



Edipo Rey (1963)
Oedipus the King (1963)

Josef Svoboda. Un faro entre pasado y futuro

Josef Svoboda. A beacon between the past and the future

Ángel Martínez Roger es Director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático
Ángel Martínez Roger, Exposition Commissioner and Director of the Royal Dramatic Arts School

Pocas veces se ha dado en la historia reciente de los profesionales de la escenografía moderna la permanencia, productividad e influencia de una figura como la de Josef Svoboda (1920-2002). Fundador y director artístico de la Linterna Mágica de Praga, desde 1973, junto con A. Radok y Otomar Krejca, Svoboda, al igual que ellos, avanza e investiga sobre los antecedentes que en los años treinta lograron el director Burian y el escenógrafo Kouril al fundar el Theatregraph.

La Linterna Mágica, gracias en gran medida a su trabajo, obtuvo fama mundial como *el teatro de los milagros*. Fue Svoboda quien creó los sistemas llamados polivisión y polycrén, que combinaban el teatro y ballet en vivo con el cine y que constituyen la base del éxito de La Linterna. Algunas de sus creaciones más emblemáticas, como *El circo mágico*, han tenido más de 5.000 representaciones en Praga y en múltiples países de todo el mundo (en catorce en este caso).

Su obsesión por lo cinético le lleva a hacer posible el viejo sueño de Eduard Gordon Craig con sus bellas estructuras móviles para Hamlet, Electra,... Busca nuevos centros de gravedad del espacio en un movimiento incesante y descubre, en ese transitar del movimiento en el tiempo, *el legato del espacio*, es decir, su dimensión psicológico-temporal, evitando o superando así la famosa diatriba entre las artes del tiempo (música, texto y poesía) y las artes del espacio (escenario, escenografía y luz). Svoboda se empeñó en percibir el espacio psicológica y físicamente. Le interesó el misterio de la luz incidiendo en los elementos y la transformación que el actor puede provocar sobre dichos elementos. Ahora bien, tuvo siempre muy claro que no debía hacer alardes de ideas plásticas a cualquier precio sin la consecuente pertinencia dramática.

Si la buena arquitectura debe ser entendida como la representación de una idea, la escenografía para Svoboda debe atender a la doble ejemplificación de dar servicio al drama, otorgando un espacio arquitectónico como ocupación. Hallar el concepto, la categoría filosófica que soñaron A. Appia y E. G. Craig para la concreción de un espacio genérico de lo trágico. Svoboda se afana en encontrar en el desarrollo de su empeño lo simbólico de los elementos visuales. Le interesa la luz construida, es decir, aquella que determina el espacio creando unas calidades dramáticas, un estado anímico poetizado. Crear una dramaturgia de la luz en estado puro. En este punto nos muestra los viejos y profundos sueños de A. Appia. Consigue homenajear al maestro ginebrino al ejemplificar, gracias a los avances técnicos, que el alma del teatro mo-



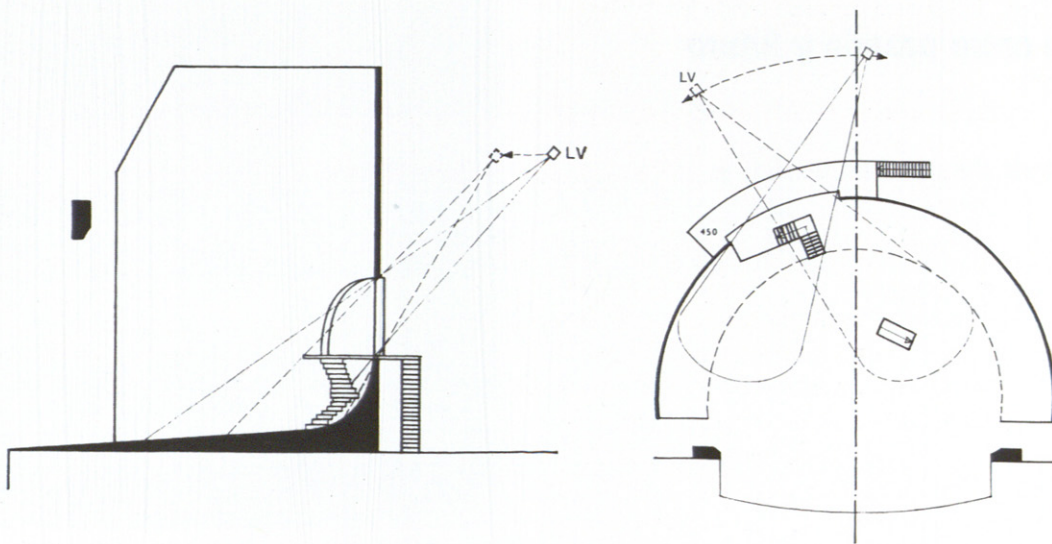
Representación de Odiseus en el Palacio de Cultura de Praga (1987).
Odysseus's performance at the Culture Palace in Prague (1987).

Few times in the recent history of professionals of modern scenography have we encountered the continuance, productivity and influence of a figure like that of Josef Svoboda (1920-2002). Founder and artistic director of the Magic Torch of Prague, since 1973, along with A. Radok and Otomar Krejca, Svoboda, and just like them, moves forward and investigates the background that in the thirties director Burian and scenographer Kouril created by founding the Theatregraph.

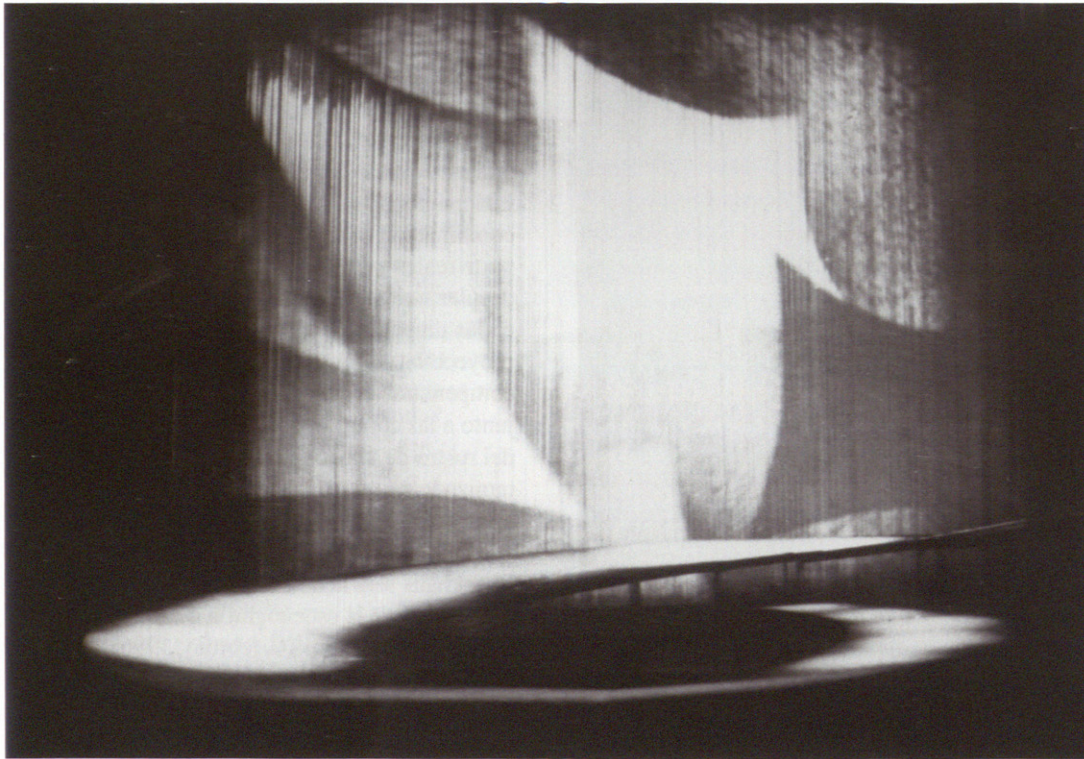
The Magic Torch, thanks mostly to their work, became world famous as *the theatre of miracles*. It was Svoboda who created the so called polivision and polycrén systems, that combined theatre and live ballet with cinema, and that constitute the core of the success of The Torch. Some of its most emblematic creations, like The Magic Circus, have had over 5,000 performances in Prague and in many other countries around the world (fourteen, in this case).

His obsession for kinetics leads him to make Eduard Gordon Craig's old dream possible, with its beautiful mobile structures for *Hamlet, Electra...* He seeks new centres of gravity of space in a incessant movement and he discovers, in that passing of movement in time, the *legato* of space. That is, its time-psychological dimension, thus avoiding or overcoming the famous diatribe between the arts of time (music, text and poetry) and the arts of space (stage, scenography and light). Svoboda was set on perceiving space in a psychological and physical way. He was amused by the mystery of light shining on the elements and the transformation that the actor can cause on these elements. Nevertheless, it was always very clear in his mind that he shouldn't boast about plastic ideas at any price without the consistent dramatic appropriateness.

If good architecture should be understood as the representation of an idea, then scenography, for Svoboda, must comply with the double example of providing a service to drama, granting an architectonic space as occupation. Finding the concept, the philosophic category that A. Appia and E. G. Craig dreamt of for the realization of a tragic generic space. Svoboda is set upon finding in the development of his determination the symbolism of the visual elements. He is interested in built light. That is, that one that determines space creating dramatic qualities, a poetic state of mind. To create a drama from pure light. At this point, he shows us A. Appia's deep and old dreams. He manages to pay tribute to the



Estrategia espacial destinada a mejorar la movilidad: escaleras de accesibilidad interna.
Strategy to improve the mobility: internal accessibility stairs.



Arriba, zona elevada y plano que ilustran el rendimiento del transcurso solar en
Tristán e Isolda (1978). Sobre estas líneas montaje de Tristán e Isolda (1967).
Up, high area and plant which show the solar light performance in Tristan and
Isolde (1978). Above these lines Tristan and Isolde's set-up (1967).

dero es la luz. Hará espectáculos donde la escalera conversa con la luz sublimando a A. Appia para siempre. Véanse las escaleras de inspiración vernácula que sitúa en su Edipo, Hamlet o en *I vespri siciliani*...

Cuando en 1961 estrena *Intolerancia*, de Luigi Nono, en Boston, donde se denunciaba la falta de tolerancia racial y política, descubrirá el eidóforo, artefacto que permitía proyectar imágenes televisivas en grandes dimensiones. Este hecho, más los hallazgos en La Linterna Mágica fueron sus verdaderos motores. Svoboda introdujo en la escenografía procedimientos modernos, basados en una novedosa percepción del espacio, tiempo, movimiento y luz como factores dramáticos. Explotó hasta lo imposible las posibilidades de la dramaturgia de la luz, es decir, el cómo poder contar estados emocionales y dramáticos a través de distintas calidades y soluciones lumínicas.

Lo que Svoboda buscaba, al usar la luz de esa manera dentro de la escena, era obtener un espacio indefinido e infinito. Un espacio inmaterial simbólicamente construido por la luz, justo lo contrario del espacio arquitectónico que pretende hallar un espacio para vivir predeterminado y cerrado. Cerrado a la utopía del espacio inmaterial. Svoboda busca en lo técnico el ritual, lo primigenio del teatro. En la actualidad, para Robert Lepage, esa posición es clara: “hoy día la luz de los proyectores ha reemplazado al fuego original, y la maquinaria escénica al muro de la cantera. Y por mal que les pese a algunos puristas, esta fábula nos demuestra que la tecnología está en el origen mismo del teatro y que no debiera ser percibida como una amenaza sino como un elemento aglutinador”.

Cuando Svoboda hace los espectáculos de Don Carlo de 1950, Rey Lear de 1964, o Eugene Onegin de 1971, está homenajeando y poniendo en práctica el sueño cinético de Eduard Gordon Craig. Ocurre igual con A. Appia, sus bocetos para el Tristán de 1923 sirvieron a Svoboda para hacerle un cumplido homenaje en su Fidelio de 1951. Lo mismo diríamos del Hamlet de 1959, del Rey Lear de 1976, del Edipo Rey de 1963 o la Antígona de Carl Orff de 1983. Todas ellas están claramente bajo la órbita Appia. Vemos también la influencia del escenógrafo norteamericano Norman Bel Geddes en El amor de las tres naranjas, de Prokofiev, de 1963. En sus montajes de Romeo y Julieta de 1964, el Otello de 1965 o el Don Giovanni de 1962 expresa su admiración por la pintura del Renacimiento italiano y en su Hamlet de 1965 hace una sublimación vía diseño del constructivismo ruso.

Si se amalgaman sus logros en el movimiento de los elementos en escena, con la brillantez de sus conquistas con las proyecciones múltiples y simultáneas, entenderemos buena parte del teatro en clave moderna que ha venido después. De él partirán muchos de los artistas contemporáneos desde R. Wilson o Julie Taymor hasta Jaume Plensa y sus resultados para La Fura dels Baus. Basta ver tranquilamente espectáculos como *Odysseus* o *Minotauro* para comprender las bases y buena parte de las claves iconográficas discursivas de todo el teatro más performativo del que hoy disfrutamos. Josef Svoboda es un faro que gira e ilumina el pasado y el futuro ocupando su presente con totémica legitimidad.

El trabajo de Svoboda irradia una enorme luz sobre creadores del espacio escénico moderno, justificando su aportación, realizando el viejo sueño de A. Appia y el de E. G. Craig. Svoboda ocupa, a su vez, su lugar por derecho propio dando soluciones nuevas, siendo sello de identidad técnico y estético-plástico por más de cincuenta años, presentando finalmente las posibilidades del teatro técnico del futuro mucho antes de que él mismo pudiera vislumbrar la era digital y sus posibilidades. Svoboda es, además, inspirador y aglutinador de las corrientes posteriores a él que son hoy el sello de modernidad en el mundo de la representación teatral occidental. Especialmente, durante las tres últimas décadas de su vida, su dominio estético y técnico es tal que pocos profesionales contemporáneos a él se libran de su influencia.

Genevian master by setting an example, thanks to technical advances, of the soul of modern theatre being light. He will produce shows where the stairs talk with the light, exalting A. Appia for ever. The stairs of vernacular inspiration that he places in his *Edipo*, *Hamlet* or in *I vespri siciliani* are to be seen.

When in 1961 he premiered *Intolerance*, by Luigi Nono, in Boston, where the lack of racial and political tolerance was condemned, he discovers the *eidóforo*, an artefact that allowed for the projection of television images in big format. This fact, along with the discoveries made in *The Magic Torch*, were his true propellers. Svoboda introduced modern procedures in scenography, based on an original perception of space, time, movement and light as dramatic factors. He exploited the possibilities of the drama of light beyond its limits. That is, how to tell emotional and dramatic states through the different light qualities and solutions.

What Svoboda was after when using light in such a way on stage, was to obtain an infinite and undefined space. An immaterial space symbolically constructed with light, the very opposite of architectonic space, that seeks a closed and predetermined space to live in. Closed to the utopia of immaterial space. Svoboda, within technique, looks for primitive theatre, rituals. Today, for Robert Lepage, that position is clear: “this day and age, light from projectors has replaced primitive fire, and stage machinery the pit wall. And however some purists will take it, this fable demonstrates that technology is at the very origin of theatre and that it shouldn't be seen as a threat but as a cohesive element.”

When Svoboda puts on *Don Carlo* (1950), *King Lear* (1964) or *Eugene Onegin* (1971), he is paying tribute and putting into practice Eduard Gordon Craig's kinetic dream. The same happens with A. Appia. His sketches for *Tristán* (1923) served Svoboda to pay him a thoughtful tribute in his *Fidelio* (1951). We would say the same thing about *Hamlet* (1959), *King Lear* (1976), *Oedipus the King* (1963) or Carl Orff's *Antigone* (1983). They are all clearly under the Appia orbit. We also see the influence of the North American scenographer Norman Bel Geddes in *The Love for Three Oranges*, by Prokofiev in 1963. In his staging of *Romeo and Juliet* (1964), *Othello* (1965) or *Don Giovanni* (1962), he expresses his admiration for the paintings of the Italian Renaissance, and in his 1965 *Hamlet*, through design, he makes a sublimation of Russian constructiveness.

If we amalgamate his achievements in the movement of the elements on stage with the brilliance of his conquests of the multiple and simultaneous projections, we will understand a great part of modern theatre that came afterwards. He will be a role model to many of today's artists, from R. Wilson or Julie Taymor to Jaume Plensa and his results for La Fura dels Baus. Just by leisurely seeing shows like *Odysseus* or *Minotaur*, we can understand the basis and the greater part of the discursive iconographic keys of all the most performance-full theatre which we enjoy today. Josef Svoboda is a beacon that revolves and enlightens the past and the future, occupying his present with a totemic legitimacy.

Svoboda's work radiates a huge amount of light over modern stage-space creators, justifying his contribution by carrying out A. Appia and E. G. Craig's old dream. Svoboda occupies, at the same time, his much earned position, giving new solutions, being a technical and plastic-aesthetic trademark for over fifty years, finally presenting the possibilities of the technical theatre of the future well before he could make out the digital era and its possibilities. Svoboda is also, inspiration and unifying force of the trends that followed him that are the hallmark of modernity in the world of western theatre representation. Especially during the last three decades of his life, his aesthetic and technical command is such that few contemporary professionals are free from his influence.