos muchísimo en hacerla, porque surgían inconvenientes de todo tipo. Yo viajé a Salta junto con el camarógrafo Aníbal Di Salvo a buscar los lugares y, luego de hallarlos, nos quedamos dos meses instalados en la provincia.

—¿De quién es la responsabilidad de la elección del lugar?

—Del escenógrafo, la elección de la imagen tanto en el teatro como en el cine siempre es del escenógrafo, después llega el director para filmar la película.

—¿Y si no está de acuerdo?

—Se revisa el criterio sobre el lugar preciso, y de común acuerdo con el director se toma una determinación, sucede igual que en el teatro, con la labor director-escenógrafo, que es una labor conjunta. Durante el rodaje, debíamos filmar una escena de Facundo cuando viajaba en la diligencia hacia Barranca Yaco donde lo matan, y yo había armado la diligencia, que era una caja diseñada explícitamente para hacer *projectings*, es decir, que se desarmaba íntegramente y así podía ubicarse la cámara donde mejor conviniera a la toma. Recuerdo que todo encajaba perfectamente, como el juego de un *meccano*, y la galera iba montada sobre un chasis con cuatro ruedas tirado por seis caballos. Los caballos eran de unos paisanos que los usaban como caballos de tiro, y recomendaron simplemente que les aflojaran las riendas y los dejáramos andar, porque conocían el camino.

Adentro de la galera viajaban Facundo, doblado por el asistente de dirección Máximo Berrondo, y otro actor. Afuera, en el pescante, el mayoral, el conductor, guía de los dos caballos de atrás. Y a los otros cuatro caballos los guiaba el postillón que estaba adelante de todo; por supuesto, eran de utilería. El camarógrafo Aníbal Di Salvo y su asistente se subieron al techo de la galera, y Di Salvo, sentado en un cajoncito con la cámara en mano, hacía la toma de las espaldas del mayoral, el postillón y los caballos en un camino de tierra sinuoso. Anduvieron unos 300 metros, el equipo quedó atrás; luego vino un ayudante y le dijo a Di Salvo que Borcosque quería hacer la toma de frente, cuando regresa la diligencia. El camarógrafo se fue al otro lado, y la diligencia quedó preparada para la toma siguiente. Cuando agitaron los pañuelos —porque no eran tiempos de *walky-talky*—, se largó, y al agarrar la curva en un camino que tenía un declive de 20 metros donde estaba la cámara, volcó la diligencia en una especie de barranco. La caja se desprendió del chasis, se cayó sobre el camino, y los seis caballos se dispararon locos para cualquier lado, arrastrando los restos de la diligencia. Todos pensamos que los pasajeros de la galera se habían matado y corrimos hasta ellos: pero estaban ilesos en virtud de que había hecho un mullido tapizado en el interior y eso los salvó del impacto. El único que sufrió heridas fue el conductor, que se rompió un brazo.

Yo estaba adentro de la galera disfrazado de Facundo —reseña el asistente de dirección— y sentí que la caja se movía demasiado; de repente el techo crujió, me caí y salí disparado en medio del campo. Al despabilarme, me lo encuentro a Saulo que me dice: “Negro, pensamos que te íbamos a sacar de

las astillas de la diligencia”. No me olvido nunca de su carita risueña cuando me encontró vivo.⁴

Sin embargo —comenta el camarógrafo—, Saulo estaba deshecho y decía desconsolado: “¿Cómo es posible que se haya desprendido?”; se sentía responsable del accidente y le dije: “Saulo, da gracias a Dios que se desprendió, y quedó tirada ahí la galera”. En tanto, pensaba que si la galera hubiera volcado mientras yo estaba haciendo la toma en el techo, me hubiera matado. Más tarde, al ver la película revelada, algunos adujeron que la causa del accidente había sido por culpa del conductor, que les había pegado a los caballos con el látigo para lucirse en la toma, y por eso se dispararon. La diligencia quedó hecha pedazos, pero él tomó las partes que le servían, rehizo de nuevo la caja sin ningún esfuerzo y la filmación continuó. ¡Su habilidad manual era extraordinaria!⁶

—¿Cuánto tiempo le llevó hacer la película?

—Más de dos años; la película había tenido muchas dificultades y no sólo de filmación.

—¿Debido a qué?

—A situaciones políticas.

El argumentista Antonio Pagés Larraya detalla: “...Todos los que trabajamos en el film —Tato, Torre Nilsson, Saulo Benavente, Bob Roberts, Ginastera y el equipo técnico— quisimos hacer una película con coraje, que suscitase un estado de polémica, que recibiese aplausos y silbidos. Nuestro cine histórico era en su mayoría escolar o sentimentaloides. Deseamos huir de la retórica y del patrioterismo. No tuvimos temor de meternos con Rosas, con los conflictos entre las masas ignorantes y las minorías cultas, con una suma de problemas; una actitud responsable frente a la visión polémica de lo nacional. Pero el gobierno tuvo miedo. No quería ni aplausos ni silbidos, sino el estupefaciente de películas que adormecieran los impulsos críticos o adulasen al régimen. Con el pretexto de un conflicto productor-director, *Facundo*... resultó el primer caso de una película ‘intervenida’... Imposible narrar todo lo que se hizo para que la película fracasara.”⁷

—Finalmente se estrenó en 1956, pero lo habitual es que el cine siempre sea imprevisible, por un sinfín de circunstancias políticas —como este caso—, técnicas, humanas, meteorológicas..., ni quiero contarles cuando trabajé en *Lauracha*, que empezó a filmarse en 1944, bajo la dirección de Ernesto Arancibia y se detuvo el rodaje hasta 1946; con la dirección de Arturo García Buhr, Enrique Caen Salaberry y Antonio Ber Ciani, quienes la terminaron y se estrenó en ese mismo año. El

crítico de cine Roland había dicho que todo lo filmado por García Buhr era malo, en relación con la calidad de lo que ya estaba hecho por Arancibia.

—¿Cuál había sido la dificultad?

—Problemas de producción, que resultaron nefastas para la obra en la continuidad del relato, ya que el tiempo pasado entre el primer rodaje y el segundo, sumado a los cambios de directores, quebraba la unidad.

Benavente solía trabajar en varias películas a la vez, porque los rodajes solían atrasarse por falta de presupuesto, y como lo llamaban continuamente, en seguida se ocupaba en otro film; así con *Buenos Aires* (1953), una coproducción con México y España, en el episodio argentino titulado, *Maleficio*, dirigido por León Klimovsky. Se filmaba en los Estudios Libertador, en el barrio de Mataderos, también propiedad de Francisco Canaro; el protagonista lo interpretaba Narciso Ibáñez Menta y nuestro escenógrafo hacía los decorados incluidos los del exterior, porque en esa época no se acostumbraba a rodar en la vía pública. Él era el primero en llegar al estudio y parecía que no dormía nunca: quería estar en contacto permanente con los yeseros, los plomeros, los pintores, los electricistas, los carpinteros, los cortineros... que armaban los decorados desde temprano. No era un escenógrafo con guantes de seda, era un obrero más que subía y bajaba con su martillo en el cinturón, trepaba por las alturas para poner las luces, hacía con sus propias manos la utilería... Cuando surgía una dificultad, sólo él sabía ponerle remedio. Sin hacer alardes, explicaba la solución de una manera cristalina y certera de modo que cualquiera podía entender. Saulo era múltiple, algo así como el sabio de la tribu; además, siempre estaba de buen humor, contando anécdotas ingeniosas en medio del rodaje que nos hacían reír a carcajadas. ¿Quién no iba a adorarlo?⁸

Continuando la clase, un alumno comenta:

—Me parece que la realización y producción de cine siempre es muy complicada.

—No siempre, en *Barrio Gris* (1954) fue fácil.

Barrio gris

El director Mario Soffici me convocó en 1953 para hacer esta película, y estaba basada en la novela de Joaquín Gómez Bas, que trataba sobre los conflictos sociales y económicos de los suburbios porteños. Tuve una gran alegría porque

debía reconstruir el Buenos Aires de fines del año veinte y principios del treinta, en La Boca y en Dock Sud. Lo primero que hice fue una maqueta del Riachuelo, del Dock Sud, con el puente, el río con el vaho que sale del agua, los techos de las casitas de lata, una pileta en un patio, ropa tendida, un carro con un caballo andando por la calle, un perro que lo seguía... montones de detalles, como visto desde arriba, semejante a una imagen desde lo alto de un avión. Cuando fui al estreno y vi la proyección me sorprendió, porque los títulos se imprimían sobre ese fondo y parecía de verdad. Y esos barrios grises que debía reconstruir estaban referidos a las villas miserias del lugar; la denuncia social planteada coincidía con mi posición sobre el tipo de cine que debíamos hacer.

Con Soffici nos teníamos una simpatía recíproca, él había nacido en Florencia y a los nueve años llegó a la Argentina con sus padres y se radicaron en Mendoza. Desde ese momento, a causa de la enorme pobreza, comenzó a trabajar en lo que fuera, en los viñedos, como obrero, mecánico, vendedor de diarios, chofer, hasta ilusionista en la vía pública. Soffici al igual que yo se inició en el circo como prestidigitador y “tony” haciendo giras itinerantes, luego fue actor y director teatral efectuó una extensa trayectoria exitosa hasta que llegó al cine como guionista, adaptador y finalmente director de cine..., su actividad artística era muy prolífica y nos decía que el cine debía evolucionar permanentemente; que debíamos hacer un cine más profundo y auténtico, porque el cine es algo que no se estanca, como no se estanca la vida.

Soffici sostenía: “Estudio en la calle (lo que vale decir en la naturaleza...) En el cine argentino hemos llegado al momento de empezar a dar contenido y que las películas no sean solamente forma, imagen fotográfica, movimiento de cámara y música. El cine argentino se salvará con contenido y personalidad”.⁹

La filmación no había tenido problemas, de la misma manera mis decorados del suburbio y todo resultó inspirador, era evidente que lo determinaba su experiencia, que a la fecha registraba treinta y cuatro realizaciones.

—¿A usted le gustan más las escenografías urbanas?

—No, me gusta menos, aunque en *Barrio gris*, y posteriormente en *La Mary*, dirigida por Tinayre, me encantó hacer la reconstrucción de esos ambientes, a pesar de esa costumbre que tiene Tinayre de ponerle niebla a todo, pero es muy buen técnico.

—¿En ese tiempo ya se usaba el humo como recurso?

—Sí.

—Yo pensaba que era una moda actual.

—Las modas van y vienen, son hechos circunstanciales sin importancia, lo primordial es ser fiel a la obra. Cuando Lucas Demare me llamó en 1953 para *El último perro*, el reto era grande porque la película se basaba en la novela de Guillermo House, que transcurre en la época de la Campaña del Desierto (1879), y tuve que realizar la reconstrucción histórica del fortín en medio de la pampa, ya que era imposible resolverlo con maquetas.

El último perro

El investigador y crítico de cine Claudio España (1943-2008) relata: “*El último perro* es una de las películas argentinas de mis preferidas y si bien es cierto que tiene mucho de hollywoodense, probablemente no por Benavente sino por Lucas Demare que admiraba el western, me imagino que filmar esta película tan espectacular para Lucas habrá sido su gran sueño. Y digo que es una de mis preferidas, sobre todo por asombro infantil, porque la vi por primera vez a los diez años, y ver todo ese mundo que uno conocía en el cine de Hollywood reproducido aquí era impactante.

“*El último perro* transcurre en el tiempo de los fortines (1850-1860) y yo creo que el cine argentino tiene una deuda con *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla; si alguna vez ésta se volviera a hacer ya que Mario Soffici adaptó cinco capítulos y realizó la película en 1937, bajo el título de *Viento norte*, con escenografía de Soldi, deberían conocer la escenografía de *El último perro*. Este film es seguramente una de las primeras películas en color que tiene una calidad muy interesante; es oportuno comentar que en ese entonces lo llevaron al director de fotografía Humberto Peruzzi a Italia a estudiar el Ferrania Color para que lo aplicara y éste lo empleó en el film, aunque los colores resultaron muy densos, pero eso era un problema del material del Ferrania. Luego, el cine argentino pasó a usar Agfa Color que daba colores más dúctiles, digamos que los verdes no eran tan color pasto para todo verde, ni los rojos eran tan color ladrillo para todo rojo, sino más suaves, creo que el Agfa trabajaba con mejores gamas que el Ferrania Color.

“El rodaje del film se demoró mucho por razones políticas; sucedía que era fuertemente peronista, tenía un sentido de patria que a Demare le interesaba mucho dar, y en el elenco había gente sospechada de haber participado en el peronismo como Hugo del Carril. Pensemos también que fortalecía el tema de la mujer, figura principal del peronismo después del voto femenino, para gloria y loor de la mujer; en el film actuaban Nelly Meden, Nelly Panizza, Rosa Catá, Gloria Ferrandiz, Ana Casares... que interpretaban distintos tipos femeninos.

“El escenario se montó en el campo, en Ezeiza se hicieron algunas tomas de los pajonales y en la localidad de Campo de Mayo se construyó el fortín, la

Posta del Lobatón, y se determinó el terreno abierto donde avanzaban los malones de los indios, el pozo donde caía la cautiva (que el escenógrafo lo hizo dando la impresión de encierro y lugar subterráneo)... Los ranchos fueron contruidos con paja, palos, una especie de adobe... y también sus interiores, aunque es posible que se hayan hecho en un estudio, porque durante los días de lluvia para no perder el día se filmaba en otro lado, de modo que hay siempre interiores preparados que no dan nunca la sensación de un sitio ajeno que no sea el mismo rancho. La otra construcción impecable fue el “mangrullo” —una especie de atalaya oculto, erigido muy alto al que se subía un vigía para observar el avance de los malones indígenas—; se filmó una cantidad enorme de escenas en el mangrullo. Quizá también habría realizado una maqueta para mostrar el mangrullo y el gran conjunto, pero no estoy seguro; yo creo que armaron todo el pueblo, porque hay fotografías de Lucas Demare en el mangrullo dirigiendo a los actores.

“La diligencia era un protagonista primordial en la película; su postillón, Nicasio Gauna, estaba interpretado por Hugo del Carril, y cuando se escuchaba el cuerno que tocaba Nicasio, era el sueño del fortín ver que se avecinaba la diligencia, y era emocionante porque de alguna manera con ella llegaba la civilización. Es indudable que la diligencia fue una construcción suya; la armó ciertamente sobre la base de un carruaje que ya existía y hasta es probable que el interior fuera un decorado que movían a mano, sacudiéndolo para simular el movimiento. La escenografía de *El último perro* es asombrosa porque se visualiza en planos generales y en planos cercanos; es decir, se ve en su conjunto y fragmentada. Además, impregna mucho el color la textura de la película que tiene un celeste de cielo y un verdoso de pampa abierta, al igual que el amarillo de la paja que se mimetiza con los laterales de los ranchos y con la ropa de los personajes, diseñada asimismo por él. Hay algo muy curioso: cuando termina la película, el personaje de Juana va prendiendo fuego al fortín y uno dice: “¡Ay, qué lástima!”. Quizás prendían fuego a una maqueta, pero en el film se ve claramente que se incendiaba y es indudable que el último día prendían fuego a la escenografía, y eso también lo fabricaba Saulo, el fuego que destruía su obra”.¹⁰

La película de demoró por problemas de todo tipo, y Benavente, al recibir la invitación de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina que acababa de instituir en 1954 el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, del 8 al 14 de marzo, al cual asistió. Eufórico, siempre atento a investigar e incluir nuevos materiales se enteró en tertulias con fotógrafos y técnicos de laboratorio de una nueva teoría de la visión del color, que el norteamericano Edwin Herbert Land, inventor del filtro Polaroid y de la cámara instantánea, proponía. Basado en esa teoría, produjo en consecuencia un sistema de fotografía reduciendo el costo del procesado. Ahora sólo se necesitaban dos longitudes de onda distintas de luz, una de onda corta y otra de onda larga que, combinadas, podían presentar toda la gama de colores.

Continuando con la clase, interroga una alumna:

—¿También realizó el vestuario?

—Sí, y fue una preocupación importante, porque tenía que considerar el lugar donde estaba asentado el fortín, situado en una extensión de tierra en medio de la pampa despoblada y sometido a un sol recalcitrante, a lluvias intempestuosas y al viento que arrastraba un polvillo de tierra por todas partes. Es allí que tanto gauchos o indígenas debían tener una ropa desgastada, descolorida y sucia, por las condiciones en que vivían. Además de considerar otros elementos, como las lanzas, las boleadoras, los rifles, las carretas, la diligencia, el mangrullo, los ranchos precarios..., y hasta los platos para comer, que tampoco podían ser brillantes. Finalmente, realicé el vestuario en colores grises y colores tierra, le di a todo una pátina uniforme más oscura, creando una textura particular que me permitió establecer una armonía en todo el vestuario. Del mismo modo, trabajé el maquillaje de los rostros, pero en verdad la tierra era tal en el campo que en los rodajes todos estábamos sucios y con los pelos parados; por supuesto, sin agua para bañarnos.

—¿En sus escenografías logró siempre lo que quería?

—No siempre, cuando hice una película que se llamaba *Concierto para una lágrima* (1955), dirigida por Julio Porter. ¡Mirá qué título! La actriz Olga Zubarry hacía de una niña que comenzaba a independizarse. Las chicas que yo conocía de los palacios de Barrio Norte se vestían modernamente y arreglaban sus cuartos muy distintos de los habituales decorándolos a su gusto, entonces se me ocurrió poner un estilo nórdico funcional (que más tarde se puso de moda), con un piano en la habitación de Olga. Yo buscaba una visión más profunda del personaje, una mirada expresionista, pero cuando fueron a filmar el director al igual que el fotógrafo y el productor me dijeron: “Esto no va, esto es irreal, no es de acá”. No se podía admitir que la hija de un estanciero tuviera muebles que no fueran franceses. Lo importante es que todo esto no tiene que distraer la atención, en una película mía hay un cenicero que dice Cinzano y transcurre en 1830, el director lo puso allí y allí quedó, sin registrarlo ninguno de los dos.

Saulo Benavente era un artista honesto, reconocía en su obra la influencia del expresionismo alemán, lo mismo que el realismo poético, esa corriente o escuela que florece en Francia entre 1934 y 1939, y que tuvo como grandes creadores a Julien Duvivier, Marcel Carné y Jean Renoir.¹¹

Cuando al fin se presentó *El último perro*, en 1956, Benavente llegó eufórico el día del estreno, ya que ese trabajo era uno de sus preferidos y resultaba asombroso lo que había conseguido, porque en ese tiempo la emulsión de la película de color no era como la conocemos ahora, traía los colores primarios

incorporados para que diera la gama de todos los colores, no registraban los colores reales y había que falsearlos, por eso había pintado el pasto de verde para mejorar el color de la película virgen. En general, a los actores los maquillaba con determinados colores y si uno los miraba parecían monstruos, pero fotografiados daban perfecto, porque él sabía muchísimo sobre la luz y el color, de igual modo de estética, también de fotografía y lo que hacía era darle el color que con el revelado se transformaba y obtenía el que él quería darle. Era uno de los pocos que sabía hacerlo, y no sólo manejaba el color, también en el período de las filmaciones en blanco y negro él dominaba la gama de los grises como ninguno; cada puesta suya era una obra de arte. Cuando trabajaba con el director de fotografía Miguel Rodríguez, la conjunción Benavente y Miguel Rodríguez era impresionante.¹²

—Y precisamente, en ese 1956, Moneo Sanz logró fundar un Departamento de Cine en la Universidad de La Plata, reuniendo unos pocos alumnos, aunque rápidamente creció el alumnado y se incorporaron personalidades relevantes del cine como Catrano Catrani, Jorge Miguel Couselo, Edmundo Eichelbaum, Simón Feldman, Rolando Fustiniana, Néstor Gaffet, Carlos Gandolfo, David Kohon, Rodolfo Kuhn, René Mugica, Lautaro Murúa, Humberto Ríos, Antonio Ripoll, Mario Soficci, Pablo Tabernero, Homero Alsina Thevenet, Leopoldo Torre Nilsson, Ernesto Schoo, José Martínez Suárez..., y yo me incorporé con la materia Escenografía Cinematográfica, pero no era sólo eso, sino el de transmitirles todos nosotros nuestras experiencias de trabajo, que en ese momento eran muy valiosas, y que en mi caso ya llevaba realizadas más de 50 películas.

Paralelamente, Fernando Birri fundó el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, donde estableció la Escuela Documental de Santa Fe con el objetivo de realizar un cine nacional, realista y crítico, con el cual coincidía plenamente; y en mis tiempos libres, viajaba a la Escuela para darles clases. De esa manera, surgió entre nosotros una gran amistad, él había estudiado en el Centro Sperimentale de Cinematografía de Roma, había sido discípulo de Vittorio de Sica, emblema del neorrealismo italiano y comenzamos a hacer proyectos juntos.

Con respecto al departamento de Cine de la Universidad Nacional de La Plata, su materia no era una de las troncales, pero todos asistían a sus clases, tenía eso que tienen los maestros genuinos de cautivar a los alumnos. Además, era uno de esos profesores con los cuales más se aprendía en la práctica del cine, porque resolvía todas las dificultades con sus inventos. En esa época nadie pensaba que la técnica filmica iba a avanzar tanto, como ahora con la imagen digital; entonces, en el caso de las películas históricas, cuando se iba a elegir una locación y se encontraba con que había una

antigua y preciosa calle, y al lado un edificio moderno, ya no servía. Entonces nos decía que lo mejor en esos casos era hacer una maqueta, y creó un dispositivo para filmarla, que consistía en una regla de cálculo con ángulos en donde, teniendo en cuenta la distancia focal de la lente –gran angular, teleobjetivo o normal (a cada lente correspondía su regla de cálculo)–, permitía ubicar la maqueta delante de la cámara a la distancia que esa regla calculaba, según la lente elegida. Era como un triángulo que se graduaba, y sobre eso se colocaba la maqueta y se filmaba; luego, al ver la película, resultaba imposible advertir que el escenario no era real.¹³

Es muy importante y precisa la descripción que hace Ernesto Torchia sobre la manera en que Saulo concebía el cine, gracias al ejemplo del transportador de coordenadas inventado por él para calcular el tamaño de una maqueta en relación con la profundidad de campo de la lente. Actualmente, ese tipo de intervenciones, que se hacen por medios digitales, es tan habitual como costoso, por lo que en general su uso queda relegado a películas de gran presupuesto, cuando en su comienzo fue concebido para evitar los enormes costos de las construcciones necesarias para intervenir exteriores. Lo importante de este ejemplo radica en tres aspectos principales: primero, el permanente aporte suyo por ampliar las posibilidades del cine con el aporte de medios escenográficos en auxilio a las limitaciones técnicas; en segundo lugar, su gran intuición que lo llevó a desplegar soluciones equivalentes a las que sólo se llegaba en otros países con medios inmensamente superiores; y finalmente, que todo esto surgía de la necesidad de ser fiel a la búsqueda dramática de la propuesta cinematográfica y a la certeza de que ella sólo era posible de lograr con un diseño integral del universo visual de una película, más que por el acierto parcial de sus decorados por más bellos y funcionales que éstos fueran.¹⁴

Recuerdo que, cuando entré en la Escuela, me produjo un gran impacto conocerlo, por su pensamiento, y fue de él quien por primera vez escuché en mi vida el nombre de Karl Marx, que me indujo luego a lecturas luminosas. También su forma de vestirse como obrero, su manera de expresarse, su sonrisa y ese jopo-flequillo que hacía un efecto compensador ante las férreas concepciones que de su mente emanaban, tanto de las realizaciones de sus escenografías como las anécdotas de su trabajo me cautivaron y asistí a todas sus clases. Yo tuve una maravillosa vida intelectual en la carrera de cine de La Plata, la más antigua de habla hispana. Más tarde tuve la suerte de dirigirla por dos años, luego de su reapertura lograda por un grupo de ex docentes y alumnos que luchó encomiadamente hasta que se logró reabrir en 1993.¹⁵

Lo excepcional es que todos nosotros, los profesores, hemos tenido una gran euforia por formar una escuela de cine de gran nivel para los jóvenes, unido a un

sentido de equipo, de camaradería, de trabajo conjunto, de apoyo..., también el cine, al igual que el teatro, es un arte colectivo, y por supuesto un hecho cultural seguro, pero que sea un hecho artístico es algo que no se puede dominar. Muchas veces pienso que sería interesante que ustedes los jóvenes incursionaran en mayor medida en temas históricos del cine argentino, puesto que nuestro pasado es rico en acontecimientos...

—¿Qué otras películas realizó con temas históricos que le hayan gustado?

—En especial *La muerte en las calles*, dirigida por Leo Fleider, sobre libro de Manuel Gálvez, que narraba las invasiones inglesas y debí reconstruir la ciudad colonial del 1800.

La muerte en las calles

La película se estrenó recién en 1957; el rodaje había comenzado en 1952, pero sucedieron dificultades económicas e inconvenientes disímiles, como por ejemplo el actor Carlos Cores que se caía del caballo y tuvimos que esperar un tiempo a que se recuperara. Pero, aún recuerdo que investigué arduamente, esbocé el plano de Buenos Aires antiguo, recorrí los túneles de la zona de Plaza de Mayo y de San Telmo, me documenté en grabados de la época, en materiales gráficos y elementos de todo tipo que ubicara en ferias o museos sobre la época. Fueron mil doscientos metros lineales que tuve que reproducir... La catedral de Santo Domingo, El Fuerte, la Recova que cortaba... ¡Nada más hermoso!

—Ya nadie realiza películas con temas históricos. ¿Será porque exige una producción muy costosa?

—No es seguro, quizás ustedes lo hagan, porque igualmente al director le cabe la elección del cine que quiere hacer, y si deciden ser fieles a su proyecto, deben ser consecuentes hasta lograrlo.

Shunko

Shunko fue una película que me gustó hacer cuando me llamó Lautaro Murúa para *Shunko* (1960), de Jorge W. Abalos, adaptada por Augusto Roa Bastos, acepté contento porque la historia me entusiasmó, trataba de un maestro rural que era enviado a un pueblo pobrísimo de Santiago del Estero, donde no existía escuela alguna. El personaje vivía en un rancho y al lado del rancho había un árbol estéril, a consecuencia de la zona árida en que habitaba,

y allí mismo instalaba al aire libre su aula; entonces me preguntaba cómo iba a transmitir el clima de un aula debajo de un árbol, con un maestro, un montón de chicos, una pizarra...

El asunto era que la imagen fotográfica del árbol daba plana, sin volumen y yo tenía que crear el clima luminoso del aula; entonces, preocupado por no dañar el árbol, mezclé una bolsa de cal con agua y salpiqué la copa para que tuviera contraste, ya que su color era mortecino y yo quería al árbol más árbol, más vivo, y al salpicarlo conseguí resaltarlo en la imagen cinematográfica, pinté también el piso de tierra, los cactus..., y conseguí crear el clima luminoso del aula, ese espacio noble del aprender.

Y algo curioso de referir era su comentario sobre hacerle un monumento al ligustro, porque el maestro consideraba maravillosa su textura, y en las filmaciones suplía todo con ligustro: para adornar ramos de flores, para dar volumen a una mata... y hasta para una ensalada.¹⁶

—¿Realizó otra película con Lautaro Murúa?

—Sí, en ese mismo año me volvió a convocar para *Alias Gardelito*, un cuento de Bernardo Kordon y acepté encantado, porque mis otros proyectos se habían demorado y tenía tiempo.

Alias Gardelito

Alias Gardelito (1961) fue filmada en exteriores, pero en exteriores que preexisten al escenógrafo y él ya tenía alguna experiencia previa en esa construcción de atmósfera que es fundamental para el film. En *Bendita seas* (1956), dirigida por Luis Mottura, lo había experimentado porque la película transcurre en patios, conventillos, piezas..., con la madre anciana que vive en la casa donde recibe a los hijos y es en este ámbito donde se plantea la construcción de atmósfera. Esta construcción es un trabajo colectivo, donde se suman el director de fotografía, de escenografía, el camarógrafo, el director de la película, los actores..., es una película muy teatral la de Mottura, y el guión de Eliseo Montaine y María Luz Regás está basado en una obra de teatro de Alberto Novión.

Respecto a *Alias Gardelito*, el film comienza en un basural de la quema, donde encuentran el cuerpo de Gardelito, y a partir de ahí la película en un flash back retrocede, empieza a contar la historia y vuelve a finalizar en la quema con un carro andando sobre el basural, donde se ve el cadáver de Gardelito. La escenografía parte de una terraza de esas casas bajas de principio de siglo, con los bordes del frente que dan a la calle que son una

especie de frontispicio o fachada con una balaustrada y unas molduras con florones. Gardelito tiene sus ambiciones y sus sueños en la terraza, pero debe simular al mismo tiempo –esto es un trabajo de Lautaro y de Saulo– el encierro del personaje y la avidez por salir para ir a cantar tangos. En todo momento, la escenografía debe reflejar un estilo sombrío, aun en las escenas en un nocturno, en el estadio de boxeo, en los distintos lugares de la calle que recorre. Es algo parecido al personaje Augusto Pérez de *Niebla*, de Unamuno, que saca una mano para ver si llueve y por primera vez sale a la calle para conocer el mundo, ser él y triunfar. La película va mostrando desde los grises más claros y más oscuros esa sensación de encierro que al final conduce a una reclusión absoluta, a la oscuridad total, a un muerto sin ataúd, ya que termina tirado en un basural.

El trabajo de Saulo es mágico, tiene unos relieves excepcionales y eso es por haber congeniado fuertemente la fotografía de Oscar Melli con su escenografía. ¡Tiene una imagen de grises espléndidos! También es el logro de Murúa, por haber armonizado mucho con ellos, pero esos grises tienen que ver seguramente con los colores que el escenógrafo tuvo que elegir; quizás un rojo le daba gris, pintaría una pared de amarillo para conseguir un blanco sucio, porque se usaban colores fuertes para dar gamas intermedias del negro al blanco, y que nunca dieran un negro o un blanco absoluto. Resumiendo, señalemos que el escenógrafo toma escenarios preexistentes para convertirlos en decorados, los prepara y los condiciona que es mucho más que la ambientación, y luego cuando el director diga: “Hoy tenemos que filmar un asalto a un comité”, el escenógrafo le contestará: “Está todo preparado en tal lugar”.¹⁷

A partir del año 1957, nuestro docente comenzó a dar clase en la Escuela Municipal de Teatro de Santa Fe, dirigida por Oscar Fessler, y en la Escuela de Cine Documental, dirigida por Fernando Birri. En sus diálogos con Birri sobre cine, llegaron a la conclusión de producir *Los inundados* y decidieron asociarse, para lo cual fundaron la Productora América Nuestra (pan) integrada por su gran amigo David Cwilich como productor ejecutivo, Birri como director y Benavente como escenógrafo, con el objetivo de promover un cine nacional, realista, crítico y popular. La película está basada en un cuento de Mateo Booz; trata de la historia de una familia muy pobre de la provincia de Santa Fe, forzada por la inundación a mudarse –hasta que bajen las aguas– a un vagón de ganado del ferrocarril que le cede el municipio. Nuestro escenógrafo enfrentó un nuevo desafío en su carrera artística, abordando la producción de cine en 1960.

Los inundados

—¿Cómo fue su experiencia con *Los inundados*?

—Bastante complicada, yo comencé a viajar casi diariamente a Santa Fe, para buscar la zona donde construiría el rancherío y el sector de Villa Piojo y lo ubiqué en los vagones de ganado del ferrocarril que la municipalidad había cedido a los inundados. Levanté al norte de Santa Fe unos 15 ó 20 ranchos a mitad de construir (porque no los hacía completos sino según la toma); y entonces le dije al fotógrafo santafecino Adelqui Camusso: “Si orientamos los frentes de oeste a este, vas a tener sol a la mañana y sombra a la tarde; ahora bien: los que tengan sombra a la tarde, vamos a ver cuáles pueden ser, si los mismos u otros”; y me dediqué a terminarlos en las cuatro caras, techo y demás; al igual que los que se iban a ver por la tarde, cuando la sombra del sur los cubría. Y armé el rancherío con grandes soportes, calculando una cama hecha con unos tablones, donde el protagonista podía apoyar los pies, y cuando el agua le llegara a las rodillas, diría: “¡Pucha carajo, llegó!”. Por cierto, llegó la inundación que él estaba esperando.

Y sucedió que unos días después de haber terminado el rancherío, hubo una crecida del río Salado, que vino a destiempo, y se produjo una inundación plagada de pejerreyes. Cuando el agua bajó y se fue hasta el último pejerrey, no quedó nada. La gente del equipo se angustió mucho, incluso algunos se enfermaron y yo traté de consolarlos; postergamos la filmación. Hubo que empezar de nuevo a preparar el lugar, me llevó todo ese año y recién en 1961 se rodó la película en blanco y negro, durante 12 semanas, y siguieron luego seis semanas más.

Digamos que el Birri de *Los inundados* es un director formado en el neorrealismo italiano, de modo que lo que pide es otra cosa, que exista la realidad y que no se note que la estamos construyendo. Es ahí donde nuestro escenógrafo tiene verdaderamente otra vez más un gran desafío para construir esa realidad de inundaciones, encontrar lugares donde haya agua, porque no siempre la provincia está inundada; eso es más que suburbano, ahí tuvo que provincializar, empobrecer la escenografía. (...) Y algo tan específico de la escenografía de *Los inundados* (1962), que parece tan realista, tan copiada de la realidad y sin embargo Benavente debe haber trabajado el tren, el vagón, el interior del vagón, los ranchos... elaborando todo. Es como una contradicción enorme, tener que construir una realidad, para que se vea bien real, sobre la realidad existente.¹⁸

En abril de 1962, estrenamos la película y obtuvimos en la Argentina un gran éxito de crítica y, en el exterior, nos dieron el Premio León de Oro de San Marcos a la Mejor Ópera Prima, en la XXIII Mostra Internazionale d'Arte

Cinematografica di Venecia, 1962, y el Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Karlovy-Vary, Checoslovaquia, 1963. Sin embargo, la película dio pérdidas y la productora quebró; no obstante seguíamos eufóricos y producimos *Dar la cara* (1962), con libro de David Viñas, dirigida por José Martínez Suárez.

—¿Qué hizo frente a la quiebra de la productora?

—Buscar obsesivamente una manera de pagar los créditos que había conseguido mi querido amigo David, y mi preocupación fue torturante; recién muchos años después encontramos una salida y fundamos con David y Norberto Noriega la empresa DAEFA (Difusora Argentina de Espectáculos y Filmes Artísticos SACIF), que consistía en traer espectáculos internacionales de gran calidad artística de los países socialistas y de Europa, conjuntamente con un programa de intercambio de espectáculos argentinos.

—¿Pagaron las deudas?

—En conclusión, logramos pagar lo que debíamos y quedamos libres de deudas. Con DAEFA viajaba permanentemente; resulta que me habían convocado en 1963 para *Una excursión a los indios ranqueles*, dirigida por Derlis M. Beccaglia, y aun exigido por mis compromisos, acepté enseguida, porque se trataba del libro de Mansilla que es extraordinario. Me entusiasmaba sobremanera la reconstrucción de época, los trajes, los accesorios y me dediqué con fervor, pero el rodaje se interrumpió y quedó inconclusa. Después me comprometí con el director Catrano Catrani para la escenografía de *El último montonero* (1963), que se produjo sin dificultades.

Obviamente, para *Una excursión a los indios ranqueles* ¿a quién iban a llamar? Por supuesto al que hizo *El último perro* para que volviera a reproducir ese mundo de fortines, tolderías y campamentos que describe en su libro Lucio V. Mansilla. Lamentablemente, Beccaglia no la terminó por falta de presupuesto y quedaron fragmentos filmados entre 1963-1965.¹⁹

—¿Qué le gusta más, filmar en exteriores, en paisajes naturales o en galerías de filmación?

—A mí siempre me gustó hacer vida natural y la novela de Mansilla es asombrosa porque me permitió internarme en la selva, en el campo y hacer vida natural, me apasiona filmar en esos lugares, pero la película nunca se concluyó por cierto; también me gusta trabajar en un estudio.

—Es notable la cantidad de escenarios que puede darnos el cine, en relación con la pobreza que ofrece el escenario teatral.

—En absoluto, cinematografía y teatro son dos artes totalmente diferenciadas. Si en algún momento, formas propias de una quisieron implantarse

en la otra se debió a intenciones poco ponderables y siempre fueron experiencias nada felices y sin consecuencias verdaderas.

Al año siguiente, el profesor pidió licencia desde el 19 de mayo al 30 de setiembre de 1964 en las escuelas oficiales donde enseñaba, y viajó a Moscú como representante de la Cinemateca Argentina en la XXI Conferencia de la Federación Internacional de Archivos de Filmes. Los alumnos esperaban ansiosos su vuelta porque les traía información de los últimos adelantos técnicos, además de libros o elementos para las clases; así apareció una vez muy entusiasmado en la clase de Escenografía Cinematográfica con una especie de valija que había traído especialmente para sus alumnos. Era un grabador Philips a cassette, que en la Argentina nadie conocía en ese entonces, con el cual podíamos experimentar en grabaciones sonoras para las películas, desarrollando así un espacio inédito en ese tiempo, y nosotros, futuros cineastas, nos maravillamos. El maestro no sólo transmitía conocimientos, producto de su enorme experiencia y creatividad, sino también sentimientos, que es quizá lo más importante, porque tenía pasión por su trabajo.²⁰

También asistió en ese año, como delegado argentino en representación de la Escuela de Cine de la UNLP, al XI Congreso Internacional de Escuelas de Cinematografía y Televisión realizado en Budapest, Hungría. Y realizó visitas de investigación en institutos de varios países europeos: Instituto de Arte Dramático y de Cine de Hungría, Instituto de Cine de Bucarest, Rumania, e Instituto de Cine de Lodz, Polonia, con este último organizaba un programa de intercambio de estudiantes de cine de La Plata, con estudiantes de la Escuela de Cine de Lodz, que en ese momento tenía un prestigio inmenso. El proyecto era perfecto, y así fue que viajó un grupo de alumnos y la experiencia fue descomunal. Lamentablemente, fue imposible continuarlo en los años siguientes, porque la Argentina no cumplió lo pactado con los polacos.

En 1966, fue depuesto el presidente constitucional Dr. Arturo Illia, y los comandantes en jefe de las tres armas designaron presidente al Gral. Onganía. Hasta esos momentos, el cine nacional había realizado una importante producción de películas centradas en la cultura popular, muy contrario a los objetivos de las fuerzas armadas de establecer una cultura inspirada en la civilización occidental y cristiana, arremetiendo contra Marx, Darwin, Freud y censuras de todo tipo. En ese año, se estrenaron 409 películas extranjeras y 34 nacionales; nuestro cine agonizaba y luego de siete años la producción anual se reducía a un promedio de 32 películas argentinas.

Rápidamente, nuestro protagonista fervoroso en el plano de la investigación se abocó a un nuevo proyecto. La revista *Reporter* reseñaba: “La empresa de Clemente Lococo presentará dentro de pocas semanas un singular espectáculo en el teatro Coliseo. El contrato del mismo lo ha logrado en el exterior el escenógrafo Saulo Benavente. Se trata de un espectáculo audiovisual en colores, el cual se está representando en México. Consiste en una suerte de ‘pantalla

mágica', cuyos intérpretes y técnicos son checoslovacos. La particularidad de este espectáculo reside en que el mismo se refleja en el escenario mediante una pantalla especial de fibra (abierto en milimétricos hilos), donde se proyecta cine. Al propio tiempo se detiene el movimiento cinético y sobre el mismo nivel de escena y acción aparecen esos intérpretes, pero en *vivo*. La sincronización técnicamente es perfecta. Y no hay subliminal..."²¹

Se hace mención a un espectáculo teatral que suma proyecciones cinematográficas, muy cercano a los actuales espectáculos *multimedia*. Es indudable que un espectáculo de características casi experimentales como éste haya despertado el interés del maestro, quien siempre pensó que lo popular y masivo podía ser de gran calidad artística y técnica.²²

Mientras, el descontento y la violencia crecía en el pueblo; el gobierno militar llamó a elecciones y ganó el justicialismo; asumió la presidencia Héctor Cámpora, pero luego, cuando el General Perón regresó al país, se llamó nuevamente a elecciones y éste consiguió su tercera presidencia. Hugo del Carril fue nombrado director del Instituto Nacional de Cinematografía, designó subdirector a Mario Soffici, se liberó la censura, se estableció el proyecto de una nueva ley de cine, y la cinematografía nacional retomó su rumbo con obras de notable calidad artística. El subdirector Soffici daba a conocer los objetivos inmediatos: "Debemos procurar que nuestro cine aumente en cantidad y calidad. Por un lado ampliar la producción y el mercado del consumidor, y por el otro abrirnos a la experimentación y a la expansión cultural. Ya es hora de que intentemos un cine auténticamente nacional con características propias. (...) Creo que nos hemos alejado de la línea nacional marcada por directores como José A. Ferreira, Fernando Birri, Lucas Demare, Lautaro Murúa y Leonardo Favio".²³

Benavente, de ideas socialistas, no simpatizaba con los peronistas, pero coincidía con sus propuestas; él había trabajado con Demare, con Soffici, con Murúa, había financiado *Los inundados*, de Birri, film que abrió las puertas del nuevo cine latinoamericano, siendo un pionero del cine social y nacional, y el camino de sus ideales no eran distintos.

Al año siguiente, fue convocado para *Quebracho* (1974), con libro de José María Paolantonio, que trataba sobre la empresa inglesa La Forestal que se dedicaba al negocio del quebracho colorado, denunciando la explotación de los hacheros, entremezclada con la historia de las luchas sindicales de principios de siglo. La escenografía requería internarse en los quebrachales del Chaco, una ambientación de época entre 1918 y 1920, y otra entre 1930 y 1940, el elenco de actores y el equipo técnico era muy bueno; y así Saulo aceptó la propuesta del debutante jovencito de 24 años, el director Ricardo Wulicher.

Quebracho

Benavente –relata Wulicher– era un artista que tenía un criterio estético, una profunda sabiduría y una gran capacidad didáctica; sus trabajos siempre fueron el de un maestro que guiaba a los directores jóvenes en sus primeros pasos, a tal punto que les enseñó a proyectar en planta –cosa que no sabían–, a calcular la amplitud de las lentes, a trabajar en escala, a saber cómo eran las paredes móviles en los estudios, por qué y cómo se seleccionaban... En *Quebracho* trabajó desde el guión, no era un decorador o un señor que planteaba determinado clima, discutía y proponía desde la concepción misma del guión; además era un figurinista y diseñador extraordinario, era aprender todos los días, discutir los encuadres, plantear la creación de climas en las escenas..., todos esos conocimientos básicos el maestro me los transmitió; las plantas que hizo para mi película eran deslumbrantes y los bocetos originales que me presentó estaban detallados y pintados con toda la gama de colores, realmente obras de arte.²⁴

En esos momentos, en el Sindicato de la Industria Cinematográfica –del cual nuestro escenógrafo era un constante defensor– se decidía por votación transferirle al escenógrafo el nombre de director de arte, cosa a la que se opuso por parecerle pretenciosa; además, sostenía que era imposible ser director de algo que no se controla, ya que el responsable absoluto siempre era el director de cine, y votó en contra. En realidad, el verdadero objetivo de los profesionales era igualarse económicamente a los directores de arte de publicidad, que imponían un estatus superior con esa denominación y cobraban honorarios más altos, basándose por supuesto en las reglas vigentes de Hollywood.

Lo que sí logró Benavente fue crear la rama de escenógrafos en el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, y los escenógrafos y vestuaristas que hacen cine se lo agradecerán siempre, ya que al menos en ese espacio están legalmente inscriptos, tienen un lugar de protección y merced a Saulo han quedado amparados. Lamentablemente, no pasa lo mismo en teatro, donde han seguido teniendo problemas, ni en la ópera, ya que tanto en el teatro Colón como en el Argentino de La Plata, se firman contratos determinados por las empresas.²⁵

En ese mismo año, Benavente vuelve a trabajar con Demare en *La madre María* (1974); la historia del film transcurre en la época de Hipólito Irigoyen (desde la primera presidencia 1916-1922 hasta la segunda 1928-1930), y él lo construye sobre espacios preexistentes; de modo que tuvo que armar tanto los interiores (que adaptó, no creo que haya sido en un estudio), como los exteriores, para que respondieran a la imagen de la época. Del mismo modo, en *La Mary* (1974), dirigida por Daniel Tinayre, tiene que crear ambientes de época y además suburbanos –tampoco es sencillo crear espacios que no son del centro de la ciudad–, y debe urbanizar los decorados, hacerlos periféricos en

buena medida, porque *La Mary* es bien de barrio y *La madre María* de alrededor, de las orillas; es decir, es una historia orillera y Tita Merello la protagonista absoluta. A Benavente, en lo específico de su obra no le ha tocado en su carrera construir escenografías triunfales ni burguesas, sino que ha tenido que crear escenografías para historias de familia y de pobreza, conceptos que el escenógrafo tiene que tener muy en cuenta: “familia” y “pobreza”. En *El último perro* ese grupo de avanzada en el fortín es una especie de familia que simboliza la pobreza; *La Mary* trata de una familia, *La madre María* igualmente retrata la familia, pues la protagonista es una mujer sin familia, y en *Los inundados* también tiene “familia” y “pobreza”, los protagonistas son una familia de pocos recursos, habitantes del sur de la provincia de Santa Fe, que se ve forzada a mudarse a un vagón abandonado del ferrocarril hasta que bajen las aguas del río. En sus escenografías casi todas las historias tienen que ver con lo marginal, lo suburbano, lo periférico, el campo o la inexistencia de algo a construir desde la nada. Ciertamente, si hubiera habido un fortín para *El último perro* lo hubieran adaptado para abaratar costos, pero no lo había, de modo que él debió construirlo. Así también en *La Mary*, en la escena del tren que atropella a una camioneta, en Hollywood se hubiera filmado de verdad, pero aquí creo que él hizo la maqueta; de igual modo en *Goleta austral* (inédita), dirigida por Oscar E. Carchano entre 1955-1956, supongo que habrá construido el barco.²⁶

En tanto, falleció Juan Domingo Perón. El anunciado líder revolucionario le había dado la espalda a las jóvenes generaciones que ansiaban la transformación de la sociedad; se agudizaba entonces la crisis política y social anunciando tiempos siniestros.

Saulo, como docente, era un hombre muy singular, una de sus características era que creía en la gente y penetraba de tal manera en cada persona que prácticamente la radiografiaba, aunque era muy difícil a la inversa, porque él nada contaba de su vida íntima. Como varios de sus alumnos militaban en 1975 y corrían mucho peligro, trataban de ocultarse conociendo su perspicacia. Sin embargo, no le pasaron inadvertidas las actividades de algunos que formaban un cuadro político, y estaba muy preocupado por lo que pudiera pasarles: incluso los protegió en varias oportunidades ante las autoridades de la Universidad. Los estudiantes menospreciaban, no obstante, esa izquierda lírica en la que él estaba y no querían establecer ningún diálogo político con el maestro, pero sí encontrarse con ese universo artístico no dogmático que les ofrecía para aprender. Militar en esos años setenta en La Plata era poner en juego la supervivencia, y cuando alguien se equivocaba no iba a estar preso en un buque como le pasó a él, sino que corría el riesgo de que le pegaran un tiro en la nuca. En esas condiciones, asumir que tenían un profesor que era un punto de atención fascinante no era un brillo de oropel; los jóvenes utilizaban febriles el dibujo como sistema de aprendizaje en el oficio, para representar sus ideas sin verbalizar nada, sin confundirse con el concepto,

manejarse en terrenos muy profundos y mostrar en el espacio todas sus dudas, todo gracias a Saulo, que era una guía de hierro en el trabajo, rígido en lo técnico y abierto en lo expresivo siempre y cuando se justificara dramáticamente.²⁷

El 24 de marzo de 1976 la dictadura militar bajo el nombre de Proceso de Reorganización Nacional, implantó el terrorismo de Estado con secuestros, saqueos, desapariciones, atentados, campos de concentración, torturas...: expulsó a los profesores –denominados subversivos– de todas las instituciones estatales. En la Universidad Nacional de La Plata se declaró en extinción la Escuela de Cine pasándola al gabinete de física, considerando al cine una materia de óptica. En un principio, los alumnos los enfrentaron a fin de sostener la Universidad, pero tras varias represiones sangrientas, ya nada quedaba de esa época luminosa de formación y creatividad con ideales sociales que permitirían construir un mundo mejor. Nuestro profesor concluyó su trabajo en *Sola* (1976), dirigida por Raúl de la Torre, mientras que figuraba en la lista de los intelectuales prohibidos del “Operativo Claridad”.

Benavente, desconsolado, iba seguido a visitar a Andrés José Rolando Fustiniana (1915-1999), director del Museo del Cine, quienes se habían hecho muy amigos trabajando juntos en la Escuela de Cine de La Plata, donde Fustiniana había sido su director. Igualmente con José M. Couselo; solían reunirse a hablar muy tristes y preocupados por la realidad. Roland se había iniciado muy joven en el diario *Crítica*, en el que ganó un concurso para trabajar en la página de cine, a cargo de Ulyses Petit de Murat; cuando éste se retiró para dedicarse exclusivamente a escribir y redactar guiones, Fustiniana quedó como el crítico principal de la publicación. Además, fundó el Club Gente de Cine; la Cinemateca Argentina –actual Fundación Cinemateca Argentina–; fue director del Centro Experimental de realización cinematográfica del Instituto Nacional de Cine; editor de la revista *Cine en la Cultura* y en su último tiempo uno de los organizadores de los ciclos clásicos del MALBA.²⁸

El maestro recordaba su decisión de viajar a Costa Rica:

Nadie me daba trabajo, además me perseguían, me amenazaban, controlaban mis actividades y no aguanté, me fui a San José de Costa Rica donde Oscar Fessler me recibió feliz, me alojé en su hogar y me dio trabajo en la Comedia Nacional de Costa Rica, que él dirigía. Y sucedió tiempo después que me incorporé a una coproducción alemana costarricense para realizar la escenografía y el vestuario de la película *Fray Bartolomé de las Casas* (1982), que se iba a filmar en Costa Rica, Nicaragua y Honduras y acepté fervoroso. Estuve rodando durante cuatro meses en plena selva con temperaturas altísimas que eran extenuantes, sin embargo reconstruir esa época, las chozas de los poblados, aprestar la carabela para las expediciones... era reconfortante, pero extrañaba a mi hijita y regresé a Buenos

Aires, con el fin también de descansar y prepararme para el proyecto de una versión operística de Héctor Villalobos, basada en *Yerma*, de García Lorca, que se estrenará en Río de Janeiro el año que viene.

Sin embargo, no alcanzó a realizarlo; al poco tiempo de llegar a Buenos Aires, falleció en su estudio el 26 de junio de 1982.

La Asociación Argentina de Actores, el Teatro Colón, el Teatro Nacional Cervantes y DAEFA realizaron un homenaje en el cual Emilio Villalba Welsh (1906-1992), autor de más de cincuenta guiones de películas, expuso: “A la pasión acendrada que Saulo sentía por el teatro no le iba en zaga un igual entusiasmo por la creación escenográfica destinada al cine. Fue de los primeros que advirtió sus particulares diferencias y que aprovechó al máximo su diversidad técnica expresiva. Como el cine ha sido largo tiempo tributario del teatro, es comprensible que en el comienzo se nutriera de sus obras, de sus actores y de sus escenarios. Cuando el cine logra su mayoría de edad y se expresa por un lenguaje que le es exclusivo, es cuando la concepción escenográfica adopta estilos y desarrollos peculiares que le reclama la funcionalidad del arte cinematográfico. Esto, Saulo Benavente lo vio desde un principio y en conversaciones donde se tocó el tema, hubo de ver de qué manera profunda, de qué modo inteligente, con qué refinamiento enfocó el problema y lo resolvió espléndidamente. Sería tedioso enumerar la gran cantidad de escenografías que inventó para las películas argentinas. Sí, es preciso recordar la minuciosidad de su trabajo, su alegre talante y su manera de compartir el trabajo de carpinteros, pintores, modistas, utileros... Era un trabajador más que llevaba consigo sus herramientas como el más modesto de los peones. Trabajar en el cine con él era una verdadera fiesta, por su bonhomía, su facilidad para el diálogo, su inteligente valoración de una obra y su inagotable ansia de colaborar sin fatigas, para el mejor logro de la creación cinematográfica. Toda la ficción fílmica parecía viviente cuando la manejaba Saulo. Era convincente y sabía dar, con cartones y listones, la apariencia de lo real, esencia del lenguaje del cine. La contribución que ha dado al cine argentino no podrá olvidarse fácilmente, porque Saulo era un personaje de película, de aquellos que en la vida verdadera parecen inverosímiles. Su desaparición es una tristeza permanente para nuestro cine y para los que lo conocimos y fuimos sus amigos, pensamos que hemos perdido un ser verdaderamente angelical.”²⁹

NOTAS:

1. Ibídem, Marcelo Salvioli.
2. Testimonio del investigador de cine Andrés Insaurralde.
3. Ibídem, Marcelo Salvioli.
4. Ibídem, Marcelo Salvioli.
5. Testimonio del asistente de dirección Máximo Berrondo.
6. Testimonio del camarógrafo Aníbal Di Salvo.
7. Citado por César Maranghello, *Cine argentino: industria y clasicismo 1933/1956*, volumen II, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000, pág. 116.
8. Ibídem, Máximo Berrondo.
9. Soffici, Mario, en Miguel Grinberg, *Mario Soffici*. Los directores del cine argentino, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 12.
10. *Saulo Benavente: Obra escenográfica*, por Cora Roca, Introducción de Claudio España, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, marzo de 2010, p. 65.
11. Ibídem, Andrés Insaurralde.
12. Testimonio del director de cine Ricardo Wulicher.
13. Testimonio del director de cine Ernesto Torchia.
14. Ibídem, Marcelo Salvioli.
15. Testimonio del director de cine Jorge Zanada.
16. Ibídem, Andrés Insaurralde.
17. Ibídem, Claudio España.
18. Ibídem, Claudio España.
19. Ibídem, Claudio España.
20. Testimonio del sonidista de cine Pepe Grammatico.
21. *Reporter*, Buenos Aires, 15 de marzo de 1969.
22. Ibídem, Marcelo Salvioli.
23. Citado por César Maranghello, *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983*, volumen II, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2005, p. 567.
24. Ibídem, Ricardo Wulicher.
25. Testimonio de la escenógrafa María Julia Bertotto.
26. Ibídem, Claudio España.
27. Ibídem, Marcelo Salvioli.
28. Ibídem, Andrés Insaurralde.
29. Fuente: *Homenaje a Saulo Benavente*, AAA, T. Colón, T. N. Cervantes y empresa DAEFA, Nov. 1983.

apéndice cronológico

**teatro, ópera, cine, decoración y
arquitectura escenotécnica.
exposiciones.
premios y distinciones.**

> apéndice cronológico

Teatro, ópera, cine, decoración y arquitectura escenotécnica. Exposiciones. Premios y distinciones.

TEATRO

A los lectores:

A las obras de teatro mencionadas se les han agregado algunos datos complementarios (nombre del director, sala teatral, grupo o compañía, etcétera) cuando fue posible obtenerlos. En general, cuando estas obras fueron representadas en otros idiomas conservan su título original; en el listado figuran los estrenos y las reposiciones. Lamentablemente, esta cronología está incompleta. Sin embargo, aún es posible, con el material recuperado, tener una visión atinada de la labor teatral de Saulo Benavente a lo largo de su vida: un total de 501 obras, distribuidas en Teatro, 385 obras; en Ópera 53 y en Cine 64. Además, 56 obras en Decoración y arquitectura escenotécnica, en Exposiciones 18 y en Premios y Distinciones 32.

En cada caso se agrupan por año de realización.

1933

1. Escenografía de *Cómo se hace un drama*, de José González Castillo. Dirección: González Castillo. Peña Pacha Camac.
2. Id. *Canción de cuna*, de Gregorio Martínez Sierra. Dirección: González Castillo. Peña Pacha Camac.
3. Id. *La enemiga*, de Darío Niccodemi. Dirección: González Castillo. Peña Pacha Camac.
4. Id. *Retazo*. Dirección: González Castillo. Peña Pacha Camac.
5. Id. *La mala reputación*, de José González Castillo. Dirección: González Castillo. Peña Pacha Camac.

1934

6. Escenógrafo de *Antes del desayuno*, monólogo de O'Neill. Dirección: González Castillo. Peña Pacha Camac.
7. Id. *Chiquita y bonita*, monólogo de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Dirección: González Castillo. Peña Pacha Camac.
8. Id. *Despedida cruel*, de Jacinto Benavente. Dirección: González Castillo. Peña Pacha Camac.

1935

9. Escenografía de *La malquerida*, de Jacinto Benavente. Dirección: González Castillo. Peña Pacha Camac.

10. Id. *Intimidad*, de Jean V. Pellerin. Dirección: González Castillo. Peña Pacha Camac.

11. Id. *Accidentes de trabajo*, de Darío Niccodemi. Dirección: González Castillo. Peña Pacha Camac.

1936

12. Escenografía para *En familia*, de Florencio Sánchez. Dirección: González Castillo. Peña Pacha Camac.

13. Id. *Fuego en el convento*, de F. Alberto de Zavalía. Dirección: González Castillo. Peña Pacha Camac.

14. Id. *Tragedia*, de Tulio Rosa. Dirección: González Castillo. Peña Pacha Camac.

15. Id. *Dios se lo pague*, de J. Camargo. Dirección: González Castillo. Peña Pacha Camac.

1937

16. Escenógrafo de *La comedia de hoy*, de Cayol. Dirección: González Castillo. Peña Pacha Camac.

17. Id. *Pirincho, el hijo del bosque*, de José González Castillo. Dirección: González Castillo. Peña Pacha Camac.

1938

18. Escenógrafo, junto con José Vaccaro, de *El retrato del pibe*, de González Castillo. Dirección artística: Arturo Mario-Atilio Supparo. Teatro Popular José González Castillo.

19. Id. *La telaraña*, del mismo autor. Dirección artística: Arturo Mario-Atilio Supparo. Teatro Popular José González Castillo.

20. *Así que pasen cinco años: Romance del maniquí*, de F. García Lorca. Escenografía: Guillermo Algeró. Ayudante: S. Benavente. Dirección artística: Arturo Mario-Atilio Supparo. Teatro Popular José González Castillo.

21. Escenografía y luces de *La intrusa*, de M. Maeterlinck. Dirección artística: Arturo Mario-Atilio Supparo. Teatro Popular José González Castillo.

22. Id. *El niño Eyolf*, de Henrik Ibsen. Dirección artística: Arturo Mario-Atilio Supparo. Teatro Popular José González Castillo en la Primera Muestra de Teatros Independientes en el Teatro del Pueblo.

1939

23. Escenógrafo de *La carta*, de Bernardt Zimmer. Dirección: Arturo Mario-Atilio Supparo. Teatro Popular González Castillo.
24. *Mujeres*, de Claire Booth. Escenografía: Rodolfo Franco. Realizadores escenográficos: Saulo Benavente y Mario Vanarelli. Compañía de Mecha Ortiz. Dirección: Francisco Madrid.

1940

25. Escenografía, con Miguel Ángel Prelato, para *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca. Dirección: Angélica Cano. Teatro al aire libre en los jardines de Palermo.
26. *Les chevaux de Bois* (Los caballos del bosque), de A. P. Antoine y M. Léry. Escenografía: Rodolfo Franco. Decorados realizados por los escenógrafos: Gelpi, Vanarelli, Longarini y Benavente. Dirección: René Rocher. Compañía Francesa de Comedias, Théâtre du Vieux Colombier.
27. *Le bel indifférent* (El hermoso indiferente), de Jean Cocteau. Escenografía: Rodolfo Franco. Decorados realizados por los escenógrafos: Gelpi, Longarini y Benavente. Dirección: René Rocher. Compañía Francesa de Comedias, Théâtre du Vieux Colombier.
28. *La première légion* (La primera legión) de Emmet Lavery. Escenografía: Rodolfo Franco. Decorados realizados por los escenógrafos: Germen Gelpi, Longarini y Benavente. Dirección: René Rocher. Compañía Francesa de Comedias, Théâtre du Vieux Colombier.

1941

29. Escenógrafo de *La mala reputación*, de J. González Castillo y J. Mazzanti. Teatro Popular José González Castillo.
30. Id. *Rumbo a Cardiff*, de Eugenio O'Neill. Teatro Popular José González Castillo.
31. Id. *El compromiso de Blanco Posnet*, de Bernard Shaw. Dirección: Arturo Mario-Atilio Supparo. Teatro Popular José González Castillo.
32. Id. *Iashao, el escultor de máscaras*, de Okamoto Kido. Dirección: Wally Zenner. Teatro Experimental Espondeo.
33. Id. *Intimidación*, de Jean V. Pellerin. Dirección: Wally Zenner. Teatro Experimental Espondeo.
34. Id. *Festín durante la peste*, de A. Puschkin. Dirección: Wally Zenner. Teatro Experimental Espondeo.

1942

35. Escenografía de *Léopold le Bien-aimé* (Leopoldo el muy querido), de Jean Sarment.

36. Id. *Donde está marcada la cruz*, de E. O'Neill. Dirección: Wally Zenner. Teatro Experimental Espondeo.

1943

37. Escenografía y vestuario de *La hermosa gente*, de William Saroyan. Dirección: Marcelo Lavalle. Teatro Experimental Espondeo. Teatro Odeón.

38. Id. *Los títeres del triángulo*, dirigido por Cándido Moneo Sanz.

39. *Danzas y cantares de España*, de Joaquín Pérez Fernández. Escenografía: Rodolfo Franco, Saulo Benavente, Pedro González, Martín Eisler, Alberto Acuña y Salgado. Dirección: Joaquín Pérez Fernández. Teatro del Pueblo. Gira al Teatro Artigas de Montevideo.

1944

40. *Una viuda difícil*, de Conrado Nalé Roxlo. Escenografía: Rodolfo Franco realizada por Marciano Longarini y Saulo Benavente. Compañía de Paulina Singerman. Dirección: Cunill Cabanellas.

41. Escenógrafo de *Una novia, una casa y 100 mil pesos*, musical con libro y letra de Juan Hzerltt y Edy Gilbert. Director musical: Germán Stock. Arreglos musicales: Víctor Schlichter. Dirección general: Edy Gilbert.

42. Id. *Feliz viaje*, de Thornton Wilder. Dirección: Wally Zenner. Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.

43. Id. *El amor y cómo curarlo*, de Thornton Wilder. Dirección: Wally Zenner. Teatro Experimental Espondeo.

44. Escenografía y vestuario de *La larga cena de Navidad*, de Thornton Wilder. Dirección: Wally Zenner. Teatro Experimental Espondeo.

45. Id. id. *Mi corazón está en la montaña*, de William Saroyan. Dirección: Wally Zenner. Teatro Odeón.

46. Id. *Donde está marcada la cruz*, de E. O'Neill. Dirección: Wally Zenner. Teatro Odeón.

47. Id. *La eterna ninfa*, de Margaret Kennedy. Dirección: Esteban Serrador. Teatro Smart.

48. Id. *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset. Dirección: José Squinquel. Compañía Francesa de Squinquel. Teatro Artigas de Montevideo.

49. Id. Teatro Francés Medieval: *La farce du cuvier* (La farsa del colador), de Theophile. Dirección: Simone Garma. Le Théâtre Universitaire Franco-Argentin.

50. Id. Teatro Francés Medieval: *Le miracle* (El milagro), de Theophile. Dirección: Simone Garma. Le Théâtre Universitaire Franco-Argentin.

51. *Danzas y cantares de España*, de Joaquín Pérez Fernández. Escenografía: Rodolfo Franco, Saulo Benavente, Pedro González, Martín Eisler, Alberto Acuña

y Salgado. Dirección: Joaquín Pérez Fernández. Teatro del Pueblo. Gira al Teatro Artigas de Montevideo.

1945

52. Escenografía para *La dama del mar*, de E. Ibsen. Dirección: Orestes Caviglia. Teatro Comedia.

53. Id. *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe* (La tumba bajo el Arco de Triunfo), de P. Raynal y José Squinquel. Dirección: José Squinquel. Teatro Francés Libre. Teatro Smart.

54. Escenografía para *Mi corazón está en la montaña*, de W. Saroyan. Dirección: Wally Zenner. Reposición. Teatro Experimental Espondeo.

55. *Danzas y cantares de España*, de Joaquín Pérez Fernández. Escenografía: Rodolfo Franco, Saulo Benavente, Pedro González, Martín Eisler, Alberto Acuña y Salgado. Dirección: Joaquín Pérez Fernández. Teatro del Pueblo. Gira al Teatro Artigas de Montevideo.

56. Escenografía y vestuario para *Danza Grupo Ballbé*.

57. Id. *Las viejas semillas*, de Julio Vier.

58. Id. *Donogoo Tonka*, de Jules Romain (versión francesa). Obra con 22 cuadros escénicos. Dirección y puesta en escena: Néstor Ibarra. Compañía francesa de Rachel Berendt. Teatro Smart.

59. Id. *L'école des contriabuables* (Escuela de contribuyentes), de Louis Verneuil y Georges Berr. Dirección: J. Squinquel. Teatro Francés Libre. Teatro Smart.

60. Id. *La fugue* (La fuga), de P. Raynal y José Squinquel. Dirección: José Squinquel. Teatro Francés Libre. Teatro Smart.

61. Id. Selección de escenas de *Polyeucte* (Polieucto), de P. Corneille; Lorenzaccio, de A. De Musset; *Le marchand de Venise* (El mercader de Venecia [The merchant of Venice]), de W. Shakespeare; *La nuit d'octobre* (La noche de octubre), de Alfred de Musset. Dirección: José Squinquel. Teatro Francés Libre. Teatro Smart.

62. Id. *Le bonheur du tour* (La felicidad del viaje), de E. Giraud. Adaptación: P. Raynal y José Squinquel. Dirección: José Squinquel. Teatro Francés Libre. Teatro Smart.

63. Id. *Le medecin malgré lui* (El médico a palos), de Molière. Dirección: José Squinquel. Teatro Francés Libre. Teatro Smart.

64. Id. *La mort de Molière* (La muerte de Molière), de Maurice Rostand. Dirección: José Squinquel. Teatro Francés Libre. Teatro Smart.

65. Id. *El paquebote Tenacidad*, de Charles Vildrac. Dirección: Pablo Palant. Teatro Libre Florencio Sánchez.

66. Id. *Melo*, de Henry Bernstein. Régisseuse: Andrée Tainsy. Dirección: Néstor Ibarra. Teatro Ateneo.

1946

67. Escenografía para *Donogoo-Tonka*, de Jules Romain, obra con 22 cuadros escénicos. Dirección: Néstor Ibarra. Teatro Smart.

68. Id. *El delator*, de Bertolt Brecht. Dirección: Néstor Ibarra. Teatro Smart.

69. Escenografía y vestuario para *Lluvia*, de W. Somerset Maugham. Dirección: Dulcina de Moraes. Teatro Grand Splendid.

70. *Danzas y cantares de España*, de Joaquín Pérez Fernández. Escenógrafo: Saulo Benavente. Figurines: Antonio Guerra. Dirección: Joaquín Pérez Fernández. Teatro Avenida.

71. Escenografía y vestuario para *Danza Grupo Ballbé*.

72. Id. id. *Mamá colibrí*, de Henry Bataille. Dirección: Pepita Serrador. Teatro Smart.

73. Id. *Fascinación*, de Keith Winter. Dirección: Néstor Ibarra. Teatro Smart.

74. Id. *El médico a la fuerza*, de Molière. Dirección: Néstor Ibarra. Teatro Smart.

75. Id. *El día magnífico*, de Emile Mazaud. Teatro Smart.

76. Id. *Le paquebot Tenacity* (El paquebote Tenacidad), de Charles Vildrac. Dirección: José Squinquel. Teatro Francés Libre.

77. Id. *Todos los hijos de Dios tienen alas*, de Eugenio O'Neill. Dirección: Esteban Serrador. Teatro Odeón.

78. Id. *La gata*, de Alessi. Dirección: Enrique de Rosas. Teatro Smart.

79. Id. *El gran amor de Bécquer*, de María Teresa León y Rafael Alberti. Dirección: Alberto de Zavalía.

80. Id. *Así nos paga la vida*, de E. Cadícamo y Wally Zenner. Dirección: Wally Zenner. Teatro Experimental Espondeo.

81. Id. *Adieu chansons* (Adiós canciones), musical de Rosamond Lehman. Régisseur: Andrée Tainsy. Dirección: Néstor Ibarra. Teatro Ateneo.

1948

82. Escenógrafo de *Un balcón para los Lester*, de Amparo Albajas y Agustín Caballero. Dirección: Wally Zenner. Teatro Experimental Espondeo. Teatro Cómico.

83. Id. *La voix de la tourterelle* (La voz de la tórtola), de John Van Druten. Dirección: Néstor Ibarra. Theater de L'Ouvre, París, Francia.

84. Escenografía y vestuario para *Chopin*, de Mateos Vidal y A. Smuclir. Dirección: Ricardo Galache. Teatro Ateneo.

85. Id. Id. *Antígona* de Jean Anouilh. Dirección: Adolfo Celli.

86. Id. *Celos*, de L. Verneuil.

87. Id. *Amar por señas*, de Mariano López Palmero. Dirección: Pedro Escudero. Teatro Argentino.

88. Id. *Las vacaciones de Apolo*, de Jean Berthet. Dirección: Carlos Vaccáneo. Teatro Smart.

89. Id. *Ella y Satán*, de Malena Sandor. Dirección: Francisco Martínez Allende. Teatro Experimental Espondeo. Teatro Smart.

1949

90. Escenografía para *El ángel del milagro*, de Alejandro D'Stefani. Dirección: Emma Grammatica. Teatro Ateneo.

1950

91. Escenografía y vestuario de *Leocadia*, de J. Anouilh. Compañía de Delia Garcés. Teatro Politeama. Gira a Chile, Perú, Bolivia, Colombia, entre otros países.

92. Id. *Lluvia*, de W. Somerset Maugham. Reposición. Teatro Grand Splendid.

93. Escenografía para *Embrujo de la danza y del cantar*, de Joaquín Pérez Fernández. Dirección: Joaquín Pérez Fernández. Teatro Auditórium del Casino de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires.

94. Id. *De mis pagos y otras tierras*, de Joaquín Pérez Fernández. Compañía de danzas dirigida por Joaquín Pérez Fernández. Teatro Grand Splendid.

95. Id. Id. *Anfitrión 38*, de Jean Giraudoux. Dirección: Luis Tito. Instituto de Arte Moderno.

96. Id. *El viaje sin regreso*, de Sutton Vane. Teatro Popular González Castillo.

97. Id. *La loca de Chaillot*, de Jean Giraudoux. Dirección: Pedro Doril. Grupo Teatro La Máscara. Teatro Lassalle.

98. Id. *Una página en blanco*, de Enrique Suárez de Deza. Compañía Ana María Campoy-José Cibrián. Dirección: José Cibrián. Teatro Buenos Aires.

99. Id. *El cerco*, de Pablo Palant. Dirección: Roberto Durán. Teatro Odeón.

100. Id. *El morocho de Venecia* (Desdémona y Otello), de Carlos A. Petit y Orestes Cosentino. Compañía de Comedias Cómicas Olinda Bozán-Mario Fortuna. Dirección: Antonio Prat. Teatro Smart.

101. Id. *La dulce enemiga*. Compañía Otto Xirgo en gira sudamericana: Chile, Perú, Bolivia, entre otros países.

102. Id. *Nocturno*, comedia en tres actos de Enrique Suárez de Deza. Teatro Buenos Aires.

103. Id. *Otra vez el lunes*, un acto de Josefina Melo. Dirección: Francisco Silva. Teatro Pte. Alvear.

104. Id. *El aljibe*, un acto de Edmundo Keller. Dirección: Francisco Silva. Teatro Pte. Alvear.

1951

105. Escenografía y vestuario para *Un sombrero de paja de Italia*, de Eugène Labiche y Marc Michel. Dirección: Marcelo Lavalle. Instituto de Arte Moderno.

106. Cuadros escénicos para *Danzas y cantares de Latinoamérica*. Compañía integrada por los bailarines Françoise, Néstor y Joaquín Pérez Fernández. Director: Joaquín Pérez Fernández. Teatro Marigny de París, Francia.

107. Id. id. *Parade foraine* (Feria de excéntricos), de Jean René Grenier. Dirección: Simone Garma. Le Théâtre Universitaire Franco-Argentin. Instituto de Arte Moderno.

108. Id. *Palabras* (Paroles), de J. Prévert. Dirección: Guy Suárez. Instituto de Arte Moderno.

109. Id. *Cara y seca*. Dirección: W. Zenner. Teatro Experimental Espondeo.

110. Id. *Orion le tueur* (Orion el matador), de Jean René Grenier. Dirección: Simone Garma. Le Théâtre Universitaire Franco-Argentin. Instituto de Arte Moderno.

111. Proyecto escenográfico para *Noche de cólera*, de Armand Salacrou. Dirección: Carlos Gorostiza. Grupo Teatro La Máscara. Teatro Lassalle.

1952

112. Escenografía para *El ladrón del mar*, de Roberto Tálce. Dirección: José Cibrián. Teatro Empire.

113. Escenografía y vestuario para *Bodas de sangre*, de F. García Lorca. Compañía de Lola Membrives. Dirección: Lola Membrives. Teatro Odeón.

114. Id. id. *Poof*, de Armand Salacrou. Dirección: Marcelo Lavalle. Instituto de Arte Moderno.

115. Id. id. *La folle de Chaillot* (La loca de Chaillot), de Jean Giraudoux. Dirección: Simone Garma. Le Théâtre Universitaire Franco-Argentin. Teatro Versailles.

116. Id. id. *Santos Vega*, de Fernán Silva Valdés. Dirección: Orestes Caviglia. Comedia Nacional Uruguaya. Teatro Solís de Montevideo.

117. Id. *En la tormenta*, de Scholem Aleijen. Dirección: David Licht. Teatro IFT.

118. Id. *Jezabel*, de Jean Anouilh. Compañía de Comedia Ana Lassalle. Dirección: Ana Lassalle. Teatro Lassalle.

119. Id. *Mujeres feas* (Donne Brutte), de Achilles Saitta. Compañía de Comedia Ana Lassalle. Dirección: Ana Lassalle. Teatro Buenos Aires.

120. Cuadros escénicos para *Danzas y cantares de Latinoamérica*. Compañía integrada por los bailarines Françoise, Néstor y Joaquín Pérez Fernández. Director: Joaquín Pérez Fernández. Reposición.

1953

121. Escenografía y vestuario para *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht. Dirección: Alberto D'Aversa. Teatro IFT.

122. Id. id. *Bodas de sangre*, de F. García Lorca. Compañía de Lola Membrives. Dirección: Lola Membrives. Reposición. Auditorium de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires.

123. Escenografía para *El águila de América*, de Joaquín Pérez Fernández. Ballet de América Latina. Dirección: Joaquín Pérez Fernández. Teatro Avenida.

124. Id. id. *Santos Vega*, de Fernán Silva Valdés. Dirección: Orestes Caviglia. Comedia Nacional Uruguaya. Reposición. Temporada de verano, gira al Uruguay: Atlántida, Carrasco y Punta del Este.

125. Id. id. *Anna Lucasta*, de Phillips Yordan. Compañía de Comedia Ana Lassalle. Dirección: Ana Lassalle. Teatro Argentino.

126. Id. id. *La cuisine des anges* (La cocina de los ángeles), de Albert Husson. Dirección: Simone Garma. Le Théâtre Universitaire Franco-Argentin. Teatro Ateneo.

127. Id. *Llegaron a una ciudad*, de J. B. Priestley. Dirección: David Licht. Teatro Buenos Aires.

128. Id. *El error de las mujeres*, de Pedro M. Bruno. Dirección: Esteban Serrador. Teatro Lassalle.

129. Id. *Mariano Moreno*, de Gustavo Gabriel Levene. Dirección: Pablo Lozano. Grupo Teatro La Máscara. Teatro Colonial.

130. Id. *Enterrad a los muertos*, de Irving Shaw. Dirección: Carlos Gorostiza (prohibida por el gobierno peronista antes del estreno).

131. Id. *La rosa tatuada*, de Tennessee Williams. Compañía de Comedia Ana Lassalle. Dirección: Ana Lassalle. Teatro Argentino.

1954

132. Escenografía y vestuario de *Hélène ou la joie de vivre* (Helena o la alegría de vivir), de André Roussin y Madeleine Gray, basada en la novela de John Erskine. Dirección: Simone Garma. Le Théâtre Universitaire Franco-Argentin. Teatro Ateneo.

133. Id. id. *Anna Christie*, de Eugenio O'Neill. Compañía de Comedia Rosa Rosen. Dirección: Alberto D'Aversa.

134. Id. id. *Verano y humo*, de Tennessee Williams. Dirección: Marcelo Lavalle. Instituto de Arte Moderno en el Teatro Astral.

135. Id. Id. *L'alouette* (La alondra), de Jean Anouilh. Dirección: Simone Garma. Le Théâtre Universitaire Franco-Argentin. Teatro Ateneo.
136. Id. *Marta Ferrari*, de Carlos Gorostiza. Dirección: Armando Discépolo. Teatro Lassalle.
137. Id. *La felicidad de los malos*. Teatro Grand Splendid.
138. Escenografía y luminotecnia para *Las humilladas*, de Ethel Kurlat. Compañía de Comedia Ana Lassalle. Dirección: Ana Lassalle.
139. Director escenográfico de *Canción de cuna*, de Gregorio Martínez Sierra. Dirección: Ana Lassalle.

1955

140. Escenografía y vestuario *El corazón extraviado* (Estampas de la vida de la Reina Doña Juana la Loca), drama en seis jornadas de Alberto de Zavalía. Dirección: Alberto de Zavalía. Teatro Liceo.
141. Id. id. *Mulata*, de Raúl Doblas. Dirección: Ana Lassalle.
142. Id. id. *La gringa*, de Florencio Sánchez. Dirección: Orestes Caviglia. Comedia Nacional Uruguaya. Teatro Solís de Montevideo.
143. Id. id. *Azouk*, de Alexandre Rivemale. Dirección: Eduardo Alberto Vega. Le Théâtre Universitaire Franco-Argentin.
144. Id. id. *Ornifle ou Le courant d'air* (Ornifle o La corriente de aire), de Jean Anouilh. Dirección: Simone Garma. Le Théâtre Universitaire Franco-Argentin.
145. Id. id. *La patrona*, de Ugo Betti. Dirección: Ana Lassalle.
146. *Muestra de sombras chinescas*, espectáculo creado y realizado por Saulo Benavente. Galería Galatea.
147. Escenografía para *Las manos de Eurídice*, de Pedro Bloch. Dirección: Enrique Guitart. Teatro Versailles.
148. Id. *Vestir al desnudo*, de Luigi Pirandello. Puesta en escena: Mario Giusti. Dirección general: José María Gutiérrez. Teatro de la Luna.
149. Id. *El mar hondo y azul*, de Terence Rattigan. Dirección: Luis Mottura. Teatro Versailles.
150. Id. *Juego de niños*, de Víctor Ruiz Iriarte. Compañía de Comedia Ana Lassalle. Dirección: Ana Lassalle. Teatro Argentino.
151. Id. *Carne pecadora*, de Eduardo Pappo. Compañía Argentina de Comedias Nélida Franco-Rodolfo Onetto. Dirección: Nélida Franco. Teatro Lassalle.
152. Id. *Los enemigos no mandan flores*, de Pedro Bloch. Dirección: Marcelo Lavallo. Teatro Ateneo.
153. Id. *Un balcón para Julieta o El balcón de Julieta*, de Zavalía y Elizalde. Dirección: Alberto de Zavalía. Teatro Smart.

154. Id. *Corredores de seguro o Agente de seguro*. Teatro IFT.

155. Id. *Rincón tranquilo*, de Michel André. Dirección: Marcelo Lavalle.

1956

156. Escenografía y vestuario para *Facundo* en la ciudadela, de Vicente Barbieri. Comedia Nacional. Dirección: Orestes Caviglia. Teatro Nacional Cervantes.

157. Id. id. *La espada*, de Alberto de Zavalía. Dirección: Alberto de Zavalía. Teatro Smart.

158. Id. id. *Simple y maravilloso* (Plain and Fancy), comedia musical de Stein, Glickman, Horvitt y Hague. Dirección coreográfica: Ana Itelman. Dirección general: Marcelo Lavalle. Teatro Astral.

159. Id. id. *Montserrat*, de Emmanuel Robles. Dirección: Camilo Da Passano. Teatro Astral.

160. Id. *Las manos de Euridice*, de Pedro Bloch. Intérprete y dirección: Enrique Guitart. Reposición. Teatro Buenos Aires.

161. Id. id. *La novia de los forasteros*, de Pedro E. Pico. Dirección: Concepción "China" Zorrilla. Comedia Nacional Uruguay. Teatro Solís de Montevideo.

162. Id. id. *Judith y las rosas*, de Conrado Nalé Roxlo. Dirección: Osvaldo Bonet. Teatro Liceo.

163. Id. id. *El oso*, de Anton Chéjov. Dirección: Alejandra Boero y Pedro Asquini. Nuevo Teatro.

164. Id. id. *L'amour des quatre colonells* (El amor de los cuatro coroneles), de Peter Ustinov. Dirección: Simone Garma. Le Théâtre Universitaire Franco-Argentin. Teatro Ateneo.

165. Id. *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller. Compañía Pedro López Lagar. Dirección: Pedro López Lagar. Teatro Lassalle.

166. Id. *Uriel Acosta*, de Karl Ferdinand Gutzkow. Dirección: Carlos Gorostiza. Teatro IFT.

167. Id. *Canciones francesas*, en el bistro Chez Tatave.

168. Id. *Albertina*, de Valentino Bompiani. Dirección: Alberto Rodríguez Muñoz. Salón Kraft.

169. Id. *Les dialogues des carmélites* (Diálogo de las carmelitas), de George Bernanos. Dirección: Simone Garma. Le Théâtre Universitaire Franco-Argentin. Teatro Ateneo.

170. Id. *La mujerzuela respetuosa*, de Jean Paul Sartre. Compañía Malisa Zini-Lautaro Murúa-Daniel de Alvarado. Dirección: Alfredo Bettanin.

171. Id. *El malentendido*, de Albert Camus. Salón Kraft.

172. Id. *Ésta es mi familia*, de Eduardo Pappo. Dirección: Nicolás Fregues. Teatro Ateneo.
173. Id. *Anastasia*, de Marcelle Maurette y Guy Bolton. Dirección: Alberto de Zavalía. Teatro Smart.
174. Id. *También las mujeres han perdido la guerra*, de Curzio Malaparte. Compañía Mecha Ortiz. Dirección: Luis Mottura. Teatro Versailles.
175. Supervisión escenográfica de *¡Mutilados!*, de Alberto Peyrou y Diego Santillán. Dirección: Camilo Da Passano.
176. Escenografía y trajes para *Ragtime y Renard*, de Stravinsky. Coreografía: Renate Schottelius. Director: Maurice Kagel. Teatro Colón.

1957

177. Escenografía y vestuario para *Ondina*, de Jean Giraudoux. Dirección: Alberto de Zavalía. Auditórium del Casino de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires.
178. Id. id. *El diario de Ana Frank*, dramatización de Francis Goodrich y Albert Hackett. Dirección: Oscar Fessler. Teatro IFT.
179. Id. id. *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller. Compañía Pedro López Lagar. Dirección: Pedro López Lagar. Gira al Uruguay, Teatro Solís de Montevideo.
180. Id. id. *Los acosados* (2da. parte de *Electra* o *El luto le sienta bien a Electra*), drama en 5 actos de Eugenio O'Neill. Dirección: Osvaldo Bonet. Auditórium del Casino de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires.
181. Id. id. *Las aguas del mundo*, de Samuel Eichelbaum. Comedia Nacional. Dirección: Eugenio Filippelli. Teatro Nacional Cervantes.
182. Id. id. *El living room*, de Graham Greene. Dirección: Alberto de Zavalía. Teatro Empire.
183. Id. Selección de textos de Thornton Wilder. Dirección: Marcelo Lavalle.
184. Id. *Sophie ou Le bout du monde* (Sofía o el fin del mundo), comedia en tres actos de Gloria Alcorta. Dirección: Simone Garma. Le Théâtre Universitaire Franco-Argentin. Teatro Ateneo.
185. *Festival de canciones y danzas tradicionales argentinas*. Escenografía: Saulo Benavente y Eduardo Fasulo. Supervisión histórica: Ana S. Cabrera. Régisseur: Blanca de la Vega. Dirección: Ana Serrano Redonnet. Teatro Nacional Cervantes.

1958

186. Escenografía para *Recordando con ira*, de John Osborne. Dirección: Osvaldo Bonet. Teatro Odeón.
187. Escenografía y vestuario para *Ondina*, de Jean Giraudoux. Dirección: Alberto de Zavalía. Teatro Pte. Alvear. Reposición.

188. Escenografía y vestuario para *El límite*, de Alberto de Zavalía. Grupo Teatro de Buenos Aires. Dirección: Alberto de Zavalía. Teatro Pte. Alvear.
189. Id. id. *El perro del hortelano*, de Félix Lope de Vega. Dirección: Osvaldo Bonet. Teatro Odeón.
190. Id. id. *No es cordero... que es cordera*. Paráfrasis realizada por León Felipe, de la comedia *Noche de reyes* de W. Shakespeare. Comedia Nacional. Dirección: Alberto de Zavalía. Teatro Nacional Cervantes.
191. Id. id. *La carroza del Santísimo Sacramento* (La Perricholi), de Prosper Mérimée. Grupo Teatro de Buenos Aires. Dirección: Alberto de Zavalía. Teatro Pte. Alvear.
192. Id. id. *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli. Grupo de Teatro El galpón de Montevideo. Dirección: Atahualpa del Cioppo. Teatro La Máscara.
193. Id. id. *Feue la mère de madame* (La difunta madre de la señora), de G. Feydeau. Dirección: Simone Garma. Le Théâtre Universitaire Franco-Argentin.
194. Id. id. *El luto le sienta bien a Electra* o *Los acosados* (2da. parte de *Electra*), drama en 5 actos de Eugenio O'Neill. Dirección: Osvaldo Bonet. Reposición. Teatro Liceo.
195. Id. id. *Juan de Dios, milico y paisano*, de Pedro E. Pico y Rodolfo González Pacheco. Comedia Nacional. Dirección: Orestes Caviglia. Teatro Nacional Cervantes.
196. Escenografía, vestuario y luces para *Los pequeños burgueses*, de Máximo Gorki. Dirección: Alberto Panelo. Teatro Fray Mocho.
197. Id. *El buen alma de Se-Chuan*, de Bertolt Brecht. Dirección: Oscar Fessler. Teatro IFT.
198. Id. *L'équipage au complet* (La tripulación completa), de Robert Mallet. Dirección: Simone Garma. Le Théâtre Universitaire Franco-Argentin.
199. Estructura escenográfica para *El pan de la locura*, de Carlos Gorostiza. Dirección: Carlos Gorostiza. Ambientación: Federico Padilla. Teatro Nacional Cervantes.
200. *Música y Teatro del siglo XVI*. Colaboración escenográfica de Saulo Benavente. Dirección: Camilo Da Passano. Collegium Musicum de Buenos Aires.
201. Id. *El diario de Ana Frank*, dramatización de Francis Goodrich y Albert Hackett. Dirección: Oscar Fessler. Reposición. Teatro IFT. Gira a la provincia de Tucumán, Argentina.

1959

202. Escenografía y figurines para *Donde la muerte clava sus banderas*, de Omar del Carlo. Comedia Nacional. Dirección: Orestes Caviglia. Teatro Nacional Cervantes.
203. Id. *Recordando con ira*, de John Osborne. Dirección: Osvaldo Bonet. Reposición. Teatro Odeón.
204. Escenografía, vestuario y luces para *Los pequeños burgueses*, de Máximo Gorki. Dirección: Alberto Panelo. Reposición. Teatro Fray Mocho.

205. Id. id. *María Estuardo*, de Federico Schiller, versión castellana Oscar Fessler. Dirección: Oscar Fessler. Teatro Liceo. Gira al Teatro Argentino de La Plata.
206. Id. id. *El límite*, de Alberto de Zavalía. Dirección: Alberto de Zavalía. Reposición. Teatro Pte. Alvear.
207. Id. *Ese loco Platonov*, de Anton Chéjov. Dirección: Rubén Pesce. Teatro Libre Florencio Sánchez.
208. Id. *Muchacha de campo*, de Clifford Odets. Dirección: Alejandra Boero y Pedro Asquini. Nuevo Teatro.
209. Id. *Profundas raíces*, de James Gou y Paul D'Eseau. Dirección: Cipe Lincovsky. Teatro IFT.
210. Id. *El farsante más grande del mundo*, de John Synge. Dirección: Osvaldo Bonet. Teatro Odeón.
211. Id. *Las manos muestran*. Teatro Lassalle.

1960

212. Escenografía y vestuario para *César y Cleopatra*, de George Bernard Shaw. Dirección: Alberto de Zavalía. Teatro Pte. Alvear.
213. Id. id. *La larga cena de Navidad*, de Thornton Wilder. Festival Thornton Wilder. Dirección: Wally Zenner. Teatro Experimental Espondeo. Reposición. Teatro Odeón.
214. Id. id. *El camino del tabaco*, de Erskine Caldwell y Jack Kirkland. Dirección: Mario Rolla. Teatro al aire libre. Pabellón de las Rosas, Plaza República de Chile.
215. Id. id. *Hombre y superhombre*, de George Bernard Shaw. Comedia Nacional. Dirección: Orestes Caviglia. Teatro Nacional Cervantes.
216. Id. id. *Cantar de los Cantares*, de Jean Giraudoux. Dirección: Alberto de Zavalía.
217. Id. id. *La carroza del Santísimo Sacramento* (La Perricholi), de Prosper Mérimée. Dirección: Alberto de Zavalía. Reposición. Teatro Pte. Alvear.
218. Escenografía para *La visita de la anciana dama*, de F. Dürrenmatt. Dirección: Mario Rolla. Teatro Astral.
219. Id. *Lysistrata*, de Aristófanes. Dirección: Marcelo Lavalle. Teatro Municipal del Lago, al aire libre en los jardines de Palermo.
220. Id. *Fin de jornada*, de Robert Sheriff. Dirección: Aldo Tulián. Teatro Nuevo de La Plata.
221. Id. *Luna de miel para todos*, de Michel André. Dirección: Esteban Serrador. Auditorium del Casino de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires.
222. Id. *Verano, lluvia y amor*, de Michel André. Dirección: Fernando Siro. Teatro Buenos Aires.
223. Vestuario de *El octavo día*, de Alberto de Zavalía. Dirección: Jorge Petraglia. Teatro Pte. Alvear.

224. Escenografía e iluminación para *Amadeo o cómo quitárnoslo de encima*, de Eugenio Ionesco. Dirección: Francisco Javier. Teatro Libre Agón.

1961

225. Escenografía y vestuario de *El carnaval del diablo*, de Juan Oscar Ponferrada. Dirección: Juan O. Ponferrada. Teatro del Jardín Botánico, al aire libre.

226. Id. *Liliom*, de Ferenc Molnar. Compañía Alfredo Alcón-María Rosa Gallo. Dirección: Osvaldo Bonet. Teatro Pte. Alvear.

227. Escenografía y vestuario para *Irma la dulce* (Irma la douce), comedia musical de Alexandre Breffort y Marguerite Monnot. Dirección: José Osuna. Producciones Claudia Madero. Teatro Embassy Casino.

228. Id. id. *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón de la Barca. Dirección: Osvaldo Bonet. Teatro Municipal Sarmiento.

229. Id. id. *Un guapo del 900*, de Samuel Eichelbaum. Dirección: Eugenio Filippelli. Teatro El Faro de Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina.

230. Id. *Los disfrazados*, de Carlos M. Pacheco. Dirección: Camilo Da Passano. Teatro de La Cortada, al aire libre.

231. Id. *Cada quien su vida*, de Luis G. Basurto. Director artístico: Fernando Wagner. Dirección: Luis G. Basurto. Compañía Teatro de México en la Argentina. Anfiteatro Municipal Río de la Plata.

232. Id. *La isla de los peces azules*, de Carlos A. Creste (Alberto Adellach). Dirección: Yirair Mossian. Teatro Municipal del Lago, al aire libre, en los jardines de Palermo.

233. Supervisión escenográfica de *Nekrassov*, de Jean P. Sartre. Dirección: Ernesto Panelo. Teatro Fray Mocho.

234. Iluminación de *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac. Dirección: Augusto Fernández. Teatro La Máscara.

235. Figurines y supervisión escenográfica de *Hombre y superhombre*, de George Bernard Shaw. Escenografía: Guillermo de la Torre. Dirección: Orestes Caviglia. Reposición. Grupo Gente de Teatro Asociada. Teatro 850. Temporada de verano en el Auditorium del Hotel Provincial de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires.

1962

236. Escenografía y vestuario para *Fuenteovejuna*, de Félix Lope de Vega. Dirección: Mario Rolla. Teatro al aire libre en el Jardín Botánico.

237. Figurines y supervisión escenográfica de *Hombre y superhombre*, de George Bernard Shaw. Escenografía: Guillermo de la Torre. Dirección: Orestes Caviglia. Reposición. Grupo Gente de Teatro Asociada. Gira a Montevideo.

238. Id. id. *Bodas de sangre*, de F. García Lorca. Compañía de Lola Membrives. Dirección: Lola Membrives. Reposición. Teatro Cómico.

239. Escenografía para *El carnaval del diablo*, tragicomedia en un prólogo y tres actos de Juan Oscar Ponferrada. Dirección: Juan O. Ponferrada. Reposición. Teatro Auditórium del Casino de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires.

240. Id. *Cada quien su vida*, de Luis G. Basurto. Director artístico: Fernando Wagner. Dirección: Luis G. Basurto. Compañía Teatro de México en la Argentina. Reposición. Teatro Astral.

241. Id. id. *La dama boba*, de Félix Lope de Vega. Dirección: Margarita Xirgu. Teatro Argentino.

242. Id. *La mujer del domingo*, de Ted Willis. Compañía Rosa Rosen. Dirección: José María Funes. Teatro Lassalle.

243. Id. *La Moreira*, de Juan Carlos Ghiano. Dirección: Eduardo Cuitiño. Teatro Pte. Alvear.

244. Id. *Orfeo desciende*, de Tennessee Williams. Dirección: Osvaldo Bonet. Teatro Pte. Alvear.

245. Escenografía para salir en gira al VI Festival del Teatro de las Naciones, de *El carnaval del diablo*, tragicomedia en un prólogo y tres actos de Juan Oscar Ponferrada. Dirección: Juan O. Ponferrada. Compañía Argentina de Teatro Regional, conformada por Juan Oscar Ponferrada (director), Susana Mara (primera actriz) y Saulo Benavente (escenógrafo). 15 de marzo: Théâtre de Lutèce de París, Francia. Gira a España, 6 de mayo: Teatro Goya de Madrid, y luego actúan en Barcelona, San Sebastián, Pamplona, Zaragoza y Victoria.

246. Id. id. *Gabino el mayoral*, de Enrique García Velloso. Dirección: Camilo Da Passano. Teatro de La Cortada, al aire libre.

1963

247. Escenografía y vestuario para *La gruta*, de Jean Anouilh. Dirección: Orestes Caviglia. Teatro Argentino.

248. Escenografía para *El carnaval del diablo*, de Juan O. Ponferrada. Dirección: Juan O. Ponferrada. Fiesta de la Vendimia, provincia de Mendoza, Argentina.

249. Id. Segunda versión de *Irma la dulce*, de Alexandre Breffort y Marguerite Monnot. Dirección general: Claudia Madero. Reposición. Teatro Smart.

250. Id. *Historia en Irkutsk*, de Alexei Arbuzov. Dirección: Jaime Kogan. Teatro IFT.

251. Id. *Y nos dijeron que éramos inmortales*, de Osvaldo Dragún. Dirección: Lautaro Murúa. Teatro IFT.

252. Id. *El pescador de sombras*, de Jean Sarment. Compañía de Comedia Alfredo Alcón-Thelma Biral. Dirección: Osvaldo Bonet. Teatro Coliseo Podestá, La Plata.

253. Id. *Zamora*, de George Neveux. Dirección: Osvaldo Bonet. Museo de Arte Español Enrique Larreta.

254. Id. *Raíces*, de Arnold Wesker. Dirección: Jorge Hacker. Nuevo Teatro.

255. Id. Muestra de Teatro Breve Argentino: *El amor de la estanciera* (anónimo). Grupo Gente de Teatro Asociada. Dirección: Orestes Caviglia. Teatro Argentino.
256. Id. Muestra de Teatro Breve Argentino: *Entre bueyes no hay cornadas*, de José González Castillo. Grupo Gente de Teatro Asociada. Dirección: Orestes Caviglia. Teatro Argentino.
257. Id. Muestra de Teatro Breve Argentino: *Mustafá*, de Armando Discépolo y Rafael de Rosas. Grupo Gente de Teatro Asociada. Dirección: Armando Discépolo. Teatro Argentino.
258. Id. id. *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller. Dirección: Pedro López Lagar. Reposición. Teatro Lassalle.
259. *Arriba las polleras*, de Julio Porter, Leo Carter y Ángel Cortese. Escenografías: Saulo Benavente, Gori Muñoz y Luis Diego Pedreira. Dirección: Julio Porter. Teatro Maipo de Revistas.
260. Ibídem. Teatro Maipo de Revistas*.
261. Ibídem. Teatro Maipo de Revistas*.
262. Ibídem. Teatro Maipo de Revistas*.

1964

263. Escenografía para *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina. Dirección: Manuel Benítez Sánchez Cortés. Teatro Municipal Gral. San Martín, Sala Martín Coronado.
264. Id. *El vestido malva de Valentina*, de Françoise Sagan. Dirección: Elise Richard. Teatro Odeón.
265. Id. *Zamora*, de George Neveux. Dirección: Osvaldo Bonet. Reposición. Teatro al aire libre en el Parque Rivadavia.
266. Id. *Raíces*, de Arnold Wesker. Dirección: Jorge Hacker. Reposición. Gira nacional.
267. *Las que defienden el sexo*, de Julio Porter, Leo Carter y Ángel Cortese. Escenografías: Saulo Benavente, Gori Muñoz y Luis Diego Pedreira. Dirección: Julio Porter. Teatro Maipo de Revistas.
268. Escándalo en Mar del Plata, de Julio Porter, Leo Carter y Ángel Cortese. Escenografías: Saulo Benavente, Gori Muñoz y Luis Diego Pedreira. Dirección: Julio Porter. Teatro Maipo de Revistas.
269. Ibídem. Teatro Maipo de Revistas*.
270. Ibídem. Teatro Maipo de Revistas*.

1965

271. Escenografía y vestuario para *El señor Púntila y su chofer*, de Bertolt Brecht. Dirección: Inda Ledesma. Teatro Argentino.

272. Id. *Raíces*, de Arnold Wesker. Dirección: Jorge Hacker. Reposición. Nuevo Teatro.
273. Id. id. *Los enredos del amor*, adaptación de Manuel Benítez Sánchez Cortés de las obras: *El retablo de las maravillas*, de Cervantes, *La discreta enamorada*, de Lope de Vega y *El lindo Don Diego*, de Agustín Moreto y Cabaña. Dirección: Manuel Benítez Sánchez Cortés. Temporada de verano en los jardines del Museo de Arte Español Enrique Larreta.
274. Id. id. *El canto, el amor y la muerte*, adaptación de textos de Federico García Lorca. Dirección: Manuel Benítez Sánchez Cortés. Museo de Arte Español Enrique Larreta.
275. Id. *Un 30 de febrero*, de Alfonso Paso. Dirección: José Gordon Paso.
276. Id. *Reunión de familia*, de T. S. Eliot. Dirección: Francisco Silva. Teatro Municipal Gral. San Martín, Sala Martín Coronado.
277. Id. *La mujer del domingo*, de Ted Willis. Compañía Rosa Rosen. Dirección: José María Funes. Reposición. Teatro Lassalle.
278. Id. *Paren el mundo quiero bajar* (Stop the World - I want to get off), de Anthony Newley y Leslie Bricusse. Dirección: Martín Clutet. Teatro Embassy Casino.
279. *¡Vos que lo tenés, cuidalo!*, de Julio Porter, Leo Carter y Ángel Cortese. Escenografías: Saulo Benavente, Gori Muñoz y Luis Diego Pedreira. Dirección: Julio Porter. Teatro Maipo de Revistas.
280. *Mujeres 100%*, de Julio Porter, Leo Carter y Ángel Cortese. Escenografías: Saulo Benavente, Gori Muñoz y Luis Diego Pedreira. Dirección: Julio Porter. Teatro Maipo de Revistas.
281. *Prohibido*, de Julio Porter, Leo Carter y Ángel Cortese. Escenografías: Saulo Benavente, Gori Muñoz y Luis Diego Pedreira. Dirección: Julio Porter. Teatro Maipo de Revistas.
282. *¡Chin-Chin! Verano Soda*, de Julio Porter, Leo Carter y Ángel Cortese. Escenografías: Saulo Benavente, Gori Muñoz y Luis Diego Pedreira. Dirección: Julio Porter. Teatro Maipo de Revistas.

1966

283. Escenografía y vestuario para *El mejor alcalde, el rey*, de Lope de Vega. Dirección: Alejandro Ulloa.
284. Id. *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente. Dirección: Alejandro Ulloa. Teatro Liceo.
285. Id. *Sopa de pollo*, de Arnold Wesker. Dirección: Jorge Hacker. Nuevo Teatro.
286. Id. *Las mujeres me dan miedo*, de Jean de Letraz. Dirección: Manuel Sabattini y Pepita Martín.
287. Escenografía y vestuario para *El oso*, de Anton Chéjov. Teatro Los Independientes, (actual Teatro Payró).

288. *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. Ambientación plástica de Benítez Sánchez Cortés con la colaboración de Saulo Benavente, Eduardo Bergara Leumann y Mene González Arnao. Dirección: Manuel Benítez Sánchez Cortés. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.

289. *Las coristas rebeldes*, de Julio Porter, Leo Carter y Ángel Cortese. Escenografías: Saulo Benavente, Gori Muñoz y Luis Diego Pedreira. Dirección: Julio Porter. Teatro Maipo de Revistas.

290. *Las Wifanas*, de Julio Porter, Leo Carter y Ángel Cortese. Escenografías: Saulo Benavente, Gori Muñoz y Luis Diego Pedreira. Dirección: Julio Porter. Teatro Maipo de Revistas.

291. *El tren de la alegría*, de Julio Porter, Leo Carter y Ángel Cortese. Escenografías: Saulo Benavente, Gori Muñoz y Luis Diego Pedreira. Dirección: Julio Porter. Teatro Maipo de Revistas.

292. *Es la frescura*, de Julio Porter, Leo Carter y Ángel Cortese. Escenografías: Saulo Benavente, Gori Muñoz y Luis Diego Pedreira. Dirección: Julio Porter. Teatro Maipo de Revistas.

1967

293. Escenografía y vestuario para *La mar estaba serena* (Prólogo, Strip-Tease y En alta mar), de Slawomir Mrozek. Dirección: Oscar Fessler. Teatro La Máscara.

294. Id. Retablo de Maese Miguel de Cervantes: *Numancia, La chacona...* Dirección: Manuel Benítez Sánchez Cortés. Jardines del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.

295. *Si no es Maipo no es revista*, de Julio Porter, Leo Carter y Ángel Cortese. Escenografías: Saulo Benavente, Gori Muñoz y Luis Diego Pedreira. Dirección: Julio Porter. Teatro Maipo de Revistas.

296. *Maipísimo*, de Julio Porter, Leo Carter y Ángel Cortese. Escenografías: Saulo Benavente, Gori Muñoz y Luis Diego Pedreira. Dirección: Julio Porter. Teatro Maipo de Revistas.

297. Ibídem. Teatro Maipo de Revistas*.

298. Ibídem. Teatro Maipo de Revistas*.

299. Escenografía para *Las mujeres nos asustan*, de Jean de Letraz. Dirección: Alejandro Ulloa. Teatro Nacional de San José de Costa Rica.

300. Id. *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca. Dirección: Alejandro Ulloa. Teatro Nacional de San José de Costa Rica.

301. Id. *Ruy Blas*, de Pierre Magnier. Dirección: Alejandro Ulloa. Teatro Nacional de San José de Costa Rica.

302. Id. *Hamlet*, de W. Shakespeare. Dirección: Alejandro Ulloa. Teatro Nacional de San José de Costa Rica.

303. Id. *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente. Dirección: A. Ulloa. Reposición. Teatro Nacional de San José de Costa Rica, Compañía Española de Alejandro Ulloa, en gira por Sudamérica.

304. Id. *Crimen a la siciliana*, de Aghata Christie. Dirección: Alejandro Ulloa. Teatro Nacional de San José de Costa Rica.

305. Iluminación y escenografía de *La promesa*, de Alexei Arbuzov. Dirección: Jorge Hacker. Teatro Apolo.

306. Escenografía y vestuario para *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón. Dirección: Manuel Benítez Sánchez Cortés. Corral de Comedias, temporada de verano en los jardines del Museo de Arte Español Enrique Larreta.

1968

307. Id. *Cómo querés que te oiga con la canilla abierta*, de Robert Anderson. Dirección: Orestes Caviglia. Teatro del Globo.

308. Id. *La tercera palabra*, de Alejandro Casona. Dirección: Horacio Forti, Rodolfo Bebán. Teatro Blanca Podestá.

309. Id. *Vivamos un sueño*, de Sacha Guitry. Dirección: Esteban Serrador. Teatro Hotel Provincial de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires.

310. Id. *Carne pecadora*, de Eduardo Pappo. Dirección: Nélida Franco.

311. *Tranvía del pecado*, de Julio Porter, Leo Carter y Ángel Cortese. Escenografías: Saulo Benavente, Gori Muñoz y Luis Diego Pedreira. Dirección: Julio Porter. Teatro Maipo de Revistas.

312. Ibídem. Teatro Maipo de Revistas*.

313. Ibídem. Teatro Maipo de Revistas*.

314. Ibídem. Teatro Maipo de Revistas*.

1969

315. Escenografía y dirección técnica para *Un guapo del 900*, de Samuel Eichelbaum. Dirección escénica: Rubén Cavallotti. Coreografía: Néstor Pérez Fernández. Teatro de los Corrales de Mataderos.

316. Id. *El retrato del pibe*, de José González Castillo. Dirección: Néstor Nocera. Teatro de la Pulpería, al aire libre en la plazoleta Dorrego.

317. Id. *Entre bueyes nos hay cornadas*, de José González Castillo. Dirección: Néstor Nocera. Teatro de la Pulpería, al aire libre en la plazoleta Dorrego.

318. Supervisión escenográfica para *El andador*, de Norberto Aroldi. Dirección: Camilo Da Passano.

319. Escenografía de *Los tres berretines*, de Malfatti y De las Llanderas. Dirección: Constantino Juri. Teatro Municipal Sarmiento.

320. Id. *Locos de verano*, de Gregorio de Laferrère.
321. Id. *El relojero*, de Armando Discépolo. Dirección: Emilio Satanovsky.
322. Escenografía e iluminación para *El maravilloso mundo de los muñecos*, dirigido por Alberto Joaquín Álvarez Diéguez. Teatro de títeres.

1970

323. Escenografía y vestuario para *Si sí, sí; si no, no*, de Jaime Potenze. Dirección: Roberto Habegger.
324. Id. *El cepillo de dientes*, de Jorge Díaz. Dirección: Néstor Nocera. Teatro ABC.
325. Id. *He visto a Dios*, de Francisco Defilippis Novoa. Dirección: Néstor Nocera.
326. Id. *Un tal Joe Miller*, de Miguel Bebán. Dirección: Rodolfo Bebán.
327. Id. *Las de Barranco*, de Laferrère. Dirección: Eugenio Filippelli. Teatro Roberto Arlt, Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina.

1971

328. Id. *El deseo bajo los olmos*, de Eugenio O'Neill. Dirección: Marcelo Lavalle. Teatro Candilejas.
329. Escenografía y vestuario para *Cremona*, de Armando Discépolo. Dirección: Roberto Durán. Teatro Gral. San Martín, Sala Martín Coronado.
330. Id. *Santa Juana de los Mataderos*, de Bertolt Brecht. Dirección: Rodolfo Boyadjian. Teatro IFT.

1972

331. Escenografía, ambientación y luces para *El acontecimiento*, de Guy Foissy. Dirección: Francisco Javier. Teatro Corrientes.
332. Id. **Rey hambre**, de Andréiev.

1973

333. Escenografía y vestuario para *Cuentos de la aldea*, de Isaac Bashevis Singer. Dirección: Roberto Vega. Sociedad Hebrea Argentina.
334. Id. id. *Un tal Servando Gómez*, de Samuel Eichelbaum. Comedia Nacional. Dirección: Pedro Escudero. Teatro Nacional Cervantes.
335. Id. id. *Antígone* (Antígona), de Jean Anouilh. Dirección: Francisco Javier. Teatro de la Alianza Francesa.
336. Id. *El espejo de las novias*, basada en La escuela de las mujeres, de Molière, adaptación de Néstor Ibarra. Dirección: Néstor Ibarra. Teatro Ateneo.
337. Id. *Punto y aparte*, de Eloy Rébora. Dirección: Eloy Rébora.

338. Id. *Sexo al instante*, de Eloy Rébora. Dirección: Miguel Larrarte.

339. Id. *El Dios Kurt*, de Alberto Moravia. Dirección: Juan José Bertonasco. Instituto de Arte Moderno.

1974

340. Escenografía e iluminación de *Fulgor y muerte* de Joaquín Murieta, de Pablo Neruda. Dirección: Franklin Caicedo.

341. Escenografía y vestuario de *El diario de Ana Frank*, dramatización de Frances Goodrich y Albert Hackett. Dirección: Osvaldo Bonet.

342. Id. *El pupilo quiere ser tutor*, de Peter Handke. Traducción: Hedy Crilla. Dirección: Lito Cruz. Teatro Payró.

1975

343. Escenografía e iluminación para *Gracias*, de Cipe Lincovsky. Dirección: José M. Paolantonio. Teatro Estrellas.

1976

344. Escenografía e iluminación de *Atrapados sin salida*, o *Sin salida*, de Dale Wasserman, basada en la novela de Ken Kesey. Dirección: Jorge Hacker. Teatro El Nacional.

345. Escenografía y vestuario para *El farsante*, de Richard Nash. Dirección: Agustín Alezzo. Teatro El Nacional.

346. Id. *Los pequeños burgueses*, de Máximo Gorki. Dirección: Manuel Iedvabni. Teatro del Centro.

347. Escenografía e iluminación de *Nuevamente gracias*, de Cipe Lincovsky. Dirección: José M. Paolantonio. Reposición. Teatro Estrellas.

1977

348. Escenografía y vestuario para *Lo frío y lo caliente*, de Pachó O'Donell. Dirección: Manuel Iedvabni. Teatro del Centro.

349. Id. *El profesor Scheling*, de H. Leivick. Dirección: Jacobo Denker. Teatro de la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA).

350. Escenografía e iluminación de *Viva la pepa*, de Roberto Tálice y George Andreani. Dirección: Wagner Mautone. Teatro Astral.

1978

351. Escenografía y vestuario para *El pollo*, de Orlando Leo. Dirección: Rubens Correa. Teatro del Centro.

352. Id. id. *El desperfecto*, de F. Dürrenmatt. Dirección: Roberto Durán. Salón Kraft.

353. Id. id. *Viejo mundo*, de Alexei Arbuzov. Dirección: Carlos Muñoz. Teatro Regina.
354. Id. id. *El diario de Ana Frank*, dramatización de Frances Goodrich y Albert Hackett. Dirección: Oscar Fessler. Comedia Nacional de Teatro de Costa Rica.
355. Id. *Encantado de conocerlo*, de Oscar Viale. Dirección: Carlos Gandolfo.
356. Escenografía e iluminación para *El mentiroso* (El mentiroso del mundo del oeste), de John Synge. Dirección: Julio Ordano.
357. Id. *El organito*, de Discépolo. Teatro González Tuñón.
358. Id. *La responsabilidad de ser judío*. Delegación de Asociaciones Israelitas Argentinas (DAIA).
359. Id. *Murámonos Federico*. Comedia Nacional de Teatro de Costa Rica.

1979

360. Escenografía, vestuario y luces. *El enemigo del pueblo*, de Ibsen, versión de Arthur Miller. Dirección: Oscar Fessler. Comedia Nacional de Teatro de Costa Rica.
361. Id. id. *Los hermanos queridos*, de Carlos Gorostiza. Dirección: Héctor Tealdi. Teatro Casa de la Cultura, Gral. Roca, provincia de Río Negro, Argentina.
362. Id. *Picnic*, de William Inge. Dirección: Hugo Urquijo. Teatro La Comedia de Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina.
363. Id. id. *El enano*, de Pär Lagerkvist, adaptación Pupy Koslo. Música: Alicia Terzian. Dirección: Carlos Palacios. Café concert La cebolla. Teatro Planeta.
364. Escenografía e iluminación de *Amedée ou comment s'en débarrasser* (Amadeo o cómo quitárnoslo de encima), de Eugenio Ionesco. Dirección: Francisco Javier. Reposición. Teatro de la Alianza Francesa.

1980

365. Escenografía para *Picnic*, de William Inge. Dirección: Hugo Urquijo. Teatro Astral. Reposición.
366. Escenografía, vestuario e iluminación para *El violinista sobre el tejado*, basado en la obra de Scholem Aleijem, música de Jerry Bock y letra de Sheldon Harnick. Dirección: Wilfredo Ferrán. Teatro Astral.
367. Id. id. *Llegó el plomero*, de Sergio de Cecco. Dirección Agustín Alezzo. Teatro Regina.
368. Id. *La cal viva*, de David French. Dirección: Agustín Alezzo. Teatro Lassalle.
369. Id. *Y por casa... ¿cómo andamos?*, de Ismael Hasse y Alain Nugar. Dirección: Carlos Gandolfo.
370. Escenografías para obras dirigidas por Oscar Fessler. Comedia Nacional de Teatro de Costa Rica.

371. Ídem. Comedia Nacional de Teatro de Costa Rica.

372. Ídem. Comedia Nacional de Teatro de Costa Rica.

373. Ídem. Comedia Nacional de Teatro de Costa Rica.

1981

374. Escenografía, vestuario e iluminación para *El violinista sobre el tejado*, basado en la obra de Scholem Aleijem, música de Jerry Bock y letra de Sheldon Harnick. Dirección: Wilfredo Ferrán. Teatro Avenida. Reposición.

375. Escenografía, vestuario e iluminación de *Paternoster*, de Jacobo Langsner. Dirección: Agustín Alezzo. Teatro Payró.

376. Id. id. id. *Bent*, de Martín Sherman. Dirección: Julio Ordano.

377. Escenografía y vestuario para *El cruce sobre el Niágara*, de Alonso Alegría. Dirección: Omar Grasso. Teatro Olimpia.

378. Id. id. *El vestuario*, de David Storey. Dirección: Carlos Rivas. Teatro Lassalle.

379. Id. *Los emigrados*, de Slawomir Mrozek. Dirección: Héctor Tealdi.

380. Id. *Saltimbanquis*, de Sergio Bardotti y Luis Enríquez. Dirección: Carlos Thiel. Teatro Liceo. Gira al Teatro de Arte, Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina.

381. Id. *Las 4 estaciones*, de Rafael Ielpi. Dirección Eugenio Filippelli. Teatro de Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina.

1982

382. Escenografía, vestuario e iluminación para *El violinista sobre el tejado*, basado en la obra de Scholem Aleijem, música de Jerry Bock y letra de Sheldon Harnick. Dirección: Wilfredo Ferrán. Reposición. Teatro Avenida.

383. Escenografía para *La zorra*, de Alfonso Paso. Dirección: Alberto Closas. Temporada de verano en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires.

384. Escenografía, vestuario y luces para *Bent*, de Martín Sherman. Dirección: Julio Ordano. Gira a Mar del Plata, provincia de Buenos Aires.

385. Escenografía, vestuario y luces para *Mary Barnes*, de David Edgar. Dirección: Agustín Alezzo. Teatro Bambalinas.

Obras sin identificar

Escenografía. Tema Botas. Bocetos A y B.

Id. Tema Campo. Boceto.

Id. Boceto Bar-orquesta.

Id. Boceto Fondo A. Boceto Fondo B. Detalle.

Boceto Rompimiento 21 Farol.

(*) En todos los ítems de las obras del Teatro Maipo de Revistas, "Ibídem" se refiere a la información suministrada por los realizadores de las escenografías que no recordaron los títulos de los espectáculos.

ÓPERA

1949

1. Escenógrafo de *Die Frau ohne Schatten* (La mujer sin sombra), de Richard Strauss. Régisseur: Otto Erhardt. Director de orquesta: Erich Kleiber. Teatro Colón.

1956

Grupo Teatro de Ópera de Cámara de Buenos Aires, integrado por cantantes y artistas invitados del Teatro Colón. Director de orquesta: Enrique Sivieri. Régisseur: Martín Eisler. Director escenográfico: Saulo Benavente. Asistente escenográfico: Ponchi Morpurgo. Director de estudios: Mauricio Kagel.

2. Id. *Così fan tutte* (La escuela de los amantes), de Mozart. Mise en scène: Martín Eisler. Director: Roberto Kinsky. Ópera de Cámara de Buenos Aires. Teatro Ópera de Cámara de Buenos Aires. Teatro Pte. Alvear.

3. Id. *Les malheurs d'Orphée* (Las desgracias de Orfeo), de Milhaud. Mise en scène: Martín Eisler. Director de orquesta: Enrique Sivieri. Teatro Ópera de Cámara de Buenos Aires, Teatro Pte. Alvear.

4. Escenografía y vestuario para *L'uccellatrice* (La cazadora de pájaros), de Jommelli. Régisseur: Martín Eisler. Director: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires, Teatro Pte. Alvear.

5. Id. *Il filosofo di campagna* (El campesino filósofo), de Galuppi-Goldoni. Puesta en escena: Felipe Romito. Director: Enrique Sivieri. Director de Escena: Martín Eisler. Ópera de Cámara de Buenos Aires, Teatro Pte. Alvear.

6. Id. *L'oca di Cairo* (La oca de El Cairo), de Mozart. Régisseur: Martín Eisler. Director: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires, Teatro Pte. Alvear.

7. Id. *Dramma Giocoso* (Drama jocoso), de Galuppi. Puesta en escena: Felipe Romito. Director: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires, Teatro Pte. Alvear.

8. Id. *Let's make an opera* (Hagamos una ópera), de Britten. Régisseur: Martín Eisler. Director: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires, Teatro Pte. Alvear.

9. Id. *The litle sweep* (El pequeño deshollinador), de Britten. Régisseur: Martín Eisler. Director: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires, Teatro Pte. Alvear.

1957

10. Id. *Così fan tutte* (La escuela de los amantes), de Mozart. Mise en scène: Martín Eisler. Director: Roberto Kinsky. Ópera de Cámara de Buenos Aires. Teatro Ópera de Cámara de Buenos Aires. Gira al Teatro Municipal de San Pablo y Río de Janeiro, Brasil.

11. Id. *Let's make an opera* (Hagamos una ópera), de Britten. Régisseur: Martín Eisler. Director: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires, Teatro Pte. Alvear.

12. Id. *The litle sweep* (El pequeño deshollinador), de Britten. Régisseur: Martín Eisler. Director: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires. Gira al Teatro Municipal de San Pablo, Brasil.

13. Id. *Hin und zurück* (Ida y vuelta), de Hindemith. Mise en scène: Martín Eisler. Director de orquesta: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires. Gira al Teatro Municipal de San Pablo y Río de Janeiro, Brasil.

14. Id. *Kaffee kantate* (La cantata del café), de J. S. Bach. Regie: Martín Eisler. Director de orquesta: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires. Gira al Teatro Municipal de Lima, Perú.

15. Id. *L'ivrogne corrigé* (El borracho se corrige), de Glück. Régisseur: Felipe Romito. Dirección: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires. Gira al Teatro Municipal de San Pablo y Río de Janeiro, Brasil.

16. Id. *Il matrimonio segreto* (El matrimonio secreto), de Cimarrosa. Vestuario: Ponchi Morpurgo. Régisseur: Martín Eisler. Dirección Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires. Gira al Teatro Municipal de San Pablo y Río de Janeiro, Brasil.

17. Id. id. *Apollo y Daphné* (Apolo y Dafne), de Haendel. Régisseur: Martín Eisler. Dirección Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires. Gira al Teatro Municipal de San Pablo y Río de Janeiro, Brasil.

18. Id. *La serva padrona* (La sirvienta patrona), de Pergolesi. Régisseur: Martín Eisler. Dirección Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires. Gira al Teatro Municipal de San Pablo y Río de Janeiro, Brasil.

19. Escenografía y figurines para *El galán anunciador*, cantata de J. S. Bach. Régisseur: Martín Eisler. Dirección: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires, Teatro Pte. Alvear.

20. Id. *Marianita Limeña*, basada en un episodio de Tradiciones peruanas de Ricardo Palma, libro de Francisco Javier. Música: Valdo Sciammarella. Régie: Martín Eisler. Director de orquesta: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires, Teatro Pte. Alvear.

21. Id. *Il maestro di capella* (El maestro de capilla), de Cimarosa. Régisseur: Martín Eisler. Director: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires, Teatro Pte. Alvear.
22. Id. *Anfiparnasso* (Junto al Parnaso), de Orazio Vecchi. Régisseur: Martín Eisler. Director: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires, Teatro Pte. Alvear.
23. Id. *Doctor und apotheker* (El boticario), de von Dittersdorf. Régisseur: Martín Eisler. Director: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires, Teatro Pte. Alvear.
24. Id. *Il mondo della luna* (El mundo de la luna), de Haydn. Régisseur: Martín Eisler. Director: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires, Teatro Pte. Alvear.
25. Id. *Arianna*, de Benedetto Marcello. Régisseur: Martín Eisler. Director: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires, Teatro Pte. Alvear.
26. Id. *Il ladro e la citilla* (El viejo y el ladrón), de Menotti. Régisseur: Martín Eisler. Director: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires, Teatro Pte. Alvear.
27. Id. *La finta giardiniera* (La falsa jardinera), de Mozart. Régisseur: Martín Eisler. Director: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires.
28. Id. *Il campanello di notte* (La campana nocturna), de Donizetti. Régisseur: Martín Eisler. Director: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara de Buenos Aires, Teatro Pte. Alvear.

1958

Realización de escenografías para el Teatro de Ópera de Cámara de Buenos Aires, en gira a Europa con las siguientes obras líricas:

29. Id. *Il maestro di capella* (El maestro de capilla), de Cimarosa. Régisseur: Martín Eisler. Dirección: Enrique Sivieri. Festival de Teatro de las Naciones, Instituto Internacional de Teatro. 14 de mayo: Palais des Beaux Arts de Bruselas, Bélgica. 16 al 25 de junio: Théâtre Sarah Bernhardt de París, Francia. Mes de julio: Theatre Sadler's Wells, de Londres y Palace Theatre, de Manchester, Inglaterra.
30. Id. *Il filosofo di campagna* (El campesino filósofo), de Galuppi-Goldoni. Régisseur: Martín Eisler. Dirección: Enrique Sivieri. Festival de Teatro de las Naciones, Instituto Internacional de Teatro. 16 al 20 de junio: Théâtre Sarah Bernhardt de París, Francia. 24 de junio: Palais des Beaux Arts de Bruselas, Bélgica. Mes de julio: Theatre Sadler's Wells, de Londres y Palace Theatre, de Manchester, Inglaterra.
31. Id. *Aller et retour* (Ida y vuelta), de Hindemith. Régisseur: Martín Eisler. Dirección: Enrique Sivieri. Festival de Teatro de las Naciones, Instituto Internacional de Teatro. 16 al 20 de junio: Théâtre Sarah Bernhardt de París, Francia. 24 de junio: Palais des Beaux Arts de Bruselas, Bélgica. Mes de julio: Theatre Sadler's Wells, de Londres y Palace Theatre, de Manchester, Inglaterra.
32. Id. *Marianita Limeña*, basada en un episodio de Tradiciones peruanas de Ricardo Palma, libro de Francisco Javier. Música: Valdo Sciammarella;

Régisseur: Martín Eisler. Dirección: Enrique Sivieri. Festival de Teatro de las Naciones, Instituto Internacional de Teatro. 24 de junio: Palais des Beaux Arts de Bruselas, Bélgica.

33. Id. 34. Id. *Apollo y Daphné* (Apolo y Dafne), de Haendel, Régisseur: Martín Eisler. Dirección: Enrique Sivieri. Festival de Teatro de las Naciones, Instituto Internacional de Teatro Mes de julio: Theatre Sadler's Wells, de Londres y Palace Theatre, de Manchester, Inglaterra.

34. Id. *La serva padrona* (La sirvienta patrona), de Pergolesi, Régisseur: Martín Eisler. Dirección: Enrique Sivieri. Festival de Teatro de las Naciones, Instituto Internacional de Teatro. Mes de julio: Theatre Sadler's Wells, de Londres y Palace Theatre, de Manchester, Inglaterra.

1959

35. Escenografía y vestuario para *Vol de nuit* (Vuelo nocturno), de Saint Exupéry. Música de Luigi Dallapiccola. Régisseur: Otto Erhardt. Director de orquesta: Antonio Tauriello. Teatro Colón.

1961

36. Escenografía para *Marianita Limeña*, de Valdo Sciammarella. Basada en un episodio de Tradiciones peruanas de Ricardo Palma, libro de Francisco Javier. Régisseur: Martín Eisler. Director: Enrique Sivieri. Teatro Colón. Gira al Teatro Argentino de La Plata.

37. Id. *Hin und zurück* (Ida y vuelta), de Hindemith. Régisseur: Martín Eisler. Director: Roberto Kinsky. Teatro Colón. Gira al Teatro Argentino de La Plata.

1962

38. *Orfeo y Eurídice*, de Glück. Escenografía preparada por la cátedra respectiva de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, dirigida por su titular, Saulo Benavente. Régisseur y coreografía de Evet Gaiani. Director: Juan Carlos Zorzi. Teatro Argentino de La Plata.

1965

39. Escenografía para *Marianita Limeña*, de Valdo Sciammarella. Basada en un episodio de Tradiciones peruanas de Ricardo Palma, libro de Francisco Javier. Régisseur: Francisco Javier. Director: Enrique Sivieri. Teatro Colón.

1966

40. Escenografía para *Marianita Limeña*, de Valdo Sciammarella. Basada en un episodio de Tradiciones peruanas de Ricardo Palma, libro de Francisco Javier. Régisseur: Francisco Javier. Director: Enrique Sivieri. Teatro Municipal Gral. San Martín.

1967

41. Escenografía y vestuario para *Rigoletto*, de Verdi, basado en el drama *Le roi s'amuse* (El rey se divierte) de Víctor Hugo. Régisseur: Bruno Nofri. Director de orquesta: Fernando Previtali. Teatro Colón.
42. Id. *Il maestro di capella* (El maestro de capilla), de Cimarosa. Régisseur: Martín Eisler. Director: Enrique Sivieri. Teatro Colón.
43. Id. *Hin und zurück* (Ida y vuelta), de Hindemith. Régisseur: Martín Eisler. Director: Roberto Kinsky. Segunda versión. Teatro Colón.
44. Id. *Hin und zurück* (Ida y vuelta), de Hindemith. Régisseur: Martín Eisler. Director: Roberto Kinsky. Gira al Teatro Argentino de La Plata.

1968

45. Escenografía y vestuario de *La zapatera prodigiosa*, de Juan José Castro, basada en la obra de F. García Lorca. Régisseur: Cecilio Madanes. Director de orquesta: Juan E. Martini. Teatro Colón.

1969

46. Escenografía y vestuario para *La vida breve*, de Manuel de Falla. Régisseur: Pedro Escudero. Director de orquesta: Pedro Ignacio Calderón. Teatro Colón.
47. Id. id. *Lo frate 'nnamorato* (El hermano enamorado), de Pergolesi. Supervisión coreográfica: María Ruanova. Régisseur: Constantino Juri. Director de orquesta: Enrique Sivieri. Temporada de verano de la Ópera de Cámara del Teatro Colón, en la Sala Martín Coronado del Teatro Municipal Gral. San Martín.

1970

48. Id. id. *Lo frate 'nnamorato* (El hermano enamorado), de Pergolesi. Comedia lírica en tres actos y trece cuadros. Supervisión coreográfica: María Ruanova. Régisseur: Constantino Juri. Director de orquesta: Enrique Sivieri. Ópera de Cámara del Teatro Colón en gira al Teatro Municipal de Río de Janeiro, Brasil. Orquesta del Teatro Municipal de Río de Janeiro.
49. Escenografía de *Marianita Limeña*, de Valdo Sciammarella, basada en un episodio de Tradiciones peruanas de Ricardo Palma, libro de Francisco Javier. Régisseur: Francisco Javier. Director de Orquesta: Enrique Sivieri. Teatro Colón.

1973

50. Escenografía y vestuario de *Rigoletto*, de Verdi, basado en el drama *Le roi s'amuse* (El rey se divierte), de Víctor Hugo. Segunda versión. Teatro Colón.

1974

51. Escenografía y vestuario para *El matrero*, de Felipe Boero. Régisseur: Onofre Lovero. Director de orquesta: Juan Carlos Zorzi. Teatro Colón.

1975

52. Escenografía y vestuario para *El matrero*, de Felipe Boero. Régisseur: Onofre Lovero. Director de orquesta: Juan Carlos Zorzi. Teatro Colón. Reposición.

1976

53. Escenografía y vestuario para **La vida breve**, de Manuel de Falla. Régisseur: Osvaldo Bonet. Director de orquesta: Pedro Ignacio Calderón. Teatro Colón. Reposición.

Obras sin identificar

Escenografía. Tema Carpa-fuerte. Boceto.

Id. Tema Capilla. Boceto.

Id. ¿Salomé? Bocetos A y B.

Id. Rompimientos 31 y 32.

Post Mortem

1986

Escenografía y vestuario de *La zapatera prodigiosa*, de Juan José Castro. Ópera basada en la obra de F. García Lorca. Régisseur: Rodolfo Graziano. Director de orquesta: Simón Blech. Teatro Colón. Reposición.

2002

“Homenaje a Saulo Benavente”, reposición de *Rigoletto*, de Verdi: escenografía y vestuario creados por Saulo Benavente en 1967, a cargo de Víctor de Pilla y Gerardo Pietrapertosa. Vestuario: Ana Amato y Rosa Tajés. Iluminación: Mauricio Rinaldi. Dirección: Bruno D’Astoli. Régisseur: Matías Cambiaos. Teatro Colón.

CINE

A los lectores:

Los trabajos cinematográficos en los que intervino Saulo Benavente se consignan

con la fecha de estreno, aunque no son demasiado fehacientes porque las fuentes suelen ser contradictorias.

Esas fuentes consultadas son: Diccionario de Films Argentinos de Raúl Manrupe y María Alejandra Portela, Archivo de la Fundación Cinemateca Argentina, Archivo del Museo del Cine y Archivo personal del crítico de cine Daniel López.

1941

1. Escenógrafo de *Puertos de ensueño*. Director: Cándido Moneo Sanz.

1943

2. Primer Premio Nacional de Escenografía Cinematográfica por su proyecto para la versión cinematográfica de la novela *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle Inclán, otorgado por el jurado del III Salón Nacional de Artistas Decoradores (1943), Dirección Nacional de Bellas Artes.

1944

3. *La casta Susana*. Director: Benito Perojo. Escenografía: Gregorio López Naguil y Álvaro Durañona y Vedia. Ayudante escenográfico de López Naguil, Saulo Benavente.
4. *Siete mujeres*. Director: Benito Perojo. Escenografía: Gregorio López Naguil y Álvaro Durañona y Vedia. Ayudante escenográfico de López Naguil, Saulo Benavente.
5. *La importancia de ser ladrón*. Director: Julio Saraceni. Escenografía: Gregorio López Naguil. Ayudante escenográfico de López Naguil, Saulo Benavente.
6. *Se abre el abismo*. Director: Pierre Chenal. Escenógrafo: Gregorio López Naguil. Realización de decorados: Álvaro Durañona y Vedia. Ayudante escenográfico de López Naguil, Saulo Benavente.

1945

7. *Despertar a la vida*. Director: Mario Soffici. Escenógrafos: Gregorio López Naguil y Álvaro Durañona y Vedia. Ayudante escenográfico de López Naguil, Saulo Benavente.
8. *Cuando en el cielo pasen lista*. Director: Carlos Borcosque. Escenógrafo, junto con Álvaro Durañona y Vedia.
9. *Villa Rica del Espíritu Santo*. Director: Benito Perojo. Escenografía: Gregorio López Naguil y Álvaro Durañona y Vedia. Ayudante escenográfico de López Naguil, Saulo Benavente.
10. *Chiruca*. Director: Benito Perojo. Escenógrafo, junto con Gregorio López Naguil y Álvaro Durañona y Vedia.

1946

11. *Viaje sin regreso*. Director: Pierre Chenal. Escenógrafo, junto con Gregorio López Naguil.
12. *La maja de los cantares*. Director: Benito Perojo. Escenógrafo: Gregorio López Naguil. Escenógrafo, junto con López Naguil.
13. Escenógrafo de *Lauracha*. Director: Ernesto Arancibia en colaboración con Arturo García Buhr, Antonio Ber Ciani y Enrique Cahen Salaberry.
14. Id. *El gran amor* de Bécquer. Director: Alberto de Zavalía.
15. Id. *La mujer más honesta del mundo*. Director: Leopoldo Torres Ríos. (Inédito).

1947

16. Escenógrafo de *Corazón*. Director: Carlos Borcosque.

1949

17. Escenógrafo de *Los vengadores*. (Título de filmación: La vengadora). Director: John Auer (film de producción norteamericana rodado en la Argentina).

1950

18. Escenografía y vestuario para *Café cantante*. Director: Antonio Momplet.
19. Escenógrafo de *Lejos del cielo*. Director: Catrano Catrani.
20. Id. *Hombres a precio*. Director: Bernardo Spoliansky.

1951

21. Escenógrafo de *Sombras en la frontera*. Director: Leo Fleider.
22. Id. *Corazón fiel*. Director: Leopoldo Torres Ríos.
23. Id. *La encrucijada*. Director: Leopoldo Torres Ríos.

1952

24. Id. *La Parda Flora*. Director: León Klimovsky.
25. Id. *Mala gente*. Director: Don Napy.
26. Id. *Un guapo del 900*. Director: Lucas Demare (inconclusa).
27. Id. *Sala de guardia*. Director: Tulio Demicheli.

1953

28. *Intermezzo criminal*. Director: Luis José Moglia Barth. Escenógrafos: Saulo Benavente, Gregorio López Naguil y Álvaro Durañona y Vedia.

29. Escenografía y vestuario para *El pecado más lindo del mundo*. Director: Don Napy.
30. Id. *Los troperos*. Director: Juan Sires.
31. Id. *El paraíso*. Director: Karl Ritter.
32. Id. *Buenos Aires*. Director: León Klimovsky (Maleficio episodio argentino), Florián Rey (episodio español) y Fernando de Fuentes (episodio mexicano). Coproducción de Argentina, México y España. Escenografía del episodio argentino.

1954

33. Escenógrafo de *Barrio gris*. Director: Mario Soffici.
34. *Torrente indiano*. Director: Bernardo Spoliansky y Leo Fleider. Escenógrafos: Saulo Benavente y Carlos T. Dowling.

1955

35. Id. *Bendita seas*. Director: Luis Mottura.
36. Id. de *Marianela*. Director: Julio Porter.
37. Id. *El campeón soy yo*. Director: Virgilio Muguerza.
38. Id. *Concierto para una lágrima*. Director: Julio Porter.
39. Id. *Los hampones*. Director Alberto D'Averza.

1956

40. Escenografía y vestuario para *Facundo, el tigre de los llanos*. Director: Miguel Paulino Tato (comenzó a rodarse en 1952 y se estrenó en 1956).
41. Id. id. para *El último perro*. Director: Lucas Demare (comenzó a rodarse en 1954 y se estrenó en 1956).
42. Id. *La muerte flota en el río*. Director: Augusto César Vatteone.
43. Id. *Goleta austral*. Director: Oscar E. Carchano (sólo exhibida por televisión).

1957

44. Escenografía, junto con Carlos T. Dowling, para *El hombre señalado*. Director: Francis Lauric.
45. Id. *Historia de una carta*. Director: Julio Porter.
46. Id. *La muerte en las calles*. Director: Leo Fleider (comenzó a rodarse en 1952 y se estrenó en 1957).

1959

47. Escenógrafo de *Campo arado*. Director: Leo Fleider.

48. Id. *Simiente humana*. Director: Sergio Leonardo.

1960

49. Escenógrafo de *Shunko*. Director: Lautaro Murúa.

1961

50. Escenógrafo de *El romance de un gaucho*. Director: Rubén W. Cavallotti.

51. Id. *Alias Gardelito*. Director: Lautaro Murúa (se inició en 1960 y se estrenó en 1961).

1962

52. Escenógrafo de *Los inundados*. Director: Fernando Birri.

53. Id. *Mi novia es la otra*. Director: Jean Jeabelli. Coproducción francesa, no estrenada en Buenos Aires.

54. Productor de *Los inundados*. Director: Fernando Birri.

55. Productor de *Dar la cara*. Director: José Martínez Suárez.

1963

56. Escenógrafo de *El último montonero*. Título de filmación: La fusilación. Director: Catrano Catrani.

57. Id. *Lindor Covas*, el cimarrón. Director: Carlos Cores.

1965

58. Escenógrafo de *Una excursión a los indios ranqueles* (1963/1965). Director: Derlis M. Beccaglia (inconclusa).

1969

59. Dirección de arte para *Tango argentino*. Director: Simón Feldman.

1974

60. Escenógrafo de *Quebracho*. Director: Ricardo Wulicher.

61. Id. *La Madre María*. Director: Lucas Demare.

62. Id. *La Mary*. Director: Daniel Tinayre.

1976

63. Dirección de arte de *Sola*. Director: Raúl de la Torre.

1982

64. Escenografía y vestuario de *Fray Bartolomé de las Casas* (coproducción alemana-costarricense filmada en Costa Rica, Nicaragua y Honduras). Director: Bernard Itzenplitz. (Coproducción: República Federal Alemana, Costa Rica y Canadá, filmada en Costa Rica, Nicaragua y Honduras).

DECORACIÓN y ARQUITECTURA ESCENOTÉCNICA

1948

1. Proyecto y realización escenotécnica del teatro Ateneo, Paraguay 918, Buenos Aires.

1950

2. Remodelación y creación de galerías graduables de filmación en los Estudios San Miguel, provincia de Buenos Aires.

3. Proyecto y realización escenotécnica del teatro Lassalle, Cangallo 2231, Buenos Aires.

4. Asesoramiento técnico y construcción del escenario con un plano giratorio, incluyendo toda su maquinaria, para el teatro IFT, Boulogne Sur Mer 549, Buenos Aires.

1952

5. Diseño y realización del escenario del teatro de Los Independientes (actual teatro Payró) San Martín 766, Buenos Aires.

6. Id. Teatro Patagonia (hoy desaparecido), Montevideo 361/369, Buenos Aires.

7. Realización escenotécnica del Salón Auditórium del Casino de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires.

1954

8. Remodelación escenotécnica del teatro Maipo, Esmeralda 443/9, Buenos Aires.

1955

9. Asesoramiento para la construcción del teatro de Posadas, provincia de Misiones, Argentina.

1956

10. Decoración del *bistro* Chez Tatave (hoy desaparecido), incluyendo un pequeño escenario para espectáculos musicales franceses. Tres Sargentos 469, Buenos Aires.
11. Remodelación del escenario del teatro El Nacional, Av. Corrientes 960, Buenos Aires.

1957

12. Remodelación del escenario del teatro Avenida, Av. de Mayo 1222, Buenos Aires.
13. Decoración del café bar La Fantasma (hoy desaparecido), del director y actor José María Gutiérrez, Buenos Aires.

1960

14. Asesoramiento y realización escenotécnica, incluyendo la creación de aparejos, dispositivos escénicos, lumínicos, maquinarias e instalaciones específicas para la sala con capacidad para 1200 localidades denominada Martín Coronado, Teatro Municipal General San Martín, Av. Corrientes 1550, Buenos Aires.
15. Id. id. para la sala de 700 localidades distribuidas en hemiciclo denominada Juan Aurelio Casacuberta, Teatro Municipal General San Martín, Av. Corrientes 1550, Buenos Aires.
16. Diseño y remodelación de la sala y construcción del escenario del teatro Santa María de Buenos Aires, Montevideo 850, Buenos Aires.
17. Id. id. Teatro Municipal Sarmiento, Av. Sarmiento 2715, Buenos Aires.
18. Remodelación escenotécnica del teatro Astral, Av. Corrientes 1639, Buenos Aires.

1961

19. Construcción del escenario y remodelación del salón del Hotel Provincial del Casino de Mar del Plata, transformándolo en teatro.
20. Proyecto y realización de sala y escenario del teatro Embassy Casino (hoy desaparecido), Suipacha 751, Buenos Aires.
21. Diseño e instalación escenotécnica para el teatro Coliseo, Marcelo T. de Alvear 1125, Buenos Aires.

1962

22. Diseño y realización del escenario y la sala El Teatrino (hoy desaparecido), Buenos Aires.
23. Realización del escenario del teatro independiente y café concert La Barraca (hoy desaparecido).

1964

24. Remodelación del escenario del teatro Odeón (demolido en 1990), Esmeralda 367, Buenos Aires.

1965

25. Asesoramiento escénico y realización escenotécnica del Kraft, Florida 681 (hoy existente pero desafectado), Buenos Aires.

26. Proyecto y asesoramiento para la sala teatral del Club de Teatro de Carelia, limítrofe con Finlandia, situada al noroeste de la Unión Soviética.

27. Proyecto y realización de la Tanguería Malena al Sur (hoy desaparecido), de Lucio Demare, ubicada en el barrio de San Telmo, Pasaje Giuffra y Balcarce, Buenos Aires.

28. Remodelación y decoración del Restaurante Colonial El Aljibe (hoy desaparecido), incluyendo la pintura de un mural dedicado a San Pedro Telmo, Balcarce 1011, Buenos Aires.

29. Remodelación de la salita de teatro y restauración del pesebre navideño de la capilla de Abrapampa, provincia de Jujuy, Argentina.

1966

30. Remodelación de la sala del teatro Empire, H. Irigoyen 1934, Buenos Aires.

31. Realización escenotécnica del Nuevo Teatro Apolo (luego Lorange, actualmente Apolo), Av. Corrientes 1372, Buenos Aires.

32. Remodelación de la sala teatral Corrientes (hoy desaparecida), con una capacidad de 500 localidades, Av. Corrientes 1632, Buenos Aires.

1967

33. Proyecto y realización escenotécnica del King's Cine Club-Teatro (hoy desafectado), Av. Córdoba 937, Buenos Aires.

34. Proyecto y realización del Corral de Comedias en los jardines del Museo de Arte Español Enrique Larreta, Juramento 2291, Buenos Aires.

35. Remodelación escenotécnica de la sala de teatro de la Alianza Francesa, Av. Córdoba 946, Buenos Aires.

36. Proyecto de remodelación del escenario en el teatro Colonial (ex teatro La Máscara), Av. Paseo Colón 413, Buenos Aires.

1968

37. Decoración del *bistro* Chez Tatave, La Coupole (hoy desaparecido), Av. Córdoba y Florida, Buenos Aires.

38. Proyecto de auditorium al aire libre para el Teatro Universitario de la Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, provincia del Chaco, Argentina.

39. Proyecto y realización escenotécnica de las dos salas del Teatro del Centro, Sarmiento 1249, Buenos Aires.

40. Asesor y realizador escenotécnico del teatro SHA, de la Sociedad Hebrea Argentina, Sarmiento 2355, Buenos Aires.

1969

41. Proyecto y realización del escenario y la sala teatral con capacidad para 450 localidades del teatro de la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil (rebautizado Saulo Benavente después de su muerte), Alem 3086, Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina.

42. Proyecto y realización de los escenarios del Centro Municipal de Cultura de Viedma, Auditorio y Sala Alcides Biagetti, Gallardo y 7 de marzo, provincia de Río Negro, Argentina.

43. Proyecto y realización del boliche tanguero El Viejo Almacén, de Edmundo Rivero, ubicado en el barrio de San Telmo, Balcarce 799 esquina Av. Independencia, Buenos Aires.

1970

44. Diseño y realización de la Carpa del Pueblo, idea compartida con Hugo del Carril, para las presentaciones artísticas del cantante y Tita Merello, en gira por el país.

45. Remodelación del escenario del teatro Cómico, Av. Corrientes 1280, Buenos Aires.

1971

46. Proyecto de sala teatral para la Escuela Nacional de Arte Dramático, French y Aráoz, Buenos Aires (inconclusa por falta de presupuesto).

1973

47. Realización del escenario del teatro y café concert La Rueda Cuadrada (hoy desaparecido), Buenos Aires.

1974

48. Proyecto de una sala teatral destinada a café concert, encargada por el maestro orfebre Juan Carlos Pallarols. Defensa 1094, 1º piso, Buenos Aires.

1975

49. Remodelación del edificio del ex hotel Pipach, Villa Gesell, provincia de Buenos Aires.

50. Remodelación del escenario del teatro Latino, Defensa y Cochabamba (hoy desaparecido), Buenos Aires.

1976

51. Asesoramiento de remodelación del escenario del Teatro de la Ribera, Pedro de Mendoza 1821, Buenos Aires.

1977

52. Proyecto y realización de la sala teatral, el escenario y la sala de exposiciones en el teatro de la Casa de la Cultura de Gral. Roca, 9 de Julio 1043, provincia de Río Negro, Argentina.

1978

53. Remodelación de la sala de teatro y cine del Club Hindú, Don Torcuato, provincia de Buenos Aires.

1981

54. Proyecto y realización de sala teatral para 128 localidades, teatro El Vitral, Rodríguez Peña 344, Buenos Aires.

55. Diseño y realización de la sala de teatro Biblioteca Bernardino Rivadavia, Cipolletti, provincia de Río Negro, Argentina. Actualmente denominada Sala Saulo Benavente.

56. Diseño y realización del Anfiteatro Municipal Miguel Faust Rocha, con capacidad para 288 espectadores, Casa de la Cultura, Manuel Castro 256, Lomas de Zamora, provincia de Buenos Aires.

EXPOSICIONES

1938

1. Primera Muestra de Escenógrafos del Teatro Independiente, Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, organizada por Saulo Benavente, donde, entre otros, se incluyen bocetos suyos realizados en la Peña Pacha Camac y en el Teatro Popular José González Castillo.

1943

2. Primer Salón Bienal de Agrupación de Bellas Artes. Escuela Ernesto de la Cárcova, en la Galería Müller, Florida 935. Participa Saulo Benavente.

1950

3. Teatro Libre Argentino de Títeres: Muestra Artística en las Galerías Pacífico. Exponen entre otros: Benavente, Mané Bernardo y Sara Bianchi.

1955

4. Ideas escenográficas. Bocetos de Saulo Benavente, Gori Muñoz y Mario Vanarelli en la Sociedad Hebraica Argentina (SHA).

1957

5. Bocetos de escenografía y vestuario de Saulo Benavente, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

6. Muestra de Escenografías, con 200 trabajos escenográficos de creadores argentinos. Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Supervisión y dirección: Saulo Benavente.

7. Primera Bial de Artes Plásticas del Teatro, en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, Brasil. Muestra de Escenografías presentada en gira al Brasil, por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro en Buenos Aires.

8. Exposición Escenográfica en el Salón Peuser, de Carlota Beitía, Delia Cugat y José Varona, organizada por Saulo Benavente.

9. Exposición de Escenografías, en el Centro Naval, exponen entre otros Saulo Benavente, Héctor Basaldúa y Germen Gelpi.

1958

10. Escenografía Argentina del siglo XX, auspiciada por el Centro Argentino del ITI de la UNESCO, con la colaboración de ARGENTORES, la Sociedad de Escenógrafos de la Argentina, la Asociación de Directores de Escena, del Instituto de Arte Moderno y el señor Franz Van Riel. Abril 1958.

11. Festival Teatral Internacional de las Naciones, París, Francia. Muestra de bocetos escenográficos y figurines de Saulo Benavente, de los espectáculos teatrales del Grupo Teatro de Buenos Aires y de las obras líricas del grupo Ópera de Cámara de Buenos Aires.

12. Primer Salón de Escenógrafos, en el Museo de Artes Plástica Eduardo Sívori, organizado por Saulo Benavente y con su participación.

1959

13. Primera Muestra Internacional del Títere en la Galería Juan de Garay (Pasaje subterráneo de la Av. 9 de Julio) por la Asociación de Titiriteros de la Argentina (ATA) dirigida por Mané Bernardo. Auspicia el Centro Argentino del Comité Internacional de la UNESCO. Del 17 de noviembre al 17 de diciembre de 1959. Participa Saulo Benavente.

1960

14. Escenografías, Hotel Provincial de Mar del Plata, 1960, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia. Compuesta por tres muestras:

- . Obras del II Salón de la Sociedad de Escenógrafos de la Argentina.
 - . Retrospectiva de obras del Teatro Colón y del Teatro Nacional Cervantes. Entre otros, expone Saulo Benavente.
 - . Obras del Taller de Escenografía de la Escuela Nacional de Artes Visuales Ernesto de la Cárcova, a cargo de Mario Vanarelli y Germen Gelpi.
15. 148ª Exposición de Artistas Plásticos y Escenógrafos argentinos. Exponen entre otros: Saulo Benavente, Alonso Casellas, Antón, etcétera.

1966

16. Bocetos de escenografías, vestuario y elementos de utilería del Teatro Colón; Saulo Benavente participa con la escenografía *La mujer sin sombra*, de Richard Strauss. Exposición realizada en el Concejo Deliberante de Buenos Aires.

1968

17. Muestra de Escenógrafos; Saulo Benavente entre otros, se presenta en la Academia Nacional de Bellas Artes en el Museo Nacional de Bellas Artes.

1976

18. Escenografía y trajes, Galería Bonino. Exponen varios escenógrafos, entre ellos Saulo Benavente.

Post Mortem

1983

Homenaje a Saulo Benavente. Exposición de bocetos escenográficos, figurines, planos técnicos y vestuarios. Asociación Argentina de Actores. Noviembre de 1983.

1984

Muestra de escenógrafos de cine. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, entre otros Saulo Benavente.

1995

Cuadrienal de Praga 1995, Checoslovaquia. Homenaje a Saulo Benavente. Exposición de Trabajos Escenográficos. Centro Argentino del ITI, Unesco.

2002

Presencia de Saulo Benavente y el arte de la escenografía. Exhibición de plantas, elevaciones, bocetos y fotografías de Saulo Benavente. Auspicia DAEFA –Difusora

Argentina de Espectáculos y Filmes Artísticos—, el Centro de Directores de Teatro y el CELCIT, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral en el Salón Dorado del Teatro Nacional Cervantes. Organizado por el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Director Dr. Francisco Javier, agosto de 2002.

2008

Exposición-Homenaje a Saulo Benavente (I), exhibición de bocetos y fotografías, Teatro Argentino de La Plata, setiembre de 2008.

2009

Exposición-Homenaje a Saulo Benavente (II), exhibición de bocetos y fotografías, a cargo de Cora Roca y la curadora Pelusa Borthwick. Teatro del Pueblo, mayo de 2009.

Exposición-Homenaje a Saulo Benavente (III), integrada por 82 imágenes y video; incluyendo Muestra adjunta con la participación de veinte escenógrafos invitados en homenaje al maestro, dentro del marco del FIBA, Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires, en los salones de Harrods, octubre de 2009.

2012

Exposición-Homenaje a Saulo Benavente (IV), integrada por 82 imágenes y video; incluyendo Muestra adjunta con la participación de 20 escenógrafos invitados en homenaje al maestro, dentro del marco de la 27 Fiesta Nacional del Teatro, Paseo Cultural Castro Barros, La Rioja, Argentina, junio 2012.

Ambas exhibiciones a cargo de Cora Roca y la curadora Pelusa Borthwick.

PREMIOS Y DISTINCIONES

1943

1. Primer Premio Cucullu de la Institución Mitre, al graduado con más altas calificaciones de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, 1943.
2. Se diploma de Profesor Luminotécnico, en el Instituto Argentino de Electricidad Aplicada, siendo destacado por sus notas sobresalientes, 1943.

1944

3. Primer Premio Nacional de Escenografía Cinematográfica por sus proyectos y maquetas para *Tirano Banderas*, versión de la novela de Ramón del Valle Inclán,

otorgado por el jurado del III Salón de Artistas Decoradores, Dirección Nacional de Bellas Artes, 1944.

1947

4. Beca del gobierno francés, para su perfeccionamiento profesional. Permanece de enero de 1947 a mayo de 1948 en Europa, y realiza estudios de su especialidad en varios países.

1955

5. Mención Especial de la Asociación de Críticos Teatrales por los decorados de *El corazón extraviado*, de Alberto de Zavalía, 1955.

1956

6. La Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina le otorga la máxima distinción por la labor realizada como director escenográfico de *El último perro*, primer film argentino rodado en color con una calidad aceptable, 1956.

7. Primer Premio por sus obras escenográficas, otorgado por la Asociación de Críticos Teatrales, 1956.

1957

8. Jurado de la Primera Bienal de Artes Plásticas del Teatro, en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, Brasil, nombrado asimismo comisario (curador) argentino de la Bienal, 1957.

9. Primer Premio por sus obras escenográficas, otorgado por la Asociación de Críticos Teatrales, 1957.

10. Secretario general del Centro Argentino del Instituto Internacional del Teatro, ITI, organismo no gubernamental de la UNESCO, París, Francia, y presidente de honor post mortem (1957-1982).

1958

11. Primer Premio por la escenografía y vestuario de los espectáculos del Grupo Teatro de Buenos Aires. Festival de Teatro de las Naciones, París, 1958.

12. Primer Premio por la escenografía y vestuario del Grupo Ópera de Cámara Buenos Aires. Festival de Teatro de las Naciones, París, 1958.

13. Distinción al mejor escenógrafo por *El diario de Ana Frank*, otorgado por la Asociación de Críticos Teatrales de Buenos Aires, 1958.

14. Corresponsal argentino de Le Théâtre dans le Monde, publicación del ITI, remitida a todas las delegaciones internacionales de la institución, 1958.

1959

15. Premio Talía por la mejor escenografía del año: *El límite*, de Alberto de Zavalía, otorgado por la Revista, dirigida por Emilio Stevanovitch, 1959.

1960

16. Premio Rodolfo Franco instituido por la Asociación Argentina de Autores y el Fondo Nacional de las Artes, por unanimidad por la mejor escenografía *La Perricholi*, de Prosper Mérimée, 1960.

1961

17. Primer Premio a la mejor escenografía en color por *El romance de un gaucho*, del Instituto Nacional de Cinematografía, 1961.

18. Primer Premio a la mejor escenografía en color por *El romance de un gaucho*, de la Asociación Gente de Cine de Buenos Aires, 1961.

1964

19. Mención de la Asociación de Críticos Teatrales por su labor escenográfica, 1964.

1965

20. Mención especial por su labor escenográfica, otorgado por la Asociación de Críticos Teatrales, 1965.

1966

21. El Instituto Internacional de Documentación sobre las Artes del Espectáculo lo designa para intervenir en la confección de la Bibliografía Internacional de las Artes del Espectáculo, como representante de habla española, Instituto Internacional de Teatro, UNESCO, París, Francia, 1966.

1969

22. Vicepresidente del Consejo Ejecutivo Mundial del Instituto Internacional de Teatro, ITI, UNESCO, París, Francia, 1969. Designado por unanimidad por cuarenta naciones, desempeñándose en el cargo hasta 1979.

1971

23. Premio Talía a la mejor escenografía del año, por *Cremona*, de Armando Discépolo, 1971.

24. Jurado de la II Cuatrienal Internacional de Teatro sobre Arquitectura Escénica, Praga, Checoslovaquia, 1971.

1973

25. Premio Alberto Pérez Padrón al mejor trabajo escenográfico de la temporada otorgado por el Fondo Nacional de las Artes, 1973.
26. Medalla de honor de la Asociación Argentina de Actores por su contribución a la cultura argentina, 1973.

1979

27. Diploma del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, por su aporte al cine argentino, 1979.
28. La Asociación Argentina de Actores le confiere una distinción especial “por su continuado aporte a la cultura nacional”, 1979.
29. Premio Anual de Teatro 1979 del Ministerio de Cultura de Costa Rica, por su labor escenográfica en *El enemigo del pueblo*, de Ibsen.
30. Primer Premio del Instituto Costarricense de Cultura Hispánica por sus escenografías, realizadas para el Teatro Nacional de San José de Costa Rica, 1979.
31. Premio Anual de Teatro, Caracas, Venezuela, por la escenografía de *El enemigo del pueblo*, de Ibsen, de la Comedia Nacional del Teatro de Costa Rica, 1979.

1981

32. Premio Especial Molière Air-France 1981, por la brillante trayectoria realizada, en reconocimiento a su obra.

bibliografía y fuentes

> bibliografía y fuentes

En esta lista se incluyen libros, artículos de revistas y periódicos consultados.

Archivo General de la Nación, Departamento Audiovisual, documentos.

Ardiles Gray, José, *Historias de artistas contados por ellos*, Belgrano, Buenos Aires, 1981.

Avant-Scene, revista, *Problemas de escenografía*, por Saulo Benavente, Buenos Aires, setiembre 1950.

Antena, revista, *Saulo Benavente declara sobre trabajos actuales*, Buenos Aires, 10 de julio de 1973.

Acceder, catálogo digital del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, documentos.

Argentores, Archivos de la Biblioteca, documentos.

Asociación Argentina de Actores, Archivos de la Biblioteca, documentos.

Biblioteca del Congreso de la Nación, Archivos de la Biblioteca, documentos.

Brook, Peter, *Hilos de tiempo*, Ediciones Siruela, Madrid, España, noviembre, 2000.

Galería Witcomb, Catálogo Exposición Homenaje a Rodolfo Franco, julio 1955.

Castagnino, Raúl, H, *Crónicas del pasado teatral argentino* (siglo XIX), Editorial Huemul, Buenos Aires, 1977.

_____, *La escenografía en la Argentina*, Revista Estudios de Teatro, Buenos Aires, enero a marzo de 1959.

Centro de Documentación de Teatro y Danza, Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires, Archivos de la Biblioteca, documentos.

Cine Nacional.com, Archivos.

Cinemateca, Archivos, documentos.

Cinco años en Buenos Aires 1820-1825, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.

Clarín, Archivos, documentos.

Clarín, diario, *Sombras chinescas en Buenos Aires*. Sección Espectáculos, Buenos Aires, 18 de abril de 1955.

Clarín, revista, Los escenógrafos entran en escena, por Orlando Barone. Buenos Aires, 7 de junio de 1981.

_____, *Vivir para crear*, entrevista de Selva Echagüe. Buenos Aires, 17 de enero de 1982.

_____, *Recuerdo de Saulo*. Buenos Aires, junio de 1992.

- Continente, revista, n. 68, *La escenografía: el arte como experiencia*, por Saulo Benavente, Buenos Aires, noviembre 1952, p. 15-17.
- Córdoba, Iturburu, *La pintura argentina del siglo XX*, Editorial Atlántida, Buenos Aires, 1958.
- De Cervantes Saavedra, Miguel, *El cerco de Numancia*, Editorial Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1947.
- Dinamis, n° 4, *La escenografía argentina a la vanguardia del mundo*, Buenos Aires, enero de 1969.
- El Mundo, diario, *Un auténtico creador*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1961.
- _____, revista, *Saulo Benavente y una diferencia de opinión*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1973.
- Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), Biblioteca, documentos.
- España, Claudio, *Cine argentino: industria y clasicismo 1933/1956*, volumen I, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000.
- _____, *Cine argentino: industria y clasicismo 1933/1956*, volumen II, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000.
- _____, *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983*, volumen I, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2005.
- _____, *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983*, volumen II, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2005.
- Fondebrider, Jorge, *La Buenos Aires ajena*, testimonios de extranjeros, Emecé Editores, 2001.
- Fondo Nacional de las Artes, boletín, Artes y Letras Argentinas, *La escenografía, por Saulo Benavente*. Buenos Aires, 1962.
- Foppa, Tito Livio, *Diccionario Teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires, Carro de Tespis, ARGENTORES, 1961.
- Fundación Espigas, Archivos de la Biblioteca, documentos.
- Gualino, Arnoldo, *Historia del Arte en Rosario*. www.actiweb.es/arnoldogualino/pagina2-html
- Grinberg, Miguel, *Los directores del cine argentino*, Centro Editor de América Latina.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. analeste@servidor.unam.mx. Distrito Federal. México
- Guzmán, Ruy Díaz de, *Historia Argentina del descubrimiento, población y conquista del Río de la Plata*. Academia Argentina de Letras.
- Historia del Teatro Colón, pág. Web.

Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Archivos de la Biblioteca, documentos.

Javier, Francisco, *La creatividad en la obra del escenógrafo Saulo Benavente*, Editorial Leviatán, Buenos Aires, 1989.

Klein, Teodoro, *El actor en el Río de la Plata, de la colonia a la independencia nacional*, Ediciones Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1984.

_____, *De Cascuberta a los Podestá*, Edición de la Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1994.

La Capital, diario, *Teatro y cultura en precisiones de Saulo Benavente*. Mar del Plata, 11 de noviembre de 1981.

La Gaceta, diario, *Saulo Benavente*, Tucumán, 23 de octubre de 1958.

La Maga, revista, *Saulo Benavente fue mucho más que un escenógrafo*, Buenos Aires, 22 de abril de 1994.

La Nación, diario. *Un viaje al teatro europeo*, Buenos Aires, domingo 14 de setiembre de 1958.

_____, *Arte del sacrificio sin cuchillo*, por Carmen Arigós, Buenos Aires, 11 de octubre de 1970.

_____, *Viaje a Europa*, Buenos Aires, octubre de 1972.

_____, *Entrevista a Saulo Benavente*, Buenos Aires, 17 de diciembre de 1981.

_____, *Saulo Benavente no dejará nunca de ser un muchacho*, por Ernesto Schoo, Buenos Aires, 29 de junio de 1982.

_____, *Patrimonio a la italiana, de Fabio Grementieri*, Carta de lectores, Buenos Aires, 28 de diciembre de 2003.

La Nueva Provincia, revista Fin de Semana, *Saulo Benavente. Una pasión, al igual que su padre: el teatro*, por Sandra Crucianelli, Bahía Blanca, 12 de julio de 1981.

La Opinión, diario, *El teatro busca nuevas arquitecturas porque aspira al espectáculo masivo*, Buenos Aires, 18 de enero de 1972.

_____, *El cine, a menudo ignora la visualidad*, por Daniel López. Buenos Aires, 27 de mayo de 1976, p. 20.

La Opinión cultural, diario, *El arte del escenógrafo*, por Any Saiegh, Buenos Aires, 6 de agosto de 1978, p. 8.

La Prensa, diario, *Habla Saulo Benavente sobre teatro europeo y un congreso*, Buenos Aires, 9 de febrero de 1971.

_____, *Maestro de más de una generación de escenógrafos*, por Beatriz Ventura, Buenos Aires, 6 de marzo de 1981.

Leoplán, revista, *Teatro y Cine de Francia*, por Ernesto F. Babino, Buenos Aires, junio de 1948, p. 10.

Lyra, revista anual de arte, *La escenografía en nuestro teatro*, Buenos Aires, (?)

_____, *Antecedentes de la escenografía en la hora actual*, por Fortunato Carozza, Buenos Aires, 1959.

Máscara, revista de la Asociación Argentina de Actores, n° 130, *Acerca de El perro del hortelano*, Osvaldo Bonet. Buenos Aires, junio de 1965.

Manrupe, Raúl, Portela, María Alejandra, *Un diccionario de films argentinos*. Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1995.

Massari, Romina, Peña, Fernando Martín, Vallina, Carlos, *Escuela de Cine*, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, 2006.

Mirador, revista, n° 7, *El Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires: Saulo Benavente*. Buenos Aires, setiembre de 1960.

Miralles, Francesc y Charo Sanjuán, Charo, *Anglada Camarasa y Argentina*, Editorial AUSA, Sabadell, Barcelona, 2003.

Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Archivos de la Biblioteca, documentos.

Nessi, Ángel Osvaldo, *Diccionario temático de las Artes en La Plata, Ediciones del Instituto de Historia de Arte Argentino y Americano*. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, 1982.

Noticias Gráficas, diario, *He sido fiel a García Lorca*, por Saulo Benavente, Buenos Aires, 2 de abril de 1952.

Ordaz, Luis, *Historia del Teatro Argentino*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 1999.

Ortiz, Mecha, *Mecha Ortiz por Mecha Ortiz*, Moreno, Buenos Aires, 1982.

Pagano, José León, *El arte de los argentinos*. Edición del autor, Buenos Aires, 1937. Tomo II.

Página 12, diario, *Memorias de un hombre de teatro*, Buenos Aires, noviembre 1981.

Pavis, Patricio, *Diccionario de Teatro*, Ediciones Paidós Ibérica, 1998, p. 166.

Plástica, revista, *Reportaje a Rodolfo Franco*, Buenos Aires, octubre de 1936.

Primera Plana, revista n° 294, *Nuevas voces, nuevos ámbitos*, 13 de agosto de 1968.

Qué, revista, *Recordando con ira*, Buenos Aires, 27 de mayo de 1958.

Ragucci, Leandro Hipólito, *La arquitectura teatral en Buenos Aires 1783-1991 (Desde la colonia hasta nuestros días)*, Ediciones FUNCUN, Colección Teatro Argentino, Buenos Aires, 1992.

Reporter, revista, *Saulo Benavente*, Buenos Aires, 15 de marzo de 1969.

Ribera, Adolfo Luis, *Las Escuelas de Dibujo del Consulado de Buenos Aires*, Academia Nacional de Bellas Artes, Anuario 2/1974.

Robertson, J. P y W. P. *Cartas de Sudamérica*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000.

Rodríguez Aguilar, Inmaculada Concepción, *La pintura sevillana (1900-1936)*,

Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 2000, P. 408.

Romero, José Luis, *Las ideas políticas en Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1959.

Rouco González, María, *Inmigración y literatura y otros trabajos*, Pág. web, en www.monografias.com

Scobie, James R., *Buenos Aires del centro a los barrios, 1870-1910*, Ediciones Solar, Buenos Aires, 1977.

Schack, Adolf Friedrich, *Historia de la literatura y del arte dramático en España (1886)*, Editor Evergreen Review, Inc, 2008.

Seibel, Beatriz, *Historia del Teatro Argentino*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2002.

_____, *De ninfas a capitanas*, Editorial Legasa, Buenos Aires, 1990.

Semanario teatral del aire, radio, Saulo Benavente, entrevista de Emilio Stevanovitch, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1981.

Sociedad Central de Arquitectos, anuario, *100 años de compromiso con el país 1886/1986*, Ediciones de la Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, 1993.

_____, Archivos de la Biblioteca, documentos.

Talía, revista de teatro y arte, n° 39/40, *Un viaje a Londres ida y vuelta*, Buenos Aires, 1971.

Taullard, Alfredo, *Historia de nuestros viejos teatros*, 1932, imprenta López, Buenos Aires, 1933.

Teatro Nacional Cervantes, Archivo Histórico, Documentos.

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Archivos de la Biblioteca, documentos.

Vidal, Essex Emeric, *Buenos Aires y Montevideo*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1999.

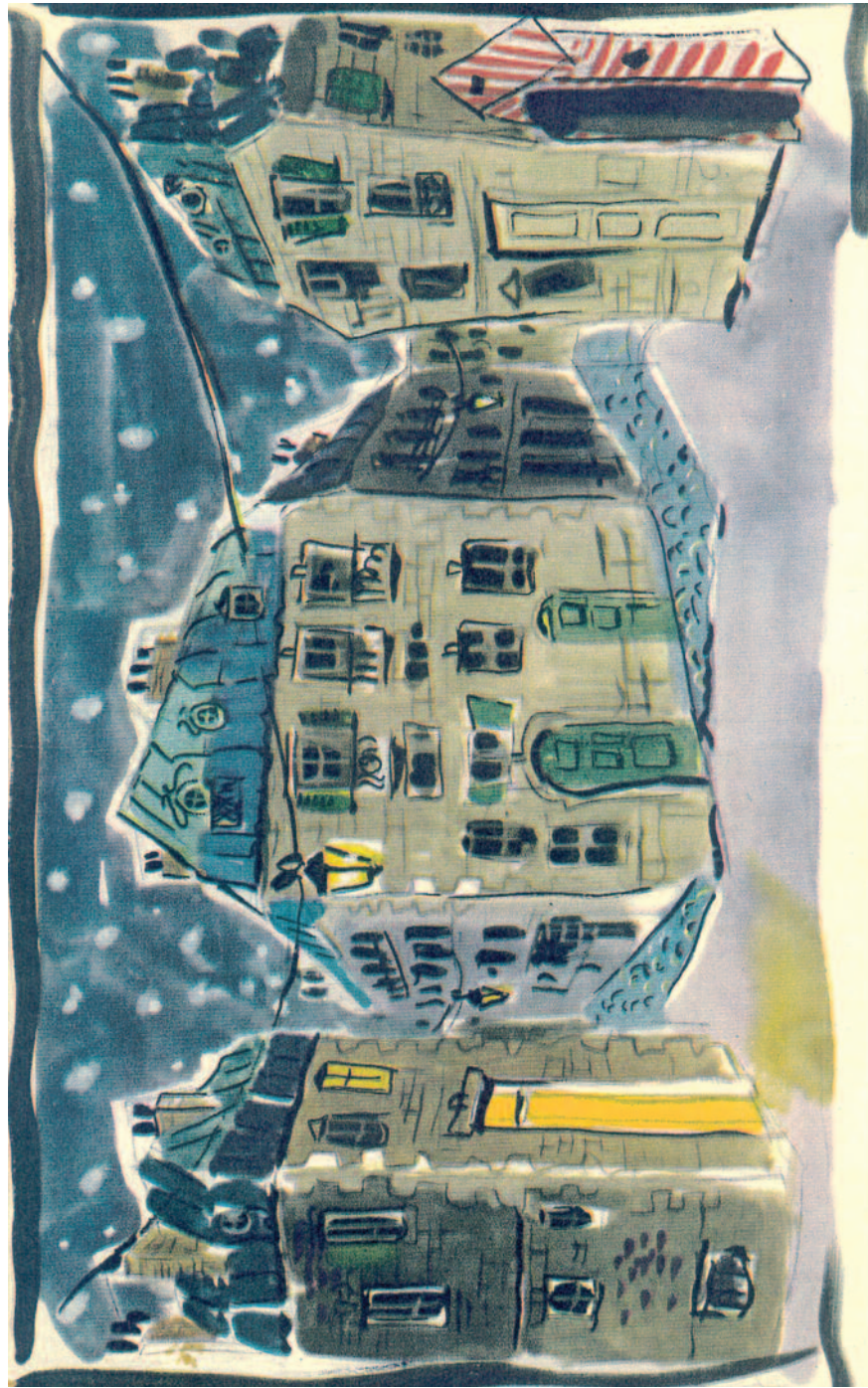
Wilde, José A., *Buenos Aires desde 70 años atrás (1810-1880)*, EUDEBA, Buenos Aires, 1960.

Zayas de Lima, Perla, *Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1990.

ilustraciones



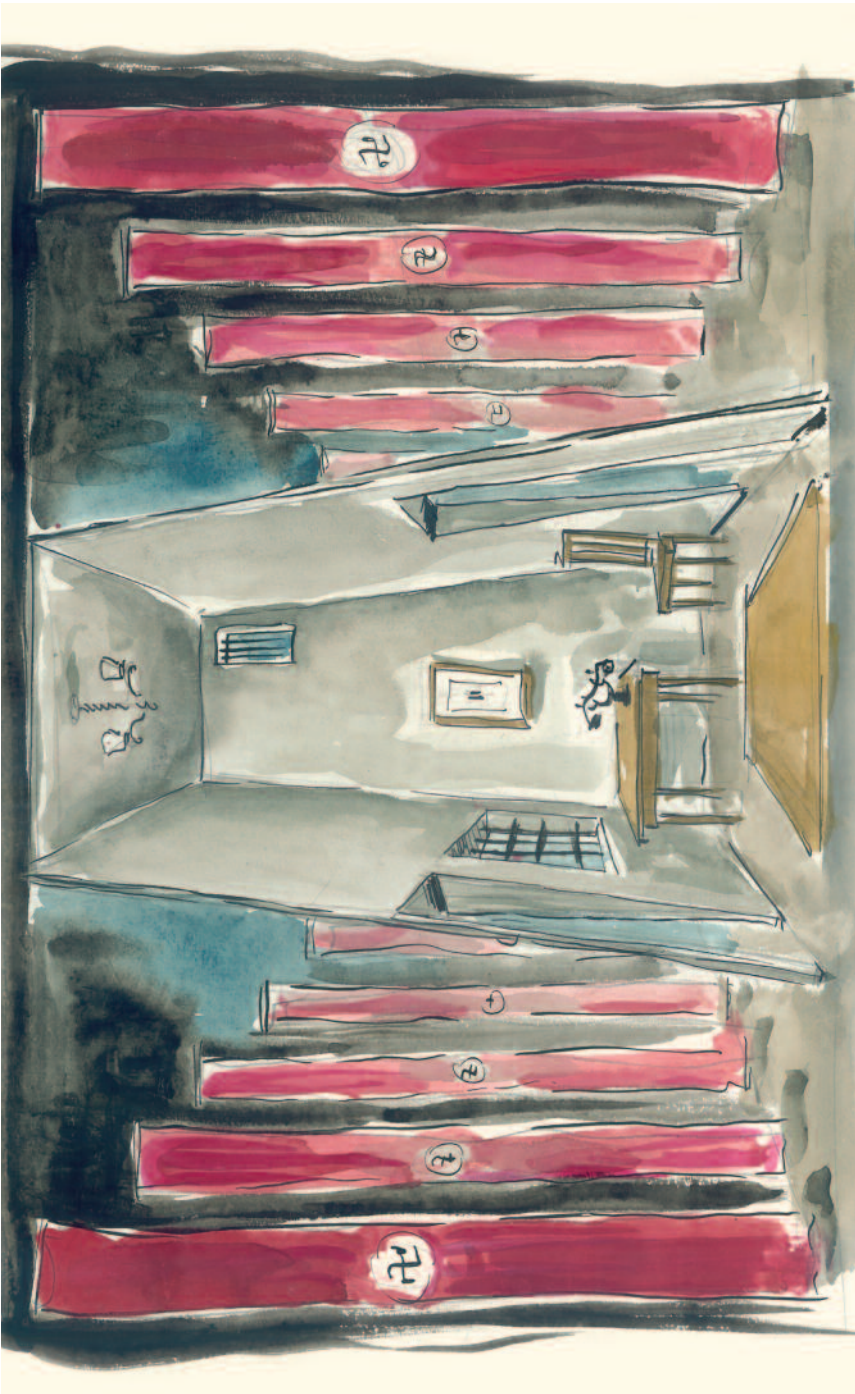
Mi corazón está en la montaña, de W. Saroyan. Realización. Teatro Municipal de Buenos Aires, 1944.



Un sombrero de paja de Italia, de Eugenio Labiche y Marc-Michael. Boceto 5° acto. Instituto de Arte Moderno, 1951.



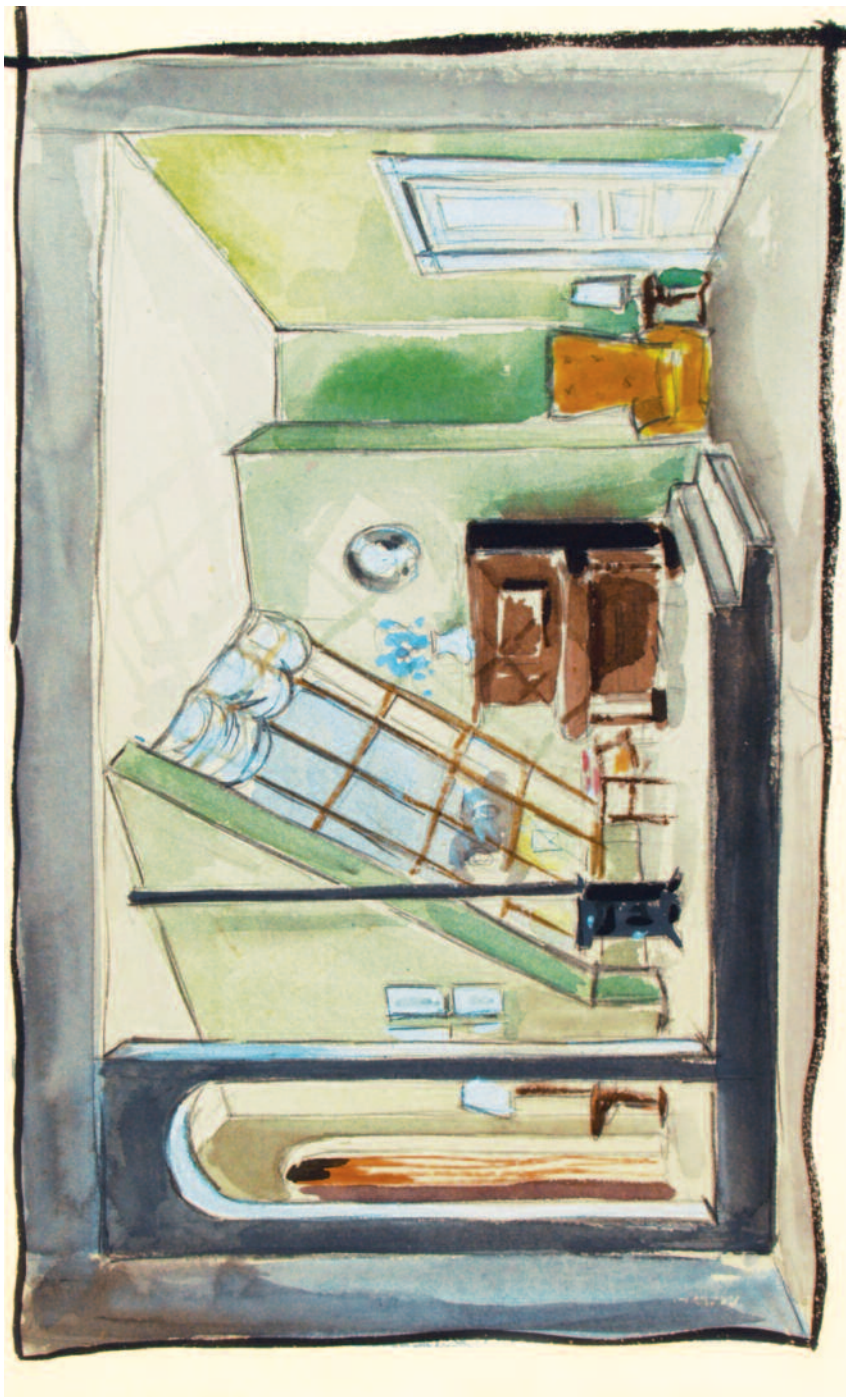
La dama del mar, de Henrik Ibsen. Boceto 1º acto. Teatro Comedia, 1945.



El Delator, de Bertolt Brecht. Boceto. Teatro Smart, 1946.



La mujer sin sombra, ópera de R. Strauss. Boceto del 2º acto. Cuadro: Terraza del palacio. Teatro Colón, 1949.



Nocturno, de E. Suárez de Deza. Boceto del 3º acto. Teatro Buenos Aires, 1950.



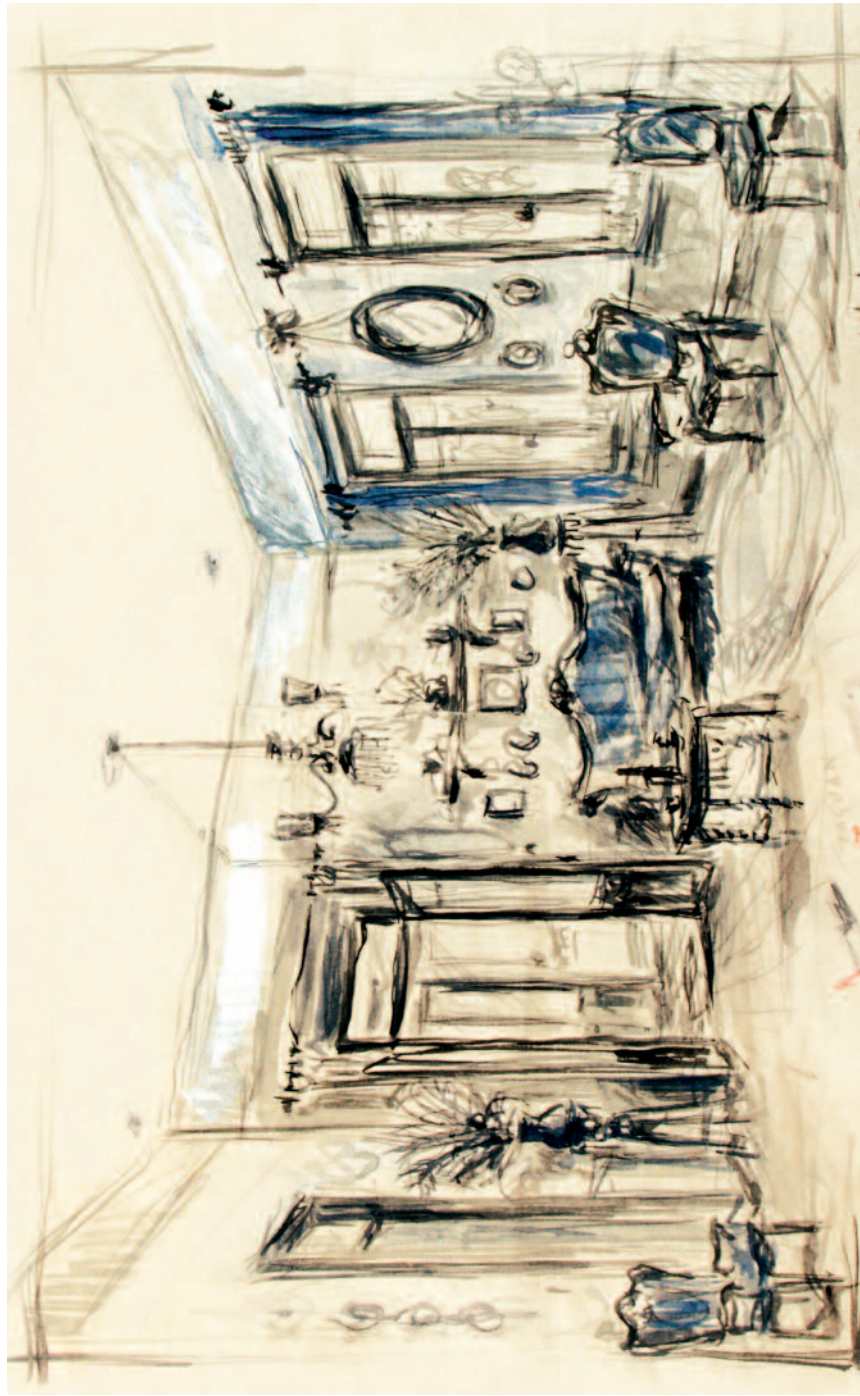
Bodas de sangre, de F. García Lorca. Realización, cuadro final. Teatro Odeón, 1962.



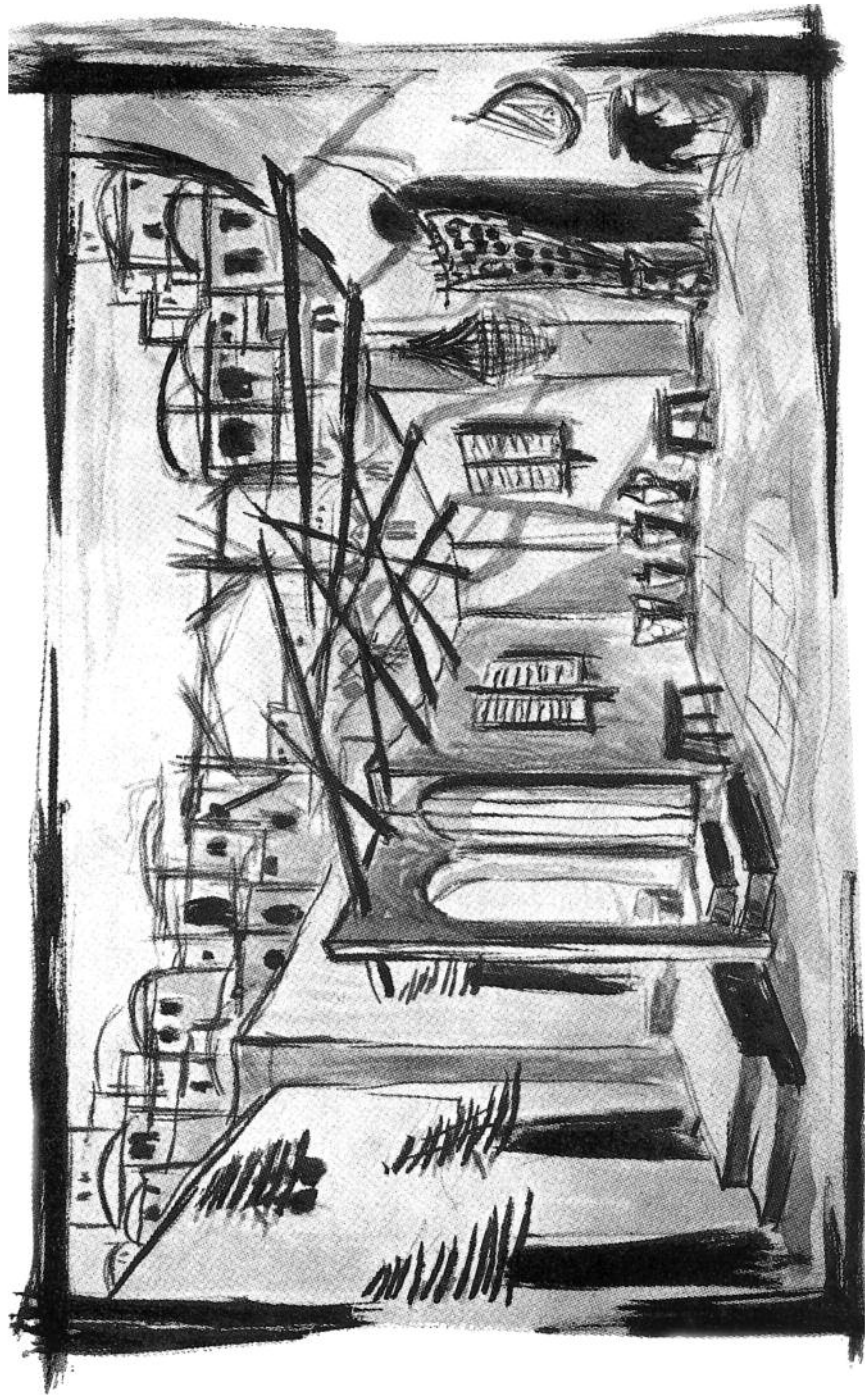
Poof, de A. Salacrou. Boceto preliminar. Instituto de Arte Moderno, 1952.



La loca de Chaillot, de J. Giraudoux. Boceto del 1º acto. Teatro Versalles, 1952.



La novia de los forasteros, de Pedro E. Pico. Boceto. Teatro Solís de Montevideo, 1956.



Judith y las rosas, de C. Nalé Roxlo. Boceto. Teatro Liceo, 1956.



Facundo, en la ciudadela, de Vicente Barbieri. Boceto. Teatro Nacional Cervantes, 1956.



Liliom, de Ferenc Molnar. Boceto. Teatro Pte. Alvear, 1961.



Rigoletto, ópera de G. Verdi. Realización 1º acto. Cuadro: Casa de Rigoletto. Teatro Colón, 1973.

presentación	pág.	5
agradecimientos	pág.	7
magisterio de Saulo Benavente	pág.	9
Escuela Nacional de Arte Dramático	pág.	11
Instituto Superior de Arte del Teatro Colón	pág.	13
Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.....	pág.	14
Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata	pág.	17
Testimonios:		
<i>Graciela Galán</i>	pág.	19
<i>Alejandro Kokocinski</i>	pág.	20
<i>Claudio Segovia</i>	pág.	21
<i>Marcelo Salvioli</i>	pág.	23
Cronología docente	pág.	26
1. nociones sobre la escenografía teatral	pág.	31
Escenografía	pág.	33
La propuesta.....	pág.	45
La labor del escenógrafo	pág.	48
La labor escenógrafo-director	pág.	55
Corrientes teatrales	pág.	62
2. consideraciones sobre la escenografía teatral	pág.	71
La creación escenográfica	pág.	73
El espacio escénico.....	pág.	84
La iluminación	pág.	92
Teatro “a la italiana”	pág.	99
Nuestro Teatro.....	pág.	103
3. reflexiones sobre la escenografía cinematográfica	pág.	111
Diferencias entre escenografía para teatro o cine	pág.	113
Inicio	pág.	115
Maestros	pág.	118
<i>Facundo, el tigre de los llanos</i>	pág.	120
<i>Barrio Gris</i>	pág.	123

<i>El último perro</i>	pág. 125
<i>La muerte en las calles</i>	pág. 130
<i>Shunko</i>	pág. 130
<i>Alias Gardelito</i>	pág. 131
<i>Los inundados</i>	pág. 133
<i>Quebracho</i>	pág. 137
apéndice cronológico	pág. 143
Teatro	pág. 145
Ópera	pág. 169
Cine	pág. 174
Decoración y arquitectura escenotécnica	pág. 179
Exposiciones.....	pág. 183
Premios y Distinciones	pág. 186
bibliografía y fuentes	pág. 191

- narradores y dramaturgos
Juan José Saer, Mauricio Kartun
Ricardo Piglia, Ricardo Monti
Andrés Rivera, Roberto Cossa

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!
de Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- obras breves
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz
Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón,
Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago
Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez,
Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y
Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas
de Alejandro Finzi
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)
Obras completas de Alberto Adellach

Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens
Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas
Aproximación al teatro de Paco Giménez
de José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y
Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)
Prólogo: María de los Ángeles González
Incluye obras de Maximiliano de la Puente,
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel
Giacometto y Santiago Governori
- dramaturgia y escuela 1
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,
Luis Sampedro
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
- didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampedro
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II
de Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano
Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,
José Montero, Ariel Barchilón, Matías
Feldman y Fernanda García Lao
- personalidades, personajes y temas
del teatro argentino (2 tomos)
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo
(Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
Segunda edición, corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres
de Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños
y adolescentes
Prólogo: Juan Garff
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés
Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón,
M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,
Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

- nueva dramaturgia latinoamericana
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
Prólogo: Carlos Pacheco
- teatro/6
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.
- becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes
de Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro
manual de iluminación
de Eli Sirlin
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos)
de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1
Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos
de Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial
Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente
Cuatro obras de Arístides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas
de María Rosa Finchelmann
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular
En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino
de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura
Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima
de Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo
de Federico Irazábal
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-
tomo I (1800-1814)
Sainetes urbanos y gauchescos
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7
Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico
de Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco
Obras de Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9
Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montañón

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato
de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos:
Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor
de Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija
de Julio Mauricio
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave
de Armando Chulak y Sergio De Cecco
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne
de Agustín Cuzzani
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I
de Luis Sampédro
- una de culpas
de Oscar Lesa
Coedición con Argentores
- desesperando
de Carlos Moisés
Coedición con Argentores
- almas fatales, melodrama patrio
de Juan Hessel
Coedición con Argentores
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)
Obras de la Nación Moderna
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor
de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual
de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino
de Cecilia Hopkins
- teatro/10
Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro.
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen y Andrés Rapapor.
- la risa de las piedras
de José Luis Valenzuela
Prólogo de Guillermo Heras

- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario
Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios
- piedras de agua
Cuaderno de una actriz del Odin Teatret de Julia Varley
- el teatro para niños y sus paradojas
Reflexiones desde la platea de Ruth Mehl
Prólogo: Susana Freire
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VI (1902-1908)
Obras del siglo xx -1ra. década- I
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- rebeldes exquisitos
Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas
de José Tcherkaski
- ponete el antifaz
(escritos, dichos y entrevistas)
de Alberto Ure
Compilación: Cristina Banegas
- antología de teatro latinoamericano 1950-2007
de Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)
- dramaturgos argentinos en el exterior
Incluye obras de J.D. Botto, C. Brie, C. Castrillo, S. Cook, R. García, I. Krugli, L. Thenón, A. Vargas y B. Visnevetsky.
Compilación: Ana Seoane
- el universo mítico de los argentinos en escena
de Perla Zayas de Lima (2 tomos)
- air liquid
de Soledad González
Coedición con Argentores
- un amor de Chajarí
de Alfredo Ramos
Coedición con Argentores
- un tal Pablo
de Marcelo Marán
Coedición con Argentores
- casanimal
de María Rosa Pfeiffer
Coedición con Argentores
- las obreras
de María Elena Sardi
Coedición con Argentores
- molino rojo
de Alejandro Finzi
Coedición con Argentores
- teatro/11
Obras ganadoras del 11º Concurso Nacional de obras de teatro infantil
Incluye obras de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú y Griselda Rinaldi
- títeres para niños y adultos
de Luis Alberto Sánchez Vera
- historia del teatro en el Río de la Plata
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Lafforgue
- memorias de un titiritero latinoamericano
de Eduardo Di Mauro
- teatro de vecinos
De la comunidad para la comunidad
de Edith Scher
Prólogo: Ricardo Talento
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VII (1902-1910)
Obras del siglo xx -1ra. década- II
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- cuerpos con sombra
-acerca del entrenamiento corporal del actor-
de Gabriela Pérez Cubas
- gracias corazones amigos
-la deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe-
de Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

- la revista porteña
Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)
de Gonzalo Demaría
Prólogo: Enrique Pinti
- concurso nacional de ensayos
teatrales, Alfredo de la Guardia -2011-
Textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal
y Manuel Maccarini
- antología de obras de teatro argentino
-desde sus orígenes a la actualidad-
tomo VIII (1902-1910)
Obras del siglo xx -1ra. década- III
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- apuntes sobre la historia
del teatro occidental - Tomos I y II
de Roberto Perinelli
- los muros y las puertas
en el teatro de Víctor García
de Juan Carlos Malcún
- historia del Teatro Nacional
Cervantes 1921-2010
de Beatriz Seibel

saulo benavente. escritos sobre escenografía

se terminó de imprimir en Buenos Aires, febrero de 2013.

Primera edición: 2.000 ejemplares.