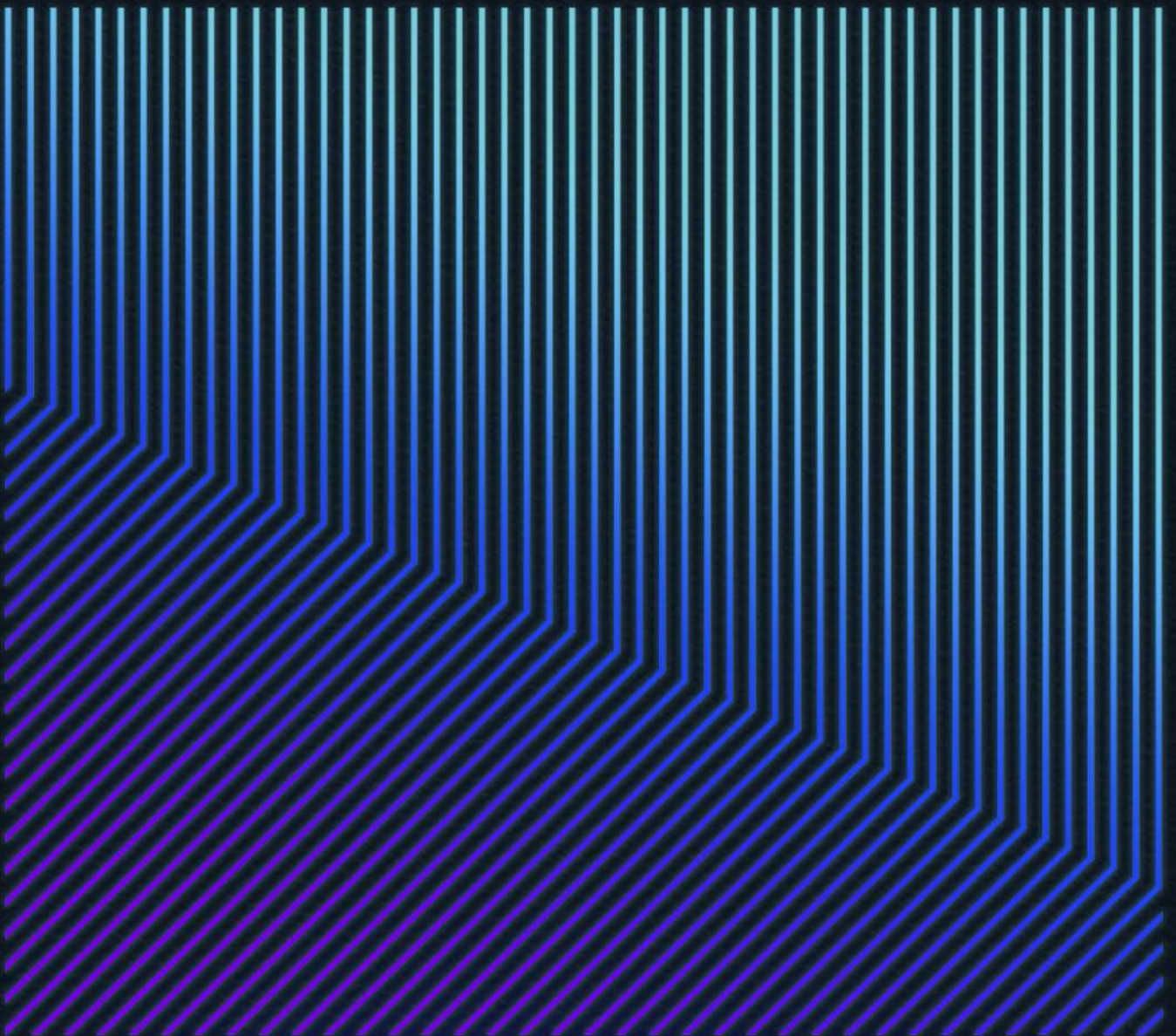


LOS RELATOS DE LA LUZ

UN POSIBLE CAMINO A DESCORPOREIZAR LA DRAMATURGIA



TRABAJO FINAL DE LICENCIATURA EN TEATRO ORIENTACIÓN ESCENOTECNICA

Estudiantes

Bonato Stefanía Nela
Sánchez Labrador Agustín Nicolas

Docente Asesor

Maffei Daniel

“Después de los sucesivos imperialismos del actor rey, del director de escena y del escenógrafo, el iluminador (dueño absoluto de la luz) se erige a menudo como personaje clave de la representación.”

Pavis (1983).

ÍNDICE

| | |
|----|--------------------------------|
| 4 | Introducción |
| 7 | HOY: Pensar el presente |
| 8 | El comienzo |
| 9 | Problemática: irse al cuerpo. |
| 10 | Pensar la obra: |
| 10 | Estética |
| 11 | El proceso de hacerla real |
| 12 | AYER: Volver al pasado |
| 13 | Antecedentes. |
| 13 | Futurismo |
| 14 | Lo performático |
| 16 | El lenguaje |
| 16 | Lenguajes escénicos: |
| 17 | Vestuario |
| 17 | Maquillaje |
| 18 | Sonido |
| 18 | Escenografía |
| 19 | Iluminación y sus herramientas |
| 23 | Narración |
| 26 | MAÑANA: Creando futuros |
| 27 | Metodología |
| 28 | La obra |
| 30 | Diseños, plantas y vistas |
| 30 | Iluminación |
| 39 | Sonido |
| 41 | Escenografía |
| 44 | Conclusiones |
| 49 | Referencias bibliográficas |

INTRODUCCIÓN

Siguiendo la resolución RHCS1095/2019, el siguiente material será escrito por completo con lenguaje inclusivo, en este caso mediante el uso de la letra "e". En caso de que alguna palabra no sea clara con este formato, haremos uso de la letra "x".

El informe de investigación está organizado en tres momentos, que identificamos como los transcurridos en este proceso de finalización de carrera. Tomamos como punto de partida nuestra perspectiva del trabajo porque cuando decidimos la temática nos encontramos con que lo escrito sobre esto iba en direcciones muy lejanas a la nuestra, sumado a la necesidad de dejar expuesta una problemática que observamos como trabajadores del campo teatral cordobés. Es por esto que determinamos el orden no lineal de los capítulos ya que comenzamos y nos establecemos entre un pasado donde el eje de la producción escénica estaba en el texto y en el cuerpo de actrices/actores, y un futuro donde la tecnología posibilita la creación de espectáculos multimedia, donde el cuerpo se complementa con recursos estéticos técnicos, sosteniendo así la atención de un público sobreestimulado.

El tema de investigación que nos propusimos abordar, es el trabajo principalmente sobre la iluminación, más específicamente, sus posibilidades de ocupar el rol dramático.

Según la bibliografía consultada, todos los lenguajes tienen la posibilidad de crear dramaturgias, por lo tanto buscamos permitir esos caminos, no monopolizarla y abrirla hacia todos los componentes del teatro.

Pensar una poética teatral, bifurcada: una obra como engranaje. Cada lenguaje forma parte de esta y sin un trabajo de coherencia estética y dramática en uno, y posiblemente el total de esta no funciona o puede decaer con mayor facilidad, se debilita.

A su vez, un "efecto secundario" en la obra, es generar inmersión, "demostrando" que no es necesaria la palabra para el entendimiento de situaciones y mucho menos para lograr captar la atención del público.

Desde el comienzo de la vida humana la luz está presente de muchas formas, es vital en nuestra existencia y en la de todo ser vivo. En la búsqueda de encontrar sentido a su existencia, la humanidad le adjudicó distintos significados, convirtiéndola en uno de los signos más importantes en las distintas religiones, al igual que en las artes. A nivel vital antes anunciaba que hora del día era o en qué momento del año se encontraban las civilizaciones

INTRODUCCIÓN

del momento, algo nada menor para la época. Y en un formato controlable por el ser humano: el fuego, que calentaba, cocinaba e iluminaba la noche cerrada, y por ende generaba sombras. Pero esta fuente de luz que no podían manejar también traía aparejada a su presencia un montón de sensaciones, como por ejemplo la tranquilidad de no ser la comida de cualquier depredador, la posibilidad de visualizar a los predadores así como a las presas, el poder distinguir por sus colores que era comida y que veneno, etc, y con su ausencia, el peligro, el miedo, el escondite, la falta de refugio se hacían presentes.

Es decir, consideramos que existen cuestiones atávicas, innatas al ser humano como animal con capacidad de racionalizar, que nos llevan a vincular la luz a lo positivo, y la oscuridad a lo negativo. Mauricio Rinaldi, en la revista Saverio (2009 p.10) nos da un gran ejemplo, un poco menos lejano pero que retrata lo que hablamos anteriormente: "La primera cosa creada, al menos según el mandato bíblico, es la luz: "¡sea la luz!" es la orden de Dios que da existencia a esa energía maravillosa que nos permite ver el mundo develando así sus secretos."

Como objeto primario para la vida humana, la luz, también es de los primeros elementos dramáticos utilizados en el teatro. "Teatro" etimológicamente significa "lugar para mirar", sin luz no se puede mirar. Como dice Vannia Cardenas Guzmán (2013):

La luz permite a los seres humanos establecer una primera relación con el espacio, esto resulta de mucha utilidad en el terreno de la creación teatral, ya que su tratamiento o manipulación le otorgan un poder de evocación y significado, a esto se le llama diseño de iluminación.(p18)

La producción resultante de esta investigación (nombrada como 2072 *intento*) puede presentar las características de una obra teatral muy cercana a la performance. A su vez será un trabajo de carácter totalmente experimental, en donde se pondrán a prueba muchas hipótesis. Esta producción/investigación, es también de carácter escénico, ya que será representada en un espacio que cumple con ciertos requisitos que lo configuran dentro de esta categoría. Observamos como agentes que formamos parte del medio teatral que dentro de la educación que recibimos en este espacio o en espacios no oficiales, y en nuestro recorrido como tecnicxs, que el lugar que se le da a la técnica suele ser muy pequeño, y aunque va en ascenso con la incorporación de nuevas tecnologías, no se acerca al que se le da a otros lenguajes. Esto no es solo una observación personal y subjetiva, sino que muchos trabajadores de la iluminación lo relatan en diversos libros como Manual de iluminación de Vannia Guzman (2013) que dice:

INTRODUCCIÓN

La información perteneciente a este tema es escasa y se mantiene dispersa, hasta el momento existen pocos textos históricos que mencionen las posibilidades expresivas de la luz en el hecho teatral, mientras que un número limitado de estos sólo hacen referencia a las fuentes de luz y no se han traducido al castellano. La figura del diseñador de iluminación comienza a ser notable recientemente y por tal razón, son escasas las publicaciones que documentan el desarrollo o evolución de su trabajo, mucho menos de las metodologías aplicadas en sus procesos creativos.(p.8)

Otro ejemplo de esto es, que en diversos escritos se dice que “una buena iluminación es la que no es percibida”, lo cual consideramos que minimiza el trabajo de quienes iluminamos la escena de tal forma que no tenemos que ser percibidos, siendo el cuerpo lo único que debe llamar la atención de quien especta.

Un ejemplo de esto es la siguiente afirmación de Eli Sirlin:

Si pensamos ahora la luz en relación al teatro, se constituye en un lenguaje visual asociado al de la acción dramática, como lo son el lenguaje sonoro, el vestuario y la escenografía. Ninguno le es imprescindible, ya que la acción dramática tiene como único participante al actor-performer y al espectador. Sólo que la luz permite su visualización de una determinada manera; apoyando, intensificando o complementando sus intenciones, sus emociones. Opina sobre lo que se ve y

Aunque siguiente a esto se contradice con lo citado anteriormente:

Además, la luz puede emocionarnos o contarnos una historia. Puede constituirse en “acción dramática” sin la presencia de actores. Así como en un amanecer o un atardecer el sol es el protagonista de la acción, lo veamos o no, la luz se puede constituir en “el actor”. Su acción transforma todo lo que vemos. (Sirlin, 2009, p.4)

HOY
PENSAR EL
PRESENTE

Comenzamos con este capítulo hablando desde nuestro punto de vista del objeto a investigar, ya que no fue fácil encontrar antecedentes o bibliografía específica sobre el tema. Fuimos encontrando voces satélites de la problemática y mientras seguíamos en búsqueda de material, elegimos pensarnos a nosotres y nuestras inquietudes en primer lugar.

El Comienzo

Cuando hablamos de “la mayoría” nos referimos a los procesos que suelen darse comúnmente en Argentina, principalmente en Córdoba, el lugar donde recibimos gran parte de nuestra formación y por ende, de donde conocemos más la génesis de los procesos (más habiendo pasado por un lugar de formación de artistas como la UNC).

Muchas veces, les directores teatrales buscan o exigen a quienes iluminamos sus obras, caer en una representación (desde la iluminación) simplista de lo que pasa en escena, como por ejemplo, que si la escena tiene como base la nostalgia vamos a utilizar colores fríos y/o bajas intensidades.

Como dice Gomez-Cornejo (2015), iluminador español de larga trayectoria, en una entrevista que realizó para la revista Valencia Plaza:

El problema, por la experiencia de Gómez-Cornejo, es que la luz suele ir a la zaga, porque se incorpora en el último momento. “Pero en la medida en que este trabajo va cobrando importancia, se nos implica en los proyectos desde que se genera la idea. Eso implica que seas una voz respetada y tu opinión valga igual que el de otro componente artístico del equipo”, agradece.

En un comienzo, el eje principal de nuestra forma de trabajo fue la experimentación de los lenguajes escenotécnicos puestos al 100% en función de la creación en sí misma. Hasta muy entrado el proceso no incorporamos textos como disparadores, solo elementos técnicos. Esto hizo que por el contrario de la mayoría de los procesos en los que nos vimos involucrados de alguna forma, no partimos de un texto o una improvisación actoral. Además, los elementos técnicos utilizados para cada ensayo-entrenamiento eran pensados con anterioridad en función de lo que queríamos lograr, es decir, creamos plantas de luces o escenografías para cada ensayo. Así como la mayoría piensa ejercicios actorales para que quienes actúan logren ciertas expresiones, formas o sensaciones, nosotres lo hicimos generando el entorno, lo cual, según las actrices, facilitó su rol, algo que desarrollamos en el apartado de las conclusiones donde todo el equipo habla de su experiencia en el proceso (p.39).

¿Cómo hacer que algo que no tiene visibilidad por sí misma sea la generadora de dramaturgia de toda una obra?

Comenzamos este apartado dando nuestro punto de vista de lo que consideramos dramaturgia:

Entendemos por este concepto como el arte de la composición con la finalidad de generar una narración que pueda ser escenificada, sin importar con cual lenguaje se realice. Da a la obra y a los distintos lenguajes una estructura. A su vez pensamos que las dramaturgias no verbales son la búsqueda de generar un estado o situación con el fin de transmitir cierta información o signo.

Quizás adelantándonos un poco, podemos decir que la luz, no puede ser realmente constructora de dramaturgia, al menos no por sí sola, como sí puede hacer la actuación o el sonido, porque para verse si o si precisa de otras cosas. Entonces la iluminación es constructora de sentido en tanto exista todo un contexto que sea propicio para esta. Algo de esto dice Vannia en su manual:

Sin la luz no sería posible apreciar el entorno, captar imágenes o conocer la forma de los objetos, gracias a ella es posible asimilar volúmenes, distancias, colores, etcétera. En otras palabras, la luz es energía que crea y define el espacio. (Cardenas Guzman, 2013, p.16)

Una posible respuesta a esta pregunta/título puede ser este fragmento de texto:

Dentro del diseño de iluminación es fundamental decidir el lenguaje, el desarrollo de las atmósferas y su aporte dramático y estético a la puesta en escena. Esto, porque a diferencia del vestuario y la escenografía, la iluminación no tiene características materiales perceptibles al tacto. Solo al interactuar con el vestuario y la escenografía se genera una relación material con los objetos. De ahí que sea clave para el diseñador encontrar una imagen que lograr por medio de la luz. Esta imagen es la premisa visual, es decir el cómo imaginamos el montaje, y es el primer referente que se tiene en mente cuando un director se acerca al equipo con un proyecto. (Romero Perez, 2013 p.17).

Tomando como referencia lo aprendido en la Cátedra de Iluminación de la Facultad de Artes, UNC, la luz tiene la incapacidad de volverse corpúsculo sin un elemento sólido (o gaseoso) sobre la cual impactar, por esto es necesaria e inevitable la inclusión en un acontecer escénico del cuerpo del ser humano. Consideramos que es posible un teatro donde el cuerpo, no sea el principal encargado de expresar lo que sucede en escena, la narración. ¿Cómo se podría de esta manera desarrollar una narrativa? ¿Modificando los contextos donde se encuentra el actor/actriz? ¿Modificando las posiciones de los objetos a su alrededor? ¿Quitar el elemento expresivo del cuerpo, dotaría a los demás lenguajes de una atención especial?

Problemática: irse al cuerpo

En el teatro, el signo creado por el actor tiende a monopolizar la atención del público a expensas de significaciones materiales que acompañan al signo lingüístico. Tiende a desviar la atención del texto hacia la realización vocal, del discurso hacia las acciones físicas, incluso hacia la apariencia física del personaje escénico, etc.

(VELTRUSKI. Anne Ubersfeld. p. 541, citado en Ibidem, p. 192.)

Luego de años de formación que nos encamina hacia el cuerpo, cuando queremos correr de ese lugar nos resulta complejo. Creemos que tomamos otro camino pero cuando volvemos a mirar lo que estamos haciendo nos damos cuenta que siempre volvemos al lugar conocido, al aprehendido.

Por esto buscamos deconstruir el recorrido académico para construir el propio, donde nuestro rol tiene otro lugar, otro significado, otro "valor".

Para esto, debemos generar mecanismos y operatorias para lograrlo.

Pensar la obra:

Al tener el tema del trabajo final más estructurado, comenzamos la búsqueda de una estética para la obra, que nos permita explorar materialmente todo lo que estábamos teorizando, buscando también que se vincule con nuestros intereses. Así llegamos a un tema que atraviesa la obra en su totalidad, este es

el futurismo. Tomando como antecedente el abordaje del mismo en su aparición como vanguardia artística en la Italia de 1920, y trayéndola a la actualidad, poniéndola en tensión con nuestras perspectivas del arte y la sociedad de hoy, y de un posible e imaginario mañana.

Estética

El futurismo como vanguardia del arte, a principios del siglo XX, comienza a

retratar en diversas disciplinas, una concepción rupturista de métodos, formas y concepciones arraigadas en el arte de la época. En una Europa de posguerra, las vanguardias artísticas comienzan a instalarse con mayor peso, la humanidad descubre nuevas corrientes de pensamiento que proponen distintas visiones de un tiempo futuro. Poco a poco, el futurismo comienza a plantear una mirada que busca retratar conceptos de una época que aún no sucedía, pero que estaba por suceder. El futurismo aparece como una respuesta a un tipo de arte "pasatista", es decir, naturalista, burgués. El culto a lo ruidoso, al movimiento de la ciudad, la exaltación de la máquina, la obsesión por representar la velocidad.

Tomamos estos puntos para plantear una estética que no está delimitada por conceptos visuales claros, sino que se asienta en supuestos generados a partir de un análisis de la realidad actual. Tomando nociones que hoy son comunes en nuestras sociedades y llevándolos a ciertos extremos.

Configurando lo que visualizamos como un futuro inminente y retomando conceptos de la vanguardia futurista, generando ideas que nos ayudarán a crear una dramaturgia.

Nos asentamos en características de la vanguardia futurista, las adaptamos y proyectamos en los años venideros a la actualidad. Hay conceptos que se pueden aplicar en los inicios del siglo XX y en la actualidad que representan una visión del futuro que se asemeja a lo que entendemos como el futuro del hoy también.

Tomamos esto como un disparador, y lo ponemos en tensión con algo que advertimos en nuestra sociedad actual. Los lenguajes multimedia del último tiempo tienden a ser más fragmentados, más cortos en el tiempo de duración. Probablemente desde la aparición de las redes sociales, todo el contenido que consumimos habitualmente en nuestros celulares, y el que más vistas tiene, dura entre 15 segundos y 2 minutos. Es decir, consideramos que existe un nuevo espectador sobreestimulado por las nuevas tecnologías. Como antecedente en el tema de la expectación, utilizamos lo desarrollado por Trinidad Pignatta en su Trabajo Final de Grado "Desarrollo de estrategias compositivas para operar sobre la atención del espectador, desde la dirección." (2021)

A partir de esta lectura que hacemos de nuestra realidad y en relación al futurismo; decidimos que la obra debía estar formada por cuatro "actos" u "obras sintéticas" de entre 10 y 15 minutos cada una. Estas atravesadas por una misma poética, una misma estética, y, sobre todo, una misma espacialidad, que, con mutaciones, se adaptaría a los distintos actos.

Teniendo esto en cuenta decidimos elegir cuatro temáticas, que dieran cuenta de nuestra proyección personal sobre el futuro y que sean trabajadas desde el punto de vista técnico/estético, como primer lenguaje disparador.

Trabajamos desde lenguajes (iluminación y sonido) que no son los que convencionalmente "llevan" la narración (actuación). La gran diferencia entre el lenguaje de la actuación y el de la iluminación es, entre otras cosas, el habla. La oralidad, la palabra dicha. Debido a esto, y a raíz de que queremos que la técnica lleve la narración, tuvimos que seleccionar temáticas que sean amplias, simples y universales. enguaje de la actuación y el de la iluminación es, entre otras cosas, el habla. La oralidad, la palabra dicha. Debido a esto, y a raíz de que queremos que la técnica lleve la narración, tuvimos que seleccionar temáticas que sean amplias, simples y universales.

El proceso de hacerlo real:

El encuentro de los cuerpos con propuestas lumínicas, sonoras o escenográficas pensadas con anterioridad genera una gran diferencia en lo que al proceso hace. Si bien tuvimos que generar un entrenamiento previo de los cuerpos con los elementos técnicos, al momento de generar composiciones para crear las escenas propiamente dichas, todo fluyó de una forma muy particular e integral.

AYER
VOLVER AL
PASADO

Antecedentes

Tenemos como antecedente personal la creación de una Jam, la cual tenía el nombre de "Jam Liminal", en donde lo que sucedía, a diferencia de otro tipo de actividades de este formato, era que quienes la organizabamos también nos poníamos en el rol de la improvisación desde los lenguajes escénicos. Las áreas de trabajo se dividían en: iluminación, sonido y dirección. Previo al encuentro con los asistentes, nos reuníamos y creamos aproximadamente tres escenarios imaginarios, para ir en una misma dirección, ya que en el momento in situ era complicado comunicarnos. Aún así, habíamos generado una serie de señas para poder expresar alguna necesidad sin tener que salir de nuestro rol.

Por su influencia en nuestro trabajo, elegimos a Bob Wilson como un referente y antecedente del trabajo con la iluminación como dramaturgia, ya que la propuesta lumínica de sus obras nos muestra diferencias entre personajes, guía la atención, por ende que es más importante en la trama, y habla espacialmente, porque construye lugares, situaciones y tiempo, expresando así parte de una dramaturgia no verbal. Algo que también tomamos de él como referencia, es el uso de temáticas (y en su caso también obras) muy conocidas por el público, lo cual facilita la comprensión de esta con la imagen y el sonido y no tanto con la actuación o el texto.

Dentro del mundo audiovisual en el que se encuentra sumergido Wilson, tanto en video retratos como en las obras teatrales, plantea para ellas una estructura formada por pequeños episodios, fragmentos de imágenes cuyo orden puede ser alterado o verse de manera independiente, cambiando así el discurso narrativo. Juega con la narración, la sintetiza y forma con ella un collage. (Sola Lorente, 2018 p.60)

Futurismo

Elegimos el futurismo como vanguardia artística por diversos motivos. En nuestra búsqueda por utilizar los lenguajes escénicos como elementos narradores, el futurismo nos permitía trabajar con libertad, ya que el futuro son suposiciones personales, nada es concreto y el realismo se difumina, dejándonos lugar a explorar desde nuestra imaginación. Por otro lado, en el ámbito ideológico, se busca romper con conceptos establecidos en cuanto a la forma predominante de hacer arte y específicamente (con el teatro sintético futurista) teatro.

El futurismo como vanguardia del arte, a principios del siglo XX, comienza a retratar en diversas disciplinas, una concepción rupturista de métodos, formas y concepciones arraigadas en el arte de la época. Poco a poco, el futurismo empieza a plantear una mirada que busca plasmar conceptos de una época que aún no sucedía, pero que estaba por suceder.

La velocidad, el movimiento constante, el bullicio, así como procedimientos y materialidades como las transparencias, los colores resplandecientes, utilización de formas y colores para generar ritmos, etc. son características que definen al futurismo en sus diversas manifestaciones estéticas. Con estas, el futurismo aparece como una respuesta a un tipo de arte "pasatista", es decir, naturalista y burgués.

Una vanguardia artística aparece cuando diversas artes (literatura, pintura, teatro, cine, etc.) confluyen en ideales y poéticas comunes. Dentro del futurismo, el teatro apareció como una forma artística de comunicarle a la población las banderas del movimiento futurista (que iba más allá de solo lo artístico). Se autodenominó "Teatro Sintético Futurista", un tipo de teatro creado por Filippo Tommaso Marinetti, donde las tramas no duran más de diez o quince minutos (similar a la propuesta actual de Microteatro), y donde los actores y actrices no son el principal medio para la narración, sino que empieza a tomar importancia las formas, los colores, los ritmos. Marinetti conjuga diversos tipos de teatro popular como el cabaret y el circo, con estéticas más "experimentales". En este teatro la no linealidad, la fugacidad y simultaneidad de acontecimientos dejan atrás las consideraciones aristotélicas sobre el tiempo, el espacio y la acción. Otras características son la utilización de objetos, el uso de la máscara, la visión bufa, la expresividad casi danzarina y su capacidad para llegar al público.

La obsesión futurista por la materia y por los objetos se plasmará en la creación de espectáculos consistentes en la disposición de distintos elementos a lo largo de una mesa, que sería recorrida por un público con los ojos vendados, con el fin de recuperar sensitivamente su tacto, su olor, su sonido. Este interés por los objetos también encontrará su lugar en las síntesis teatrales con los denominados dramas de objetos, en los que la materia cobrará el protagonismo máximo en la escena con ayuda de la luz y del sonido. (Gomez Menendez, 2015)

La utilización de objetos, el uso de la máscara, la expresividad casi danzarina, su capacidad para llegar al público, el dejar un poco de lado el texto para poner en el centro de la escena al cuerpo del actor/actriz, convierte al Teatro Sintético Futurista en un antecesor a la performance.

Lo performático:

La performance, a diferencia del teatro es una actividad escénica, que combina y busca los límites, entre distintas manifestaciones artísticas. Suele estar ligada a una búsqueda hacia lo no verbal, hacia lo estético, busca la expresividad y la manifestación en fenómenos artísticos que vayan más allá de un texto y un actor/actriz que lo narre.

Generalmente fluctúa entre la danza, la música, la plástica y lo escénico. El cuerpo del performer lleva una carga dramática y sensible que atraviesa al espectador. Generalmente la performance busca alejarse de las convenciones del teatro, utiliza otros espacios físicos donde pueda llevarse a cabo (las salas de teatro muchas veces ya incluyen una convención tácita). Hay en la performance una utilización de los distintos lenguajes escénicos que van más allá de la representación, indaga en provocaciones a espectadores, busca atravesarlos.

Pero ¿qué hay del teatro contemporáneo, donde el texto muchas veces se busca correr de la escena?

Creemos que la diferencia reside en los procesos narrativos que persigue un producto artístico escénico. La narrativa en un hecho dramático es fundamental, y siempre está, debido a la búsqueda innata del ser humano en encontrar relaciones entre lo que está viendo. La narrativa se genera ya que existe una línea del tiempo, que comienza al entrar al espacio, y termina cuando el público sale de la sala (nótese la inclusión de la espera y el saludo final en la narrativa).

Dice Pavis (2008) :

Empezamos a percibir las dos tentaciones actuales del teatro: la de la performance y la de la puesta en escena. La tentación de la performance es fijar las categorías dramáticas, los personajes, el sentido, solamente para trabajar mejor la forma, es utilizar intérpretes, instrumentistas, virtuosos, performers.

La tentación de la puesta en escena es apreciar, juzgar, interpretar los contenidos y los matices del texto, mostrar su relatividad. Recurre a actores-imitadores que "plantan" a los personajes. (p.32)

Hay personas que afirman que la diferencia radica en que la performance no miente, y el teatro sí. La performance como la realidad en escena, el teatro como una realidad escenificada en el espacio escénico. Para diferenciar la performance del teatro podemos pensar en la acción, en la performance teóricamente, la acción es real y en vivo, en el teatro la acción es en vivo pero impostada. Ahora bien ¿Cuándo una acción es real y cuando impostada? ¿Tiene que ver con "desde" donde sale la acción o en cómo se percibe? La diferencia entre ambas, con el tiempo se van acercando.

Si pensamos en la performance y en el teatro sólo en cuanto a la capacidad de generar una acción real en escena, estamos pensando inherentemente a la capacidad expresiva del cuerpo en escena. ¿Hasta dónde la acción lleva la narrativa? ¿Se puede construir un producto escénico con actores/actrices pero quitando la acción? ¿Qué hay de los otros lenguajes escénicos? Podemos pensar en que el teatro es tan cuerpocentrista como la performance, sin embargo, esta última tiene otras características que tienen que ver con lo sensitivo que se aplica a un teatro contemporáneo. Las luces, el sonido, los entornos, significan en escena, son lenguajes tan importantes como la acción del cuerpo.

Pensamos en un teatro que se acerque a la performance en un sentido de apertura a diferentes formas de interpelar al espectador, mediante diferentes medios expresivos.

Desde Galeno (129-200) en adelante se ha estudiado intensamente tanto el sistema y la percepción visual, diversificándose su estudio en dos aspectos básicos: el fisiológico y el psicológico.

El fisiológico comprende lo que denominamos visión, los físicos (ópticos, químicos y nerviosos) que "capturan" la sensación visual. El psicológico comprende las construcciones culturales que influyen y modifican la visión fisiológica. Nuestra visión emite datos de comparación de niveles de luz en el campo visual que luego los factores psicológicos interpretarán, generando lo que llamamos mirada, es decir, una visión cargada de subjetividad. (Eli Sirlin, 2005. p. 52.)

El lenguaje:

El lenguaje es de las primeras incorporaciones del ser humano, ya sea de la humanidad como del individuo.

Si bien la palabra lenguaje deriva de la palabra lengua, no necesariamente requerimos de ésta para expresarnos. De hecho, toda lengua (idioma) tiene su expresión escrita, la cual se basa en un conjunto de signos y símbolos que crean un mensaje a comunicar. A su vez existen lenguas físicas, como la lengua de señas. Entonces, para que un lenguaje exista

debe haber códigos que puedan ser entendidos por quien envía el mensaje y quien lo recibe, como así también una intención por comunicar algo, relacionarse y un canal por el cual este se transmita.

Utilizaremos la definición de lenguaje presentada por Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima en su libro "Lenguajes Escénicos" (2006): "Por lenguaje se entiende un sistema complejo y significativo, un código que, de acuerdo con una convención preestablecida, intenta transmitir un mensaje del emisor al receptor". (Trastoy, Zayas de Lima, 2006. p.16)

Las convenciones teatrales, en conjunto con los signos y los códigos en la escena permiten a quien especta, con un aprendizaje previo y una decodificación consciente, armar su propia historia y llenar los vacíos con emociones, sensaciones y con palabras (aunque estas no estén presentes en la obra).

Lenguajes escénicos:

En el proceso de la comunicación escénica, los sistemas verbales y no verbales no sólo están estrechamente conectados entre sí y son funcionalmente independientes, sino que pueden alcanzar autonomía significativa. La palabra convive con la música, con los diversos elementos escenográficos y la iluminación, con los gestos y movimientos de los actores, con el vestuario y el maquillaje: todos y cada uno de estos lenguajes significativos de por sí pueden explicar a los demás,

relativizarlos, anularlos o sobredimensionarlos. (Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, 2006 p13)

Los lenguajes técnicos escénicos consisten en:

- Iluminación
- Escenografía
- Maquillaje
- Vestuario
- Sonido

Vestuario y maquillaje:

Hablar de vestuario implica hablar del cuerpo en escena, ya que el vestuario y el maquillaje en cuanto a lenguajes escénicos, son signos que operan desde y a través del cuerpo de le performer/actriz/actor. Cuerpo, vestuario y maquillaje conforman un todo, una entidad escénica que proyecta signos en ella, ya no solo desde la palabra, los gestos y movimientos, sino desde lo visual.

Según los estudios de las investigadoras Zayas de Lima y Trastoy, un vestuario tiene múltiples valores dentro de un acontecimiento escénico, uno es el de la funcionalidad, entendiendo esto como la forma en la que se construye o existe en relación con los requerimientos en la escena, más relacionado a las formas del vestuario que a lo que representa, ligado a lo sintáctico de este. Otro valor que "amplía" las características del vestuario como lenguaje, es el simbólico, sus posibilidades evocativas, un aspecto más semántico que morfológico. Un tercer valor es el lúdico, es decir las

movimientos y en las posibilidades físicas que presenta el vestuario a quien lo porta. Estos valores no son los únicos, pero a grandes rasgos son los que se ponen en juego a la hora de construir el vestuario y el maquillaje como lenguaje. Para que esto suceda es necesario que (al igual que los demás lenguajes escénicos) "emita signos en función del desarrollo de la acción y evolución de las relaciones actanciales" (Zayas de Lima, Trastoy. 2006, p.94). Una de las características más importante de los lenguajes no verbales es su necesidad de trabajar con referencias externas a la escena, y tensionarlas con la lógica interna del espectáculo. Brook habla de esto en 1992 cuando presenta su teoría de la "imagen doble", donde plantea que en lo visual de una puesta existen dos variables que conforman los lenguajes visuales, por un lado el contexto sociocultural, el campo extra escénico, y por el otro los signos que operan en la puesta. "El vestuario conforma lenguaje visual que se articula sobre la base de diversos factores psicológicos y culturales" (Zayas de Lima, Trastoy. 2006, p87). Esta afirmación de las autoras, puede trasladarse a los demás lenguajes no verbales; al no contar con la posibilidad de evocar directamente sensaciones, imaginarios, épocas, como el lenguaje oral, estos otros lenguajes deben utilizar información ya contenida en quien especta, es decir, las convenciones.

De acuerdo a los postulados de Barthes en artículos y escritos, y a la mirada de las doctoras (Zayas de Lima y Trastoy) el vestuario tiene múltiples posibilidades a la hora de trabajarlo como lenguaje escénico. Una función

la de otorgar ficcionalidad, es decir, generar cierto distanciamiento entre actrices/actores y espectadores. Muchas veces el vestuario es utilizado para "rediseñar el espacio", generando nuevos volúmenes en el cuerpo en escena y en su relación con el espacio escénico. Dar características históricas y/o temporales a espectadores es una función simbólica que permite a estos interpretar una realidad (ya sea un realismo histórico, como una temporalidad ficcional).

[el vestuario en la actualidad] se constituye en obra de arte como material dramático, productor de teatralidad: ayuda a la construcción de un personaje, guía la lectura de una situación, manipula la atención del espectador, refuerza el lenguaje verbal; es, en resumen, fuente de información y significación dinámica. (Zayas de Lima, Trastoy. 2006. p.86)

Sonido:

El sonido y la música como lenguaje escénico tiene una particularidad a la hora de habitar la escena que le permite generar sensaciones directamente en quien especta. Este lenguaje inmaterial es constituido por ondas que se propagan a través de distintos medios, son perturbaciones en los mismos (aire, agua, materia sólida) que generan vibraciones con distintas frecuencias y amplitudes. Aunque son percibidas mayormente mediante el sistema auditivo y luego decodificadas, atraviesan el cuerpo, lo modifican e influyen en el ánimo de quien está presente.

Como el resto de los lenguajes, lo sonoro también posee capacidad dramática ya que puede generar significantes. Dicen Zayas de Lima y Trastoy (2006): "Las canciones dan información o comentan acontecimientos dramáticos y ayudan a definir escénicamente el Gestus que condensa lo nuclear de cada obra." (p.164).

Este lenguaje puede ser compuesto por una dualidad de generadores de información. Por un lado lo específicamente sonoro, que utiliza convenciones y experiencias previas de espectadores para comunicar y generar sensaciones; se vale de los recursos de la música como el ritmo, las frecuencias, tonalidades, melodías, etc. Y por otro lado, lo verbal en la música, las palabras y conceptos que mediante la oralidad cantada o hablada, son transmisor directo si se conoce el idioma.

Escenografía:

El comienzo del análisis de esto es tener en cuenta el edificio donde se realiza el acto teatral, es decir, el lugar teatral. Luego el espacio escénico per se, el cual puede ser funcional/metafórico, actual/virtual, interno/externo y percibido/representado, el cual ofrece múltiples significaciones, como relatan Beatriz y Perla en su libro Lenguajes Escénicos.

Este lenguaje comienza a hablarnos desde este espacio escénico, el cual no sólo contiene el lenguaje escenográfico, sino que también tiene su propia información que forma parte de la obra en sí.

Existen más espacios además de los ya mencionados, uno es el espacio teatral el cual se construye por la suma del espacio escénico y el ámbito de los espectadores. Y por último el espacio dramático, resultado del espacio teatral más el texto dramático.

Según Zayas y De Lima (2006):

La escenografía se instala en un espacio arquitectónico al que se adapta o trata de modificar. Con refinamiento técnico y experta ejecución que se extiende a cada detalle y que, al mismo tiempo, logra una total y plástica unidad de efecto, el escenógrafo construye, ya sea en forma realista o estilizada, un entorno que puede elevar el tono dramático de la acción y sostener su impacto emocional (p.227.)

Esta fue utilizada de diversas formas, como decorado, como dispositivo, como creadora de ambientes o elemento vertebral de la acción según las autoras citadas en el párrafo anterior (2006 p.227). Hoy ocupa diversos lugares dentro de la composición escénica, ya que también el lugar teatral sufrió grandes cambios en estos últimos años, abarcando diversidad de arquitecturas.

Según dicen las autoras (y como también es repetido dentro de las aulas de nuestra Facultad), Rodolfo Franco planteó a mediados de la década del 20 la necesidad de que se acabe la desunión entre el autor y el decorado, ya que todos los objetos colocados en escena deben significar por sí mismos y no limitarse a ilustrar.

Cerramos este apartado con la siguiente cita de Mario Vanarelli: "La misión de la escenografía no es solamente representar de manera realista o simbólica tal o cual ambiente. ... debe reflejar el justo espíritu de la obra, su esencia, su mensaje." (1955).

Iluminación:

Mucho hablamos de este lenguaje, por ende, continuaremos desarrollando sus posibilidades expresivas a través de sus herramientas.

Intensidad:

Esta es la primera variante que tenemos, la cuantificación de la cantidad de luz proyectada. Es la herramienta base sobre la que se inscriben las demás (Ej, un filtro color con intensidad al 30% no tendrá el mismo color en la proyección que con intensidad al 100%).

[...]la intensidad también mantiene un lazo estrecho con la forma en cómo se percibe el espacio y la sensaciones provocadas en el espectador, pues el grado de luminosidad determina aquello que podrá ser captado con el ojo y que tanto se podrá o no distinguir un objeto en su totalidad. (Cardenas Guzman. 2013. p.21)

Históricamente la intensidad es la primera variante que "ordenó" y configuró lo que sucedía en la escena. Esta está presente en la naturaleza (como casi todos los lenguajes). El sol funcionó durante mucho tiempo como la luz principal de los acontecimientos escénicos de la antigüedad

(griegos/romanos), siendo quien determinaba el final de estos. Cuando el sol brillaba en el cielo, las narrativas escénicas trataban temas con más humor, más "livianos". Cuando este llegaba a su ocaso, los aspectos trágicos comenzaban a suceder, se dejaba lugar a los momentos oscuros de la representación. Finalizando cuando llega la noche, muchas veces con el encendido de antorchas y ánforas. En este pasaje de intensidad a lo largo de una tarde en la que se daba el acontecimiento, existía un pasaje en la percepción de los espectadores. Hoy conocemos el fundamento científico de esto, sabemos que en el ojo humano, la pupila se regula de acuerdo a la cantidad de luz que ingresa, y esta envía señales al cerebro; quien interpreta y genera sensaciones consecuentes a la intensidad de las luces que haya en la escena. Cuando la intensidad es baja, la pupila se dilata, y genera sensaciones asociadas a la nostalgia, el dramatismo, genera vulnerabilidad ya que retrotrae a cuestiones atávicas de nuestros antepasados. Cuando no había luz solar, en las cuevas, con bajas intensidades, el cuerpo se pone en estado de alerta y es más sensible a cambios en la percepción. La contrapartida es que cuando hay mayor intensidad en la luz, la pupila se contrae, el cuerpo tiende a relajarse y el cerebro genera sensaciones de liviandad, humor, "felicidad".

Teniendo claro esto como constante del comportamiento del cuerpo humano y sus posibilidades receptoras de la intensidad, podemos trabajar sobre la dramaturgia visual, y mediante esta herramienta generar en espectadores sensaciones visuales que posiblemente

no impactan directamente en su capacidad de racionalizar lo que sucede en la escena, pero que genera "subtextos" que impactan en la percepción y en el entendimiento global y primero de la obra.

Color:

Esta herramienta es sobre la cual más certezas podemos tener a la hora de reconocer imaginarios comunes sobre estos. Dice Eli Sirlin (2005) :

El color tiene un lugar relevante en nuestras vidas por su inmediatez comunicacional. Es un elemento protagónico en la configuración de la imagen misma que siempre está en relación con un contexto cultural determinado y un portador de múltiples significaciones (históricas, sociales, estéticas, y religiosas).(p. 127)

El color como elemento dramático en una narrativa visual, carga con múltiples significaciones que dependen y están en relación constante con: el tiempo histórico donde habita, la cultura del lugar geográfico, saberes específicos de un pueblo o sociedad; es decir, al contexto donde este color se ubica. Aun así podemos reconocer significados asociados a colores que son comunes a nuestra sociedad y a gran parte del mundo occidental: el color rojo puede asociarse con la sangre, el fuego, el enojo, la furia, la maldad, la pasión, lo sexual. El azul evoca el agua, el cielo, la tranquilidad, la noche, la tristeza. El verde se relaciona con la naturaleza, la calma, la fertilidad, la fuerza, y también lo nauseabundo, el mal estado.

Estas primeras “evocaciones” comunes de los colores no siempre son tan claras ya que es importante tener en cuenta con que otros colores se relaciona, qué objeto es el que lleva ese color, si es color luz...como es la luz que lleva ese color, cuales son las acciones que este color va a llevar a cabo (Ej.no es lo mismo un estrobo azul que un estrobo rojo).

Además de la percepción psicológica y cultural de los colores, estos también forman parte de la captación visual de las formas y volúmenes de los objetos y escenografía ubicada en la escena. Dice

Eli Sirlin (2005):

El contraste de color es factor decisivo en la percepción de las formas. No importa si la mayor claridad de brillo pertenece al objeto o al entorno, lo importante es la diferencia.

Además, determinados colores tienen más visibilidad que otros, o sugieren que las formas están más cerca o más alejadas de nosotros. Los colores cálidos tienden a acercar los objetos en relación con los fríos. Los colores más saturados tienen mayor visibilidad comparada a igualdad de luminancia o brillo.(p.71)

Distribución - forma - posición:

La evocación narrativa de la forma de la luz en la escena puede trabajarse sobre dos aspectos, el primero es en buscar y pensar formas de la luz que podamos fácilmente identificar en la vida cotidiana, para tomar ese factor y construir en base a eso (Ej, la luz que ingresa por una ventana, la proyección de una linterna, la forma difusa de la luz

evoque directamente una luz “real” sino componer con sensaciones a partir de la “dureza” de la proyección, los ángulos, la forma proyectada y la posición desde donde proviene la luz.

Dice Eli Sirlin (2005): “La ubicación de la fuente de luz modifica dramáticamente las sensaciones y emociones y hace que los objetos cambien su apariencia de manera sustancial, provocando significados distintos en el espectador.” (p.84)

Tiempo-movimiento

Una herramienta de la iluminación escénica es el tiempo y el movimiento, es decir, los cambios que genera la luminaria a lo largo de un tiempo determinado, a una velocidad determinada.

Dice Eli Sirlin en su Manual de Iluminación teatral:

Se ha estudiado que los sistemas de movimiento corporal son análogos a los ritmos lingüísticos, es decir, a las construcciones sintácticas y a los espacios entre palabras. El ritmo, la pulsión, el no-movimiento, la secuencia y la repetición son códigos comunes entre las artes del movimiento, el lenguaje sonoro y el lumínico. Tiempo y espacio son los vectores básicos sobre los que operan. Su fluctuación impone la estructura de la obra. Una puesta de cambios de luz rápidos tendrá un ritmo y un espíritu totalmente diferente de otra de cambios lentos casi imperceptibles. (2005. p 77).

En el teatro (y sobre todo en el teatro independiente) esta herramienta está ligada, entre otras cosas, a la sensibilidad de quien opera en vivo. Cuando se trabaja sobre consolas físicas se hace más evidente, ya que cada función puede variar, no es algo fijo, y tiene que ver con la percepción de quien opera. De su forma de "leer" la escena, y de percibir la atención espectral. Esto hace que los operadores se conviertan de alguna manera en un performer más en la escena.

Un buen trabajo sobre esta herramienta, puede sostener una escena y acompañarla sin la necesidad de gran equipamiento técnico. No solo desde el efecto, sino sobre los cambios e intensidades en relación al tiempo.

Esta herramienta tiene la particularidad de darse de maneras muy distintas dependiendo el tipo de operación que se proponga desde la técnica (generalmente de la sala) para la obra. El tiempo es subjetivo, y partiendo de eso, podemos identificar dos grandes formas de operar: la humana y la virtual.

Durante el último tiempo, y con la aparición de consolas virtuales (MA, chamsey, avolite, etc) en las salas de teatro independiente, aparece un fenómeno relacionado a la programación y el diseño de luces para obras teatrales. Estas consolas tienen sus pro y contras, por un lado, permite generar un movimiento que siempre es igual, que no cambia, y no está sujeto a errores humanos, se puede hacer efectos y movimientos que serían muy difíciles sino imposibles para otro tipo de consolas; por el otro, elimina la sensibilidad y la posibilidad de

solucionar errores en vivo del operador humano.

Las consolas físicas, ya sean digitales o las clásicas canchales, dependen de que la persona que opera esté con todos sus sentidos atentos en lo que sucede en escena, y que accione cuando debe hacerlo. Sus contras son la posibilidad de error que significa un humano accionando algo; sus pros, son la capacidad de improvisar en vivo, de generar efectos puntuales (espontáneos o no) que una consola virtual no puede replicar, y que tienen relación con la sensibilidad de la mano de quien opera.

La iluminación como lenguaje: la narrativa de la iluminación
Diseño o dramaturgia

Al igual que un objeto se convierte en actor, un actor puede convertirse en forma. Juega con el plano central para transformar la figura del intérprete iluminado y obviar el volumen del cuerpo humano. Otras veces la silueta se convierte en sombra, sombra que es actor, intrigante y misterioso, que sigue la acción e interactúa con el resto. (Sola Lorente. 2018 p.68)

¿Por qué siempre hablamos de la composición creativa del área escenotécnica en términos de diseño? ¿Por qué cuando hablamos de la composición que realiza el actor/actriz, hablamos de una dramaturgia?

Desde los espacios académicos que recientemente comienzan a incluir las prácticas escenotécnicas en sus currículas, la palabra dramaturgia aparece en momentos cuando

hacemos referencia a una composición creativa que surge de algo no muy concreto; en el caso de la dramaturgia de actor, puede surgir de una dramaturgia de autore, pero generalmente se hace referencia a la acciones y decisiones que el actor/actriz construye por sí mismx, desde su trayectoria, sus ideas, su forma de ver el arte. Cuando hablamos de dramaturgia de autore, hablamos de una composición escrita, pensada para ser escenificada, y que sale de la creatividad y la mente del mismx.

Sin embargo, cuando pensamos en las construcciones compositivas que realiza el área escenotécnica, nos referimos a ellas como diseños, es decir, como una construcción creativa que tiene un fin determinado, que se genera en torno a algo.

Hablamos de diseño por la dimensión estética del área, y los procedimientos necesarios para llegar a una composición, que son diferentes a los de otras áreas. Aun así, es correcto hablar de una dramaturgia de luces, dramaturgia sonora, dramaturgias escenotécnicas; cuando estas áreas componen desde un lugar "apartado" de la necesidad de cuerpos en escena.

Narración

Una narración es el "contar" una serie o secuencia de sucesos, acciones, hechos reales o imaginarios. Es la acción de hacer llegar cierta información a quien especta. En el teatro esta narración tradicionalmente es llevada a cabo por

la actuación, oral o físicamente, mediante la expresividad del cuerpo. Generalmente, la información se construye en el texto dramátúrgico, y es narrada para que el espectador entienda lo mismo que quien actúa, el mensaje no tiende a distorsionarse. La narración oral funciona como disparador que segmenta el imaginario de quien especta, lo dirige hacia algo claro, y eso se articula con sus vivencias personales.

Existen asociaciones preestablecidas a ciertas atmósferas, como son la felicidad a los días soleados o la nostalgia a un cielo nublado; lo anterior debe mantenerse presente en la mente del diseñador y no ser considerado como una única forma de apreciación, ya que resulta poco provechoso esclavizarse a estos parámetros y no renovar sus posibilidades expresivas. (Pastorino, 2009, p.12).

Si bien coincidimos con el autor en que hay asociaciones relacionadas a la temperatura color o a la intensidad de luz y que no debemos tomarlo como una ley, no consideramos correcto el término "atmósfera", nos parece más acertado el concepto "sensación visual", concepto que tomamos de la Cátedra de Iluminación de nuestra Facultad.

Entendemos esto como algo medible, cuantificable y con la característica de poder repetirse debido a tiene parámetros fijos (no así como otro tipo de sensaciones), con el fin de evocar mediante estímulos lumínicos situaciones ya existentes en el imaginario de los espectadores, ya que está relacionada con las convenciones teatrales y el código social.

La expresividad de una luz, es algo subjetivo, pero podemos reflexionar en parámetros básicos para pensar en la información que una luz transmite al espectador, y le aporta a la escena.

Una luz fija, cálida, que ingresa con un fade in de 10 segundos al inicio de una escena, no contiene la misma información, que una luz fija, cálida, que ingresa abruptamente a la escena, mostrando en menos de 1 segundo todo lo que hay en ella. El movimiento (trabajo+tiempo) determina cierto ritmo en la situación escénica. Un fade tiende a ser más amable, genera suspenso, instala en el espectador una noción de tiempo lenta, algo que se prolonga, una curva. En cambio, un cambio abrupto (guillotina) genera una expectativa instantánea, es necesaria una acción en la escena que se acomode a ese movimiento más "violento".

La manera en la que se establece el tiempo y el movimiento a lo largo de una obra teatral, no sólo establece (en conjunto con otros lenguajes y factores) el ritmo, sino que consolida una expectativa. La ley de cierre, de la teoría gestalt, nos permite comprenderla. Como seres humanos y como espectadores, tendemos a "completar" una secuencia inconclusa. Ejemplificamos: la obra tiene 7 escenas, entre cada una se realiza un apagón en guillotina, y un fade in que inicia la escena consecutiva. Al espectador se le ha dado una información (que luego de un apagón en guillotina, empieza otra escena), si el apagón final fuera en guillotina, quien especta esperará el inicio de la siguiente.

¿Podemos generar narrativa mediante el uso de las herramientas de la luz? Pensamos la narrativa como una secuencia de información a lo largo del tiempo, con un inicio, un desarrollo y un final claro.

Si bien es complejo transmitir un "mensaje" claro mediante los lenguajes técnicos solamente, si podemos comunicar cierta información a quien especta, mediante la utilización de saberes previos comunes a todos los espectadores. Es decir, utilizar convenciones tácitas universales sobre ciertas características de la realidad, utilizando todas las herramientas de la luz. Por ejemplo; los significados culturales de los colores dan al espectador cierta idea de lo que se quiere transmitir (azul es noche, rojo es amor o fuego, etc.) o la posición de las luminarias para indicar el paso del tiempo. En cuanto al tiempo y el movimiento, también hay convenciones que en relación a otras herramientas pueden ser más claras. Ej. Una luz roja que parpadea con un determinado ritmo, puede ser emergencia, algo que está pasando, hay que salir de ese lugar. Una luz azul que ingresa con un fade in de 15 segundos y en 30 segundos se transforma primero en color cálido, y luego en no color, nos comunica un amanecer.

La información que puede brindar la luz, siempre está en relación a experiencias previas de los espectadores, algunas más universales como las que nombramos anteriormente, y algunas que pueden generarse durante la misma obra, utilizando repeticiones, cargando de sentido un movimiento o acción lumínica, y repitiéndola durante la obra; puede ser mediante un efecto, o mediante otro tipo de movimiento.

*“Cada uno ve lo que sabe”
Bruno Munari (1979).*

Los espectadores, al encontrar poca información en el cuerpo presente, creemos que intentarán involuntariamente leer otras cosas, buscar en otros lenguajes lo que ese cuerpo no les da. Se volverían más perceptivos a estímulos visuales. Intentarían encontrar una estructura, una narración, un “cuento”, quizás por lo innato de las convenciones del arte. Observando similitudes con las artes visuales en las cuales el lenguaje plástico es el que nos narra algo, pero en este caso sumando otras herramientas teatrales.

¿Qué formas toma el lenguaje de la iluminación cuando tiene que equiparar o suplantar la narrativa tradicional actoral?

La narrativa de la iluminación construye un “texto” y se lo entrega al público, utilizando disparadores (estímulos). Una narrativa X se sostiene y existe, debido a algunos factores claves que se repiten sin importar quien lleve esa narración. Uno es el tiempo, la narración es una cierta información reproducida a través del tiempo. Otro de los factores y sin el cual el tiempo no existiría, son los “cambios” que se suceden en esa información. Es en estos cambios donde aparece la estructura

narrativa, que es inicio, desarrollo y final (o inicio, nudo y desenlace). Estos cambios ligados a el movimiento y la metamorfosis en las distintas formas, tanto de decir (en la narración verbal) como en el evocar (en la narración no verbal) son los pilares con los que el lenguaje narrador hace visibles los distintos conceptos e ideas que se quiere transmitir o generar con la escena.

El primer limitante con el que se encuentra la iluminación a la hora de crear una narrativa, y el que quizás más nos afecte en nuestro país y específicamente en Córdoba Capital, es el de las posibilidades técnicas de las salas (o grupos, si es en espacios no convencionales). Uno de los primeros pasos a la hora de hacer un diseño (en nuestras condiciones) es el averiguar qué elementos técnicos disponemos para la realización de la obra, ya que estos nos van a limitar en cuanto a las herramientas que podemos utilizar para generar estos “cambios” y movimientos que necesita una dramaturgia y una narrativa para sostenerse y comunicar. No poder utilizar un color luz por la falta de filtros o por fallas en leds, es comparable con que el actor no pudiera usar una palabra, una letra, o que no pueda hacer ciertos movimientos. ¿El mensaje se transmite de igual manera? posiblemente, pero se modifica la estética buscada, y puede abrir a múltiples interpretaciones en espectadores, que no han sido buscadas.

Por otro lado, otro limitante es el tener que construir desde un lugar no convencional, ya que en esta ciudad hay una larga tradición del uso del cuerpo, de la composición desde este en la “creación colectiva”, la que por lo general también viene acompañada por el uso de la palabra en todo momento.

MAÑANA
CREANDO
FUTUROS

En la búsqueda de corrernos de los formatos de creación que nos fueron enseñados, comenzamos a pensar esta obra desde el lugar de la iluminación, pensando nuestros intereses. A partir de esa premisa compusimos lo siguiente:

Metodología

Así como el corpus completo tiene una división temporal, seguiremos con esta línea para explicar nuestro proceso, porque al comenzar los encuentros nos ubicamos en un lugar similar a lo que mencionamos anteriormente como "Ayer", ya que gran parte del equipo nunca había trabajado en un proyecto de esta forma, pero a su vez buscando llegar a este "Mañana".

Primero generamos una estructura base, para así comenzar con los entrenamientos y llevar al espacio lo que teníamos en ideas.

En esta instancia las actrices trabajaron sobre su corporalidad en función del resto de los lenguajes, sobre todo la iluminación y el sonido. Según sus propias palabras esto les facilitó su trabajo, porque no se asemeja en nada a trabajar el imaginario sin otro lenguaje que lo sostenga, generando así que ellas se "crean" más lo que sucede, entendiendo esto como algo positivo ya que sabemos que facilita que se genere sinestesia en el público.

Durante estos encuentros también trabajamos con la manipulación de los lenguajes técnicos dentro de la escena, teniendo así momentos de capacitación de las actrices en relación a estos aspectos. Esto generó que ellas mismas sean quienes puedan generar estímulos y crear la dramaturgia lumínica y sonora (algo que continuó y tomó forma concreta para la obra).

Para cada día generamos propuestas distintas desde todos los lenguajes, de

las cuales fuimos seleccionando las que funcionaban mejor y comenzamos a repetirlas y a darles forma para crear finalmente la propuesta escénica final.

En estas distintas posibilidades que presentamos en los encuentros, buscamos trabajar con el accionar de las actrices en función de las distintas características de las mismas, y cómo cambiaban sus comportamientos en base a esto.

Así como sucedió con las actrices, al resto del equipo también nos resultó óptimo el poder construir durante la totalidad del proceso, no solo porque después la obra es realmente un conjunto de lenguajes que se complementan, sino que tuvimos la posibilidad de poner a prueba diversos elementos de nuestra área, que en otros procesos no tenemos la oportunidad ya que los tiempos de trabajo para la técnica suelen ser muy reducidos.

En inicio de este proceso ofrecimos a las actrices diversas materialidades a explorar como el plástico cristal, el metal, cables, elementos electrónicos en desuso, etc. Estas pruebas con diversas materialidades fue una excusa para la acción, lo que permitió que desde afuera pudiéramos explorar cómo narrar desde nuestra herramienta, mientras ellas solo ponían la forma.

Los ensayos comienzan en el momento que empezamos el montaje de luces y escenografía, que se hace en simultáneo, luego, mientras direccionamos las luminarias, se monta el sonido, y comienzan a llegar las

actrices, que se colocan el vestuario y habitan el espacio junto con nosotres que seguimos finalizando la puesta.

Cuando todo el equipo está listo comenzamos la entrada en calor, que también es grupal, porque quienes operamos necesitamos también un calentamiento, ya que no es lo mismo cuando comenzamos a operar que luego de un tiempo, porque al fin y al cabo somos personas quienes manejamos esas máquinas. Luego seguimos con lo que trabajamos específicamente ese día, ya sea crear algo nuevo, fijar algo que funcionó en otro momento, etc. Y finalizamos con el desmontaje y una breve charla de lo que pasó ese día y de cómo continuaremos.

En resumen la dramaturgia lumínica, "fuerza" a la dramaturgia actoral a situarse en diferentes situaciones o estados, poniendo el foco en el acontecimiento y no así en la representación.

Temática de la obra:

Para exponer nuestra investigación decidimos realizar una obra de teatro más cercana a lo performático, ya que la actuación será mínima y tendrán mucha intervención el resto de los lenguajes.

Decidimos utilizar temáticas trascendentales para les humanas. Por esto elegimos cuatro temáticas base que usamos como disparadores, estas son: la alimentación, la comunicación, el sexo y las drogas. A su vez estas están enmarcadas en una mayor, el futurismo. La dramaturgia de la obra se genera poniendo en tensión temáticas que nos interesan abordar y la poética/estética a trabajar.

Decantamos como ya dijimos por un gran tema que atraviesa la obra en su totalidad, este es el futurismo. Tomando como antecedente el abordaje del

"futurismo" en los inicios de su aparición como vanguardia artística en la Italia de 1920, y trayéndola a la actualidad, enfrentandola con nuestras perspectivas del arte y la sociedad de hoy, y de un posible e imaginario mañana.

Tomamos estos conceptos para plantear una estética que no está delimitada por conceptos visuales claros, sino que se asienta en supuestos generados a partir de un análisis de la realidad actual. Tomando conceptos que hoy son comunes en nuestras sociedades y llevándolos a ciertos extremos. Configurando lo que visualizamos como un futuro inminente y retomando conceptos de la vanguardia futurista, generamos ideas que nos ayudarán a componer una dramaturgia.

Teniendo esto en cuenta decidimos elegir estas 4 temáticas, que dieran cuenta de nuestra proyección personal sobre el futuro y que sean trabajadas desde el punto de vista técnico/estético, como primer lenguaje disparador.

Obra:

Nos encontramos haciendo de la iluminación una entidad presente en el espacio, un personaje que se apodera de todo, incluso de los cuerpos de las actrices, ya que ellas tienen luces en ellos y sus acciones son en función de este lenguaje, que las moldea, modifica o transforma. Parte de esto también abarca a los objetos que están en escena, que sean percibidos de diversas formas, no verse o cambiar de color, dependiendo de lo que los ilumine en ese momento, teniendo así el poder de

momento, teniendo así el poder de confundir a quien especta.

Así la luz se convierte en algo primordial, se apodera de todo, genera puntos de atención y dirige la mirada de quien observa, logrando así lo que nosotres concebimos como dramaturgia de la iluminación.

Esto nos dificultó los momentos en los que no pudimos contar con alguno de los materiales que requería la escena, ya que era como si faltara una de las actrices.

Todo esto es lo que logramos hacer luego de un año de entrenamientos y ensayos, y que para nosotres es un proceso con cierto alcance de completitud, y que terminará (y a la vez comenzará) con el encuentro con el público.

Diseños y plantas:

Iluminación

Antes de comenzar queremos aclarar que para el guión de luces será relatado en dos formatos, uno sintáctico y otro morfológico, es decir, uno descriptivo de los tecnicismos de los elementos a utilizar y el otro describiendo el “texto” de la luz, es decir lo que queremos “transmitir”.

Morfológico:

utilizamos todo tipo de luminarias dentro de la obra, estas podríamos separarlas en analógicas y led.

Dentro del primer grupo contamos con:

2 PAR 64
6 PAR 56
1 Par 36
1 Fresnel 650W
3 Elipsoidal 26°

En el grupo de los Led utilizamos lo siguiente:

6 PAR 1000 Z
4 PLS blanco cálido
4 Nebula 6
4 Hilos led (2 azules y 2 blancos).
4 Clip de luz led (azul)
1 linterna led blanca fría

La elección de los artefactos fue, en parte adaptarnos al material con el que cuenta la sala (que es bastante diverso, una de las características que tuvimos en cuenta a la hora de elegir el espacio), el resto de equipos fueron prestados o comprados. Estos últimos si fueron elegidos en función de lo que

necesitábamos para llevar a cabo lo que queríamos.

Diseñando la planta de luces ideal, probablemente esta obra solo contaría con luminarias led, pero como mucha gente que se mueve en el campo teatral cordobés sabe, si la producción no cuenta con fondos altos, no se puede crear una planta de luces que responda a los requerimientos de la obra, sino que todos creamos pensando en el equipamiento con el que cuenta el lugar donde vamos a montarla. Por este motivo, tenemos diversidad de luminarias en nuestro diseño, algunas tradicionales de los espacios teatrales de la ciudad y otras no tanto. Algo similar sucede con la distribución, ya que utilizamos la parrilla para ubicar gran parte de los artefactos, lugar pensado específicamente para esto, pero también utilizamos el cuerpo de las actrices u objetos para otras.

Sintáctico:

La iluminación de esta obra nos plantea varios desafíos a la hora de componer, por un lado el aspecto más básico de la iluminación que es lograr que se vea de distintas maneras lo que sucede en escena (no solo las acciones de las actrices sino la cosmología interna de la obra); por otro, generar acciones lumínicas que permitieran visualizar de muchos aspectos el “texto” de la obra, lo que queríamos decir, ya que descartamos casi por completo el lenguaje oral, los demás lenguajes debieron suplir este aspecto. Esto mediante las herramientas de la luz teatral, y trabajando a la par del resto de los lenguajes técnicos/escénicos, y accionando desde los distintos tiempos, movimientos y efectos.

Habilitar sensaciones visuales en los espectadores fue una búsqueda constante, ya que solo estimulando percepciones y saberes previos, podíamos generar una composición que tuviera sentido y en la que se pueda "leer" una narración, muchas veces no lineal ni ilustrada, pero que mediante imágenes y diversas evocaciones, construye un relato, que se termina hilando en el espectador.

Utilizamos 3 elipsoidales con distintos objetivos. Uno de ellos cruzando todo el espacio, direccionado hacia la manzana colgada, buscando guiar la mirada de quien especta, de cualquier parte de la sala, a ese punto. La línea en el espacio produce un movimiento visual que si no estuviera el haz tan visible, no se podría dar, no solo hace que quien especta miré a un determinado lugar, sino que conduce la mirada y la acompaña hasta ese punto.

Otro de ellos, ubicado en el centro de la escena, como un contra, tiene la función de generar tensión en un momento determinado, sin mostrar el rostro de la actriz, se produce una imagen donde la silueta es la protagonista.

Un tercer elipsoidal (o leko) implantado en la mitad del espacio, direccionado hacia la pared izquierda y recortado rectangularmente, crea un "microespacio" del tamaño de una persona, y actúa como una suerte de "caja", la cual limita el movimiento de las actrices, generando una sensación de encierro.

La convivencia de luminarias incandescentes halogenadas y luminarias led nos otorgó múltiples posibilidades de efectos (ver Tiempo y movimiento página 22), al separar las dos tipos de operaciones.

Las seis Par 1000Z implantada en la última vara, posicionada como contraluz, nos permite distintos efectos estroboscópicos y movimientos más violentos, que potencian la sensación de un "otro" externo a la escena, que modifica las acciones y trayectos de las actrices.

Utilizamos las luminarias Nebula por su característica de tener lámparas led de mezcla interna, lo cual genera una proyección uniforme para colorear el espacio. Esto nos permitió contar con una amplia diversidad de colores con la utilización de un solo artefacto, lo cual no nos permitió destinar las demás luminarias a otras posiciones y/o utilidades. A su vez, poder cambiar de colores nos permitió lograr los efectos deseados sobre la primer escena, donde los requerimientos eran generar sensaciones psicodélicas.

Los artefactos PLS, a diferencia del resto, nos brinda una propiedad con la que otros no cuentan, esta es un strobo con mayor velocidad. Logrando así una sensación de rapidez y fragmentación del movimiento, lo cual quita visibilidad pero no tanta como con otras luminarias.

En el caso del pin (o PAR 36), su uso es por el hecho de la necesidad de puntualizar en el rostro y el torso de la actriz, pero sin un borde definido como puede realizarse con un elipsoidal, y en contraposición con la luminaria de recorte que utilizamos en esa misma escena.

Las luminarias PAR, de las cuales utilizamos dos formatos (56 y 64), son en esta puesta implantadas en posiciones donde la proyección de las mismas no es tan visible, o se les suma la utilización de un filtro, lo cual disimula lo amorfo de su proyección o lo desiguales que estas

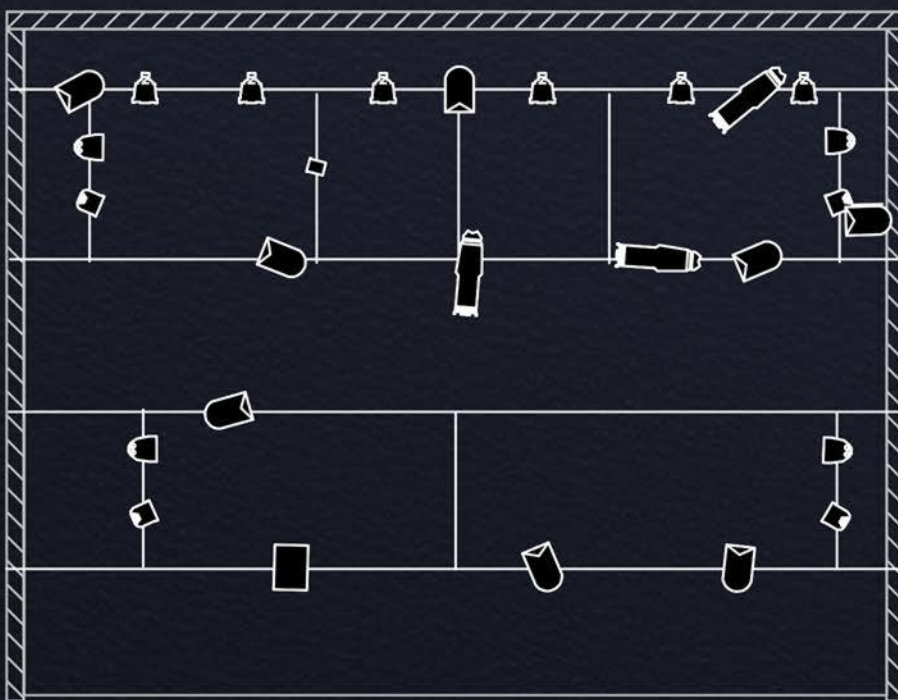
su proyección o lo desiguales que estas pueden ser en función del uso de la lámpara de cada una. Observamos que, teniendo en cuenta el material con el que contábamos y lo que la luminaria nos puede brindar, estas eran óptimas para esta función.

La utilización de la luminaria Fresnel se ve plasmada en un solo momento, en el cual lo que buscamos es que el espacio se abra por completo, y que la mirada tanto del público como de las actrices vaya a todo el espacio, y por eso tomamos esta elección, ya que debido a su lente, la proyección de este artefacto es mucho más abierta y con bordes difusos.

Para las luces implantadas en los tobillos de las actrices, elegimos un dispositivo que se adhiere por presión buscando que se perciba con esto y el accionar de ellas, que algo les limita el desplazamiento. En el caso de las del pecho, quisimos darles entidad sin la presencia de luces externas. A su vez, las mismas están aplicadas de tal forma en la que no se distinga cual es el frente y cual el dorso de los cuerpo cuando sólo eso está encendido. La decisión de que estén ubicadas en forma de cruz en el pecho es para denotar opresión y represión de sus cuerpos.

Además de utilizar diversos artefactos, también variamos la densidad del ambiente con la implementación de humo, lo que nos permite que los haces de los cuales hablamos anteriormente se marquen con mayor facilidad en el espacio, haciéndose más visibles.

PLANTA DE ILUMINACIÓN

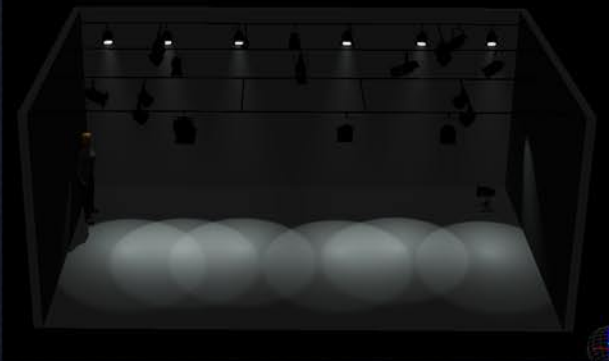
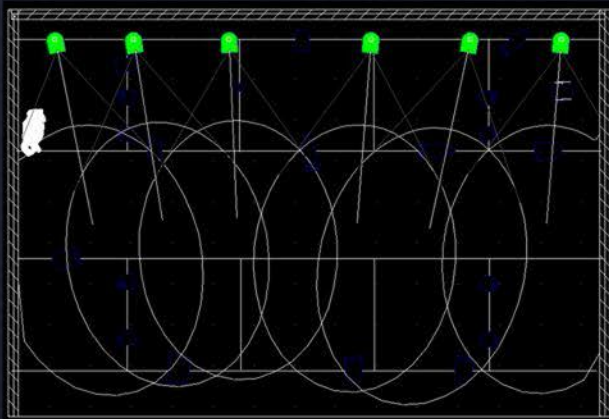


REFERENCIAS

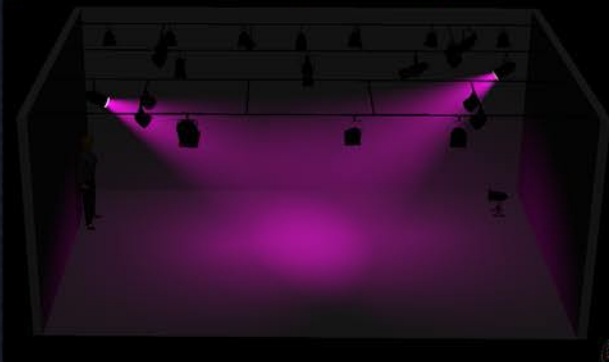
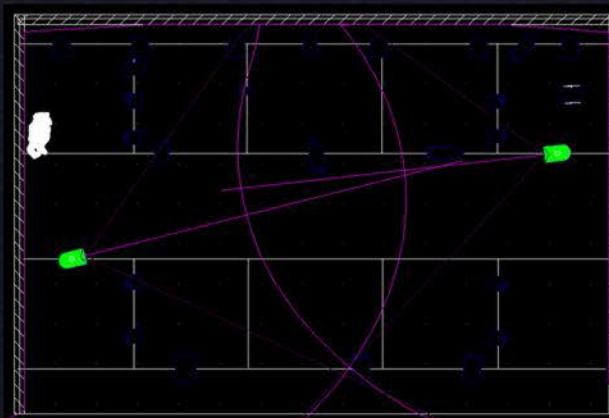
-  PAR 1000Z
-  PAR 36
-  PAR 56
-  ELIPSOIDAL 27°
-  LED PLS N/C
-  LED NEBULA
RGBWAMUV
-  FRESNEL 650W

Planta de luces "2072: intento" en Espacio Blick.

DESGLOSE DE PLANTA DE LUCES Y VISUALIZACION 3D

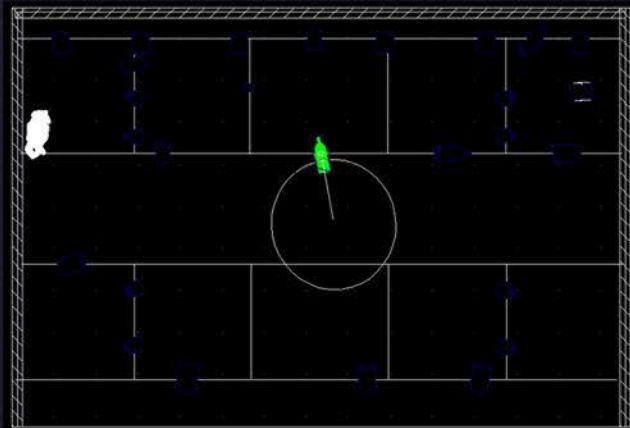


Contraluces de 6
PAR 1000z no color

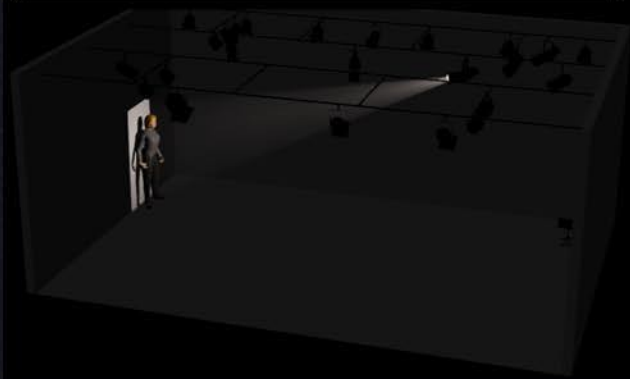
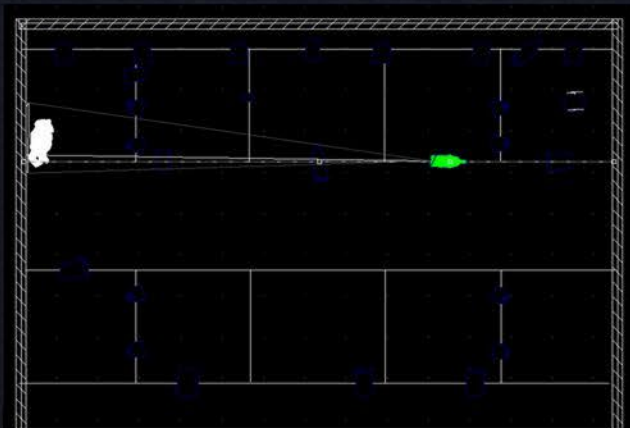


Laterales PAR 64
con filtro Magenta
Lee Filters 126

DESGLOSE DE PLANTA DE LUCES Y VISUALIZACION 3D

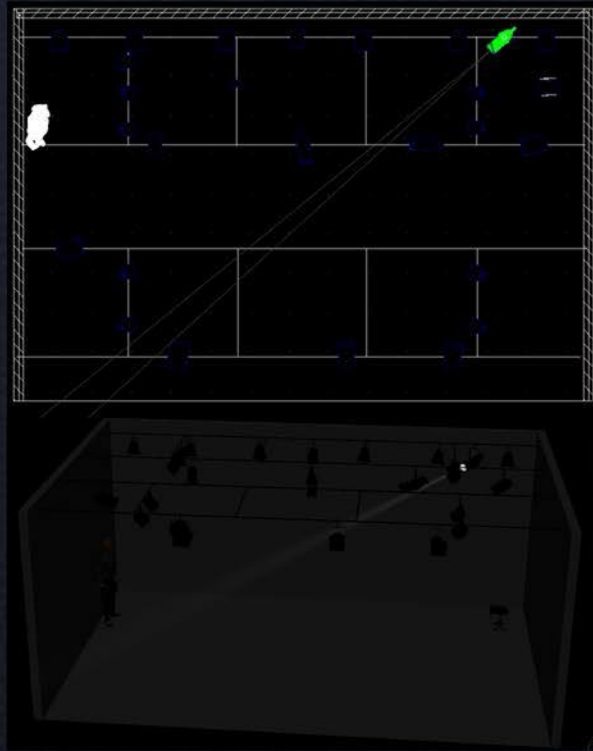


Contraluz izquierdo
picado
Elipsoidal 26° .

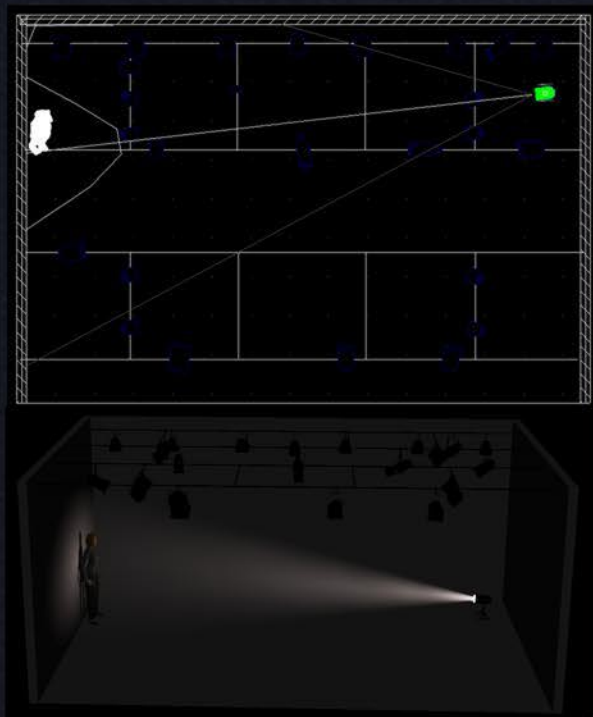


Lateral Elipsoidal
26° recortado de
manera
rectangular .

DESGLOSE DE PLANTA DE LUCES Y VISUALIZACION 3D

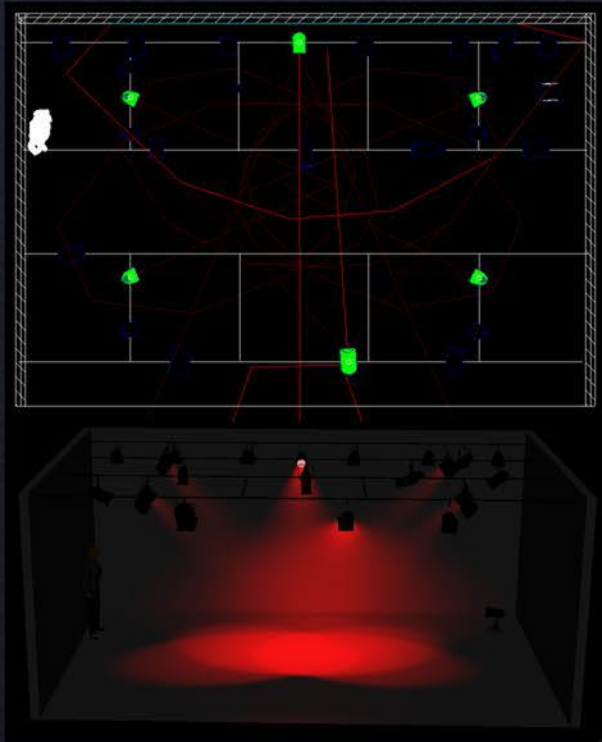


Contraluz diagonal
Elipsoidal 26°
recorte cuadrado
hacia utileria
(manzana).

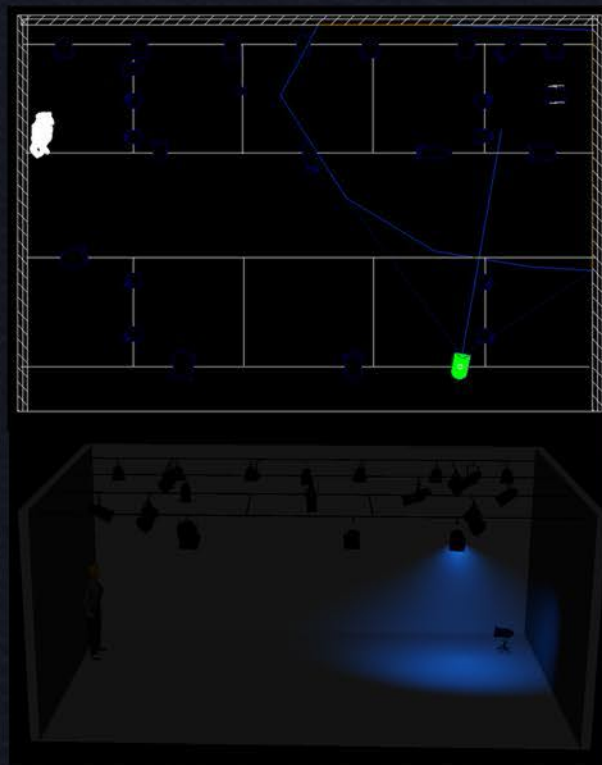


Lateral derecho
rasante PAR 56.

DESGLOSE DE PLANTA DE LUCES Y VISUALIZACION 3D

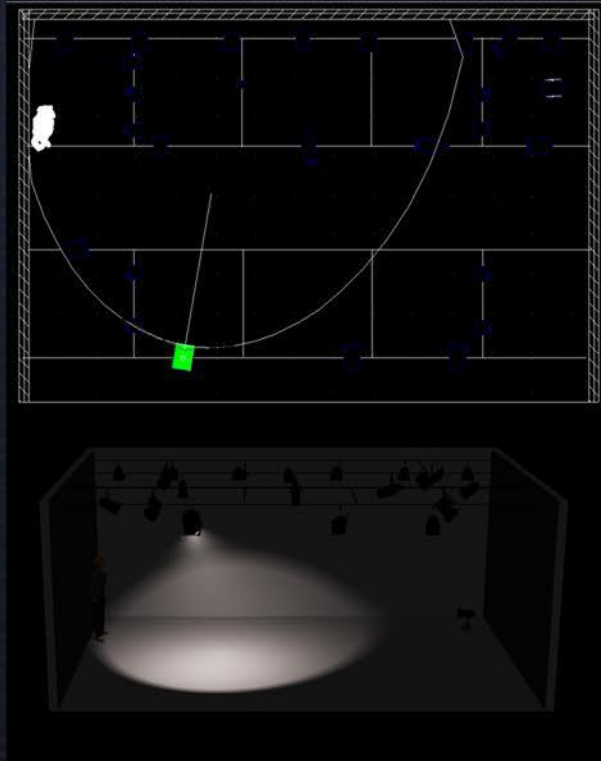


Laterales diagonales implantados en cuatro puntos formando un rectángulo. Filtro rojo LEE029

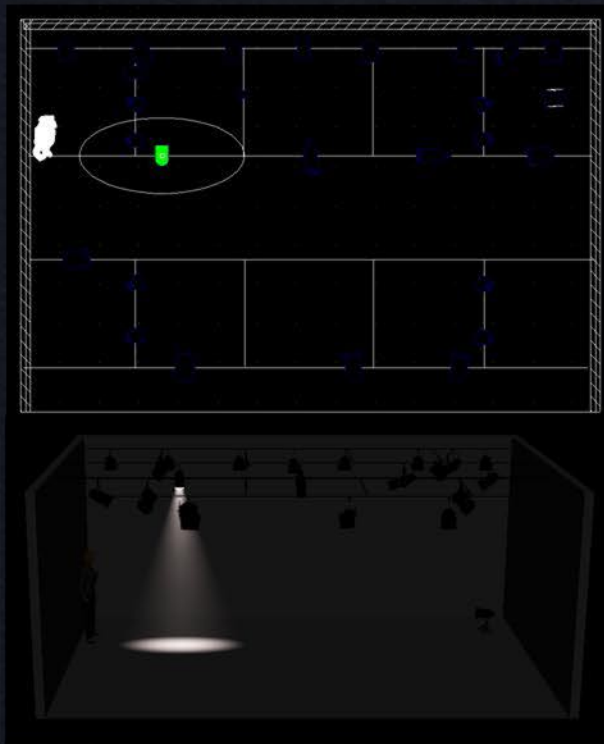


Frente diagonal Filtro azul LEE071

DESGLOSE DE PLANTA DE LUCES Y VISUALIZACION 3D



Fresnel frontal



Cenital PAR 56

Sonido

Hardware

Placa de Audio: parlantes: M-Audio Fast Track c400
 Controlador midi mixer: Numark Party Mix Notebook
 Controlador midi: Korg nanoKEY Studio
 Microfono dinamico 58
 Parlantes bluetooth Thonet & Vander Duett x2

Software

Ableton Live 11 suite
 Plugins: Delays, Chorus, Distortion, EQ, Reverb, LFO Controller, Pitch Controller, Pan Controller.

El diseño sonoro parte del imaginario propuesto para la obra, a partir del concepto de futurismo. Decidimos utilizar música electrónica, evitando instrumentos acústicos y las voces en la mayoría de los momentos de la obra, generando así mayor impacto en el momento en que estos aparecen. El desarrollo melódico y tonal remite a épocas pasadas, son utilizadas en momentos en los cuales buscamos humanizar los "personajes", aunque aparezca este se corta con loops y efectos.

Lo melódico se manifiesta como signo, remitiendo a la humanidad que ya no hay, y en contraposición con lo sonoro compuesto a partir de muestras y samples. Estos dos formatos, generan tensiones entre signos, personajes y situaciones; entre maquinaria y humano.

Trabajamos el concepto de repetición, en línea con la vanguardia del futurismo y sus características de ritmo.

La operación en vivo fue sobre loops y efectos con la búsqueda de generar estímulos a los cuerpos en escena y a los lenguajes técnicos escénicos. generar glitches, como una máquina que está andando pero a la vez está intervenida.

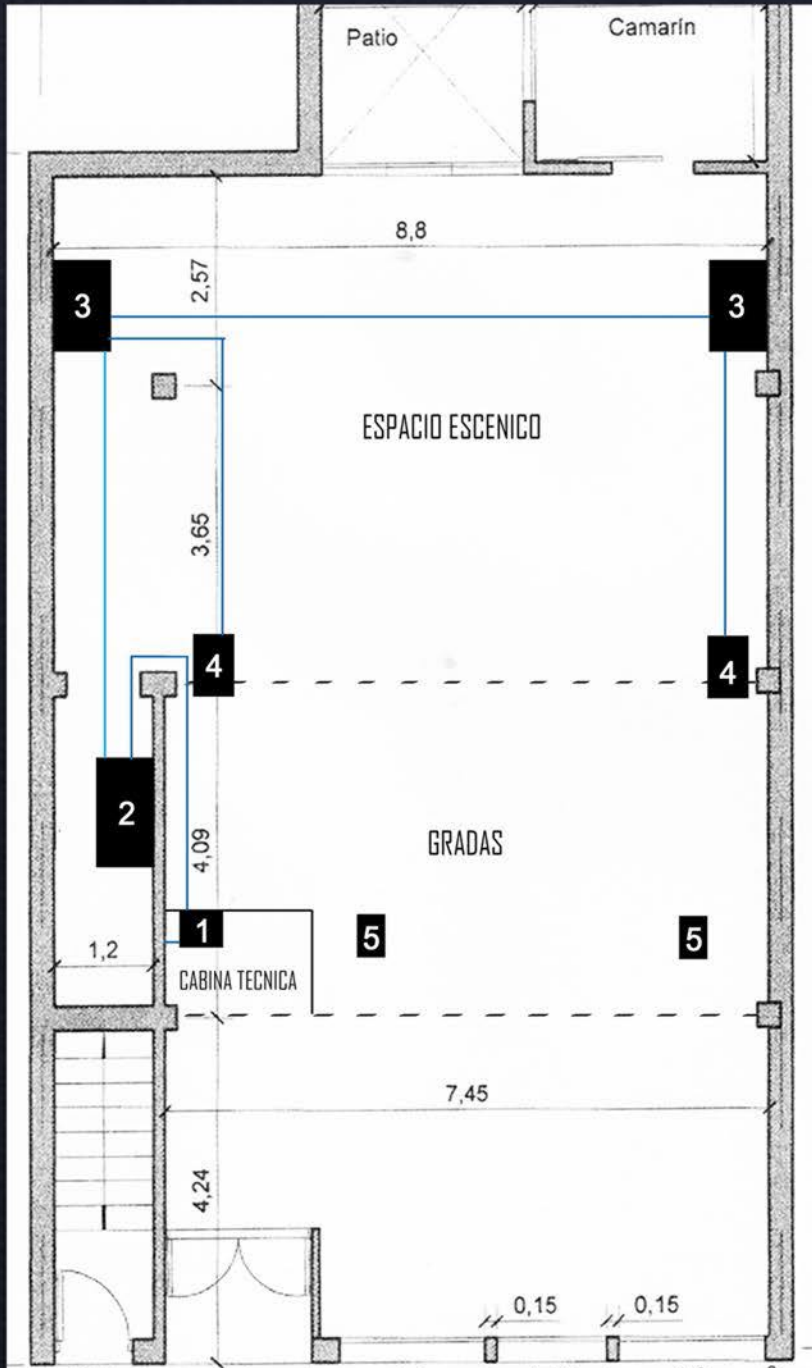
Elegimos música de una época determinada (50,60s) ya que conceptualmente, en un hipotético futuro, sobrevivirá la música en formatos físicos.

Lo sonoro de la obra, fue trabajado desde el inicio de la misma, está presente y evoluciona en conjunto con la escena, los cuerpos, la iluminación, el vestuario y la escenografía. Todos los lenguajes se construyen en paralelo desde el inicio.

La operación en vivo se genera con el mixer mediante el trabajo con distintos samples sobre los que se interviene con efectos.

En la búsqueda por generar cambios en la percepción, las distintas fuentes de sonidos conviven; los parlantes de la sala, con los bluetooth debajo de las gradas. Conceptualmente esto va acompañando la narración de la escena.

PLANTA DE SONIDO



1_NOTEBOOK +
PLACA DE ADIO +
CONSOLA

2_POTENCIA

3_PARLANTES
12"BEHRINGER

4_PARLANTES 5"STS

5_PARLANTES
BLUETOOTH

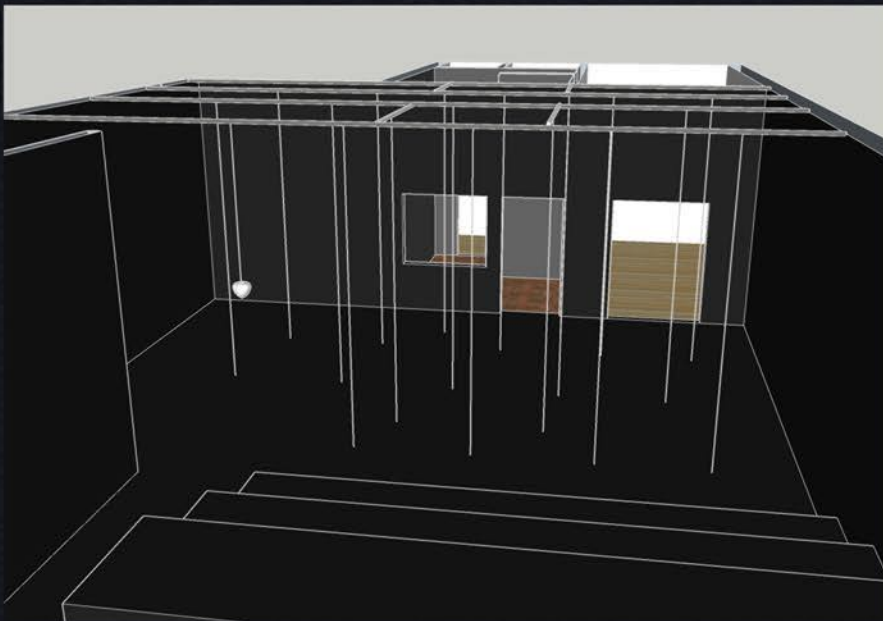
Escenografía de la obra

Algunos conceptos que identificamos que se desprendían del futurismo a nivel estético y de formas fueron las líneas rectas y la repetición. Buscamos generar un espacio con características abstractas, que permitan a quien especta crear cierta dramaturgia espacial de acuerdo a cómo interactúan los demás lenguajes técnicos escénicos y las acciones de las actrices con la escenografía. Utilizamos 20 hilos de acero de 1mm colgados en parrilla, a diferentes distancias del espectador, indagando en las profundidades que estos generan. Manteniéndose en vertical y tensionados por un peso en el extremo inferior, utilizamos plomadas de 100gr, colocadas con agarres Evita Soldadura.

Visualmente, de acuerdo a la forma en que el lenguaje lumínico interactúa con los hilos de acero, los espacios se van transformando, generando cuadrantes reducidos y pasillos. Una búsqueda con esta materialidad fue generar sensaciones de encierro indagando en paralelismos con barrotes.

Uno de los conceptos fundamentales del futurismo como vanguardia estética, es la velocidad, que consideramos puede pensarse escénicamente a través del ritmo, mediante las acciones y visualmente recurriendo a la repetición de las líneas en el espacio (Ley de Semejanza, Gestalt).

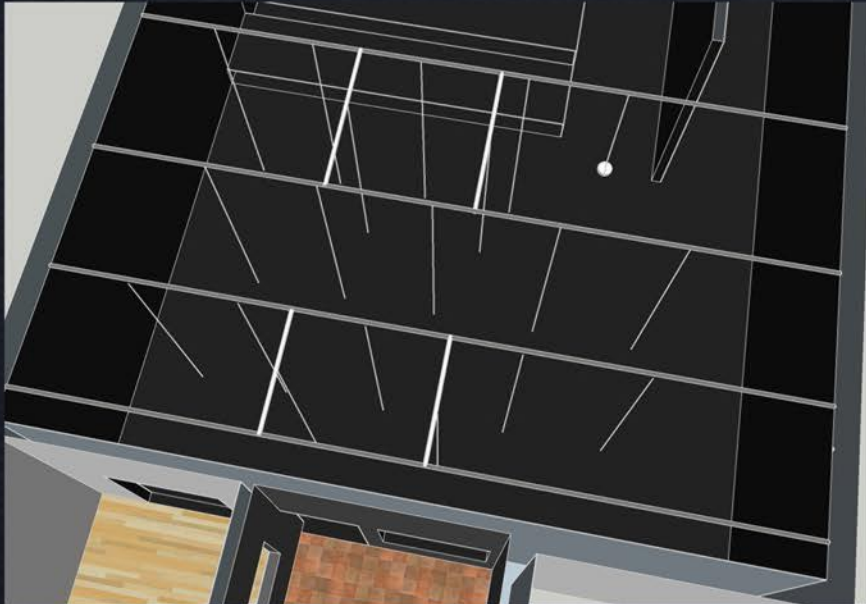
VISTA DE ESCENOGRAFIA



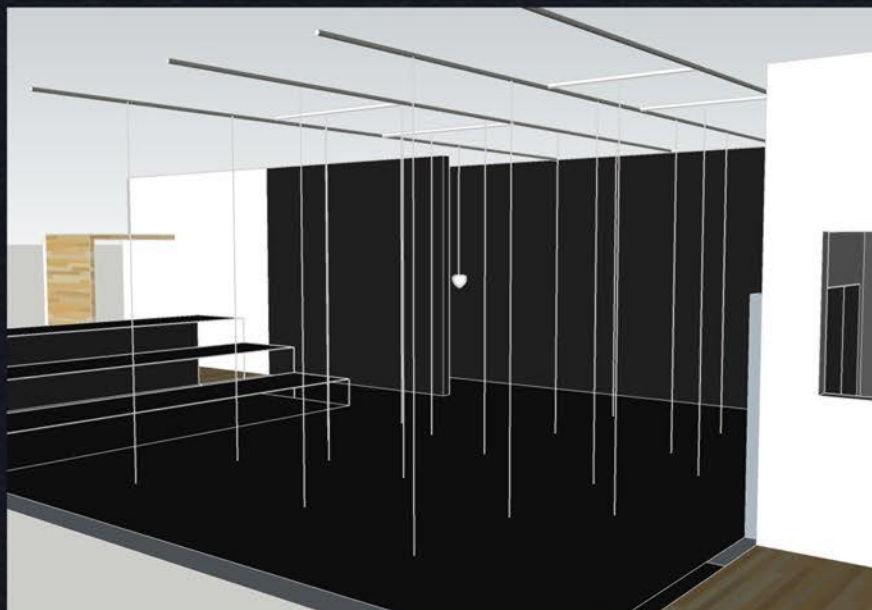
Vista frontal
escenografía
montada en
Espacio Blick.

Modelado 3D en
Sketch Up.

VISTAS DE ESCENOGRAFIA

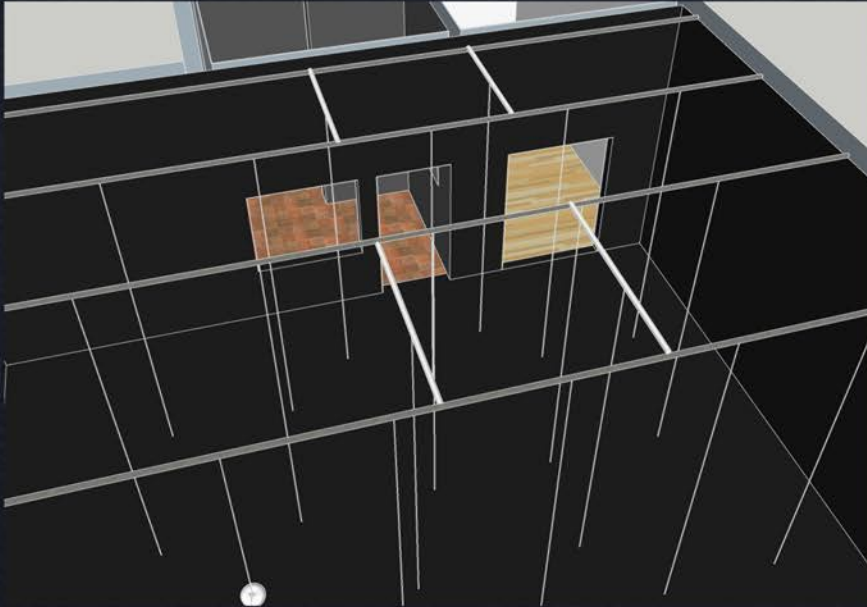


Vista de contra superior



Vista contra lateralizado

VISTAS DE ESCENOGRAFIA



Vista frontal
lateralizada en
altura



Vista superior

CONCLUSIONES

Según Mauricio Rinaldi, diseñar es generar un equilibrio entre la estética y la técnica que responda a la organización de la puesta en escena (1998). Por ende, al contrario de lo que dice Eli Sirlin o Marco Pastorino sobre que una buena iluminación es la que no se hace visible, como ya mencionamos al comienzo de la investigación, Rinaldi nos muestra que depende de lo que la puesta pida, no de que si o si haya que realzar otros lenguajes.

Soy de la escuela que interpreta que la iluminación debe acompañar al espectáculo. Si bien es un lenguaje autónomo, no debe llamar la atención al espectador poniéndose por delante de la obra. Para mí, la iluminación en un espectáculo no tiene que tener más protagonismo que lo que sucede en la obra misma. (Pastorino, 2009, p12).

Al dejar de lado la actuación como elemento narrativo por excelencia del teatro, aparecieron posibilidades para que los demás lenguajes se configuren de una manera distinta, provocando una percepción diferente, y una manera distinta de hacer teatro. Otra forma de pensar la creación, con el mismo objetivo, pero con otro posible camino para llegar hacia él.

En este proceso nos dimos cuenta que, desde la iluminación como lenguaje escénico no nos fue posible crear de una narración completa, es decir, por sí sola no puede contarnos una "historia" en su completitud, si puede describirnos un momento, hacernos la imagen de un lugar, de una sensación, pero sus posibilidades quedan limitadas a eso.

Esa narración puede complementarse con otros lenguajes, con la posibilidad de ser la iluminación quien lleve el protagonismo de este relato, más no siendo la única en construirlo. A pesar de esto, igual consideramos necesario que se incorpore a todos los roles del área técnica estética desde el comienzo de la creación, ya que el trabajo es otro, y se tiene mayor tiempo de exploración para todas las partes, generando un "producto" con coherencia grupal.

Otro hallazgo es que al ser un proceso con los diversos lenguajes como un todo, hace que las actrices sean más conscientes y perceptivas de los cambios realizados en las otras áreas y viceversa, lo que lleva a una mayor precisión en la composición.

Algo que no pudimos encauzar tan velozmente fue que los cuerpos no lleven la narrativa de la obra. A pesar de la predisposición del equipo y de todos tener presentes constantemente los objetivos de la investigación, existía una tendencia a posar nuestra atención en la actuación y a que esta, por momentos, encabezara el proceso de creación de la narrativa.

Observamos que hubiera sido provechoso contar con una persona designada específicamente para la dirección general, ya que este rol fue ocupado por nosotros pero no en la exclusividad, por ser además los iluminadores y escenógrafos de la obra. Lo interpretamos como una falencia, ya que no tener esta tarea tan pulida, nos llevó a desatender por momentos el propósito general.

CONCLUSIONES

Una complicación fue el hecho de que al contar con tantos requerimientos técnicos, lo cuales son obviamente esenciales, no disponer de alguno de ellos retrasaba la composición general; teniendo que organizar los ensayos en función de esto, además de los horarios y circunstancias de todas las personas del equipo.

Otra situación que nos dificultó el proceso de esta producción fue el no poder adquirir ciertas herramientas, como equipamiento con posibilidades de operación remota (para luces en cuerpos de las actrices). Esto generó dos situaciones, una que consideramos positiva y otra negativa. La primera es que las actrices puedan componer lumínicamente junto con nosotros, la segunda es que esto da lugar a ciertos errores que no tenemos posibilidad de corregir desde afuera de la escena, algo que podrían solucionar las actrices con mayor tiempo de ensayos y perfeccionamiento del trabajo con las luminarias.

Durante el proceso de entrenamiento, la iluminación accionó de distintas maneras en relación a los demás lenguajes con propuestas a las que los que estos debían amoldarse, y con lo que debían trabajar. Algunas de estas devinieron en acciones que forman parte de la puesta final de la obra. Por ejemplo, una de estas situaciones se dió cuando presentamos un ejercicio que partía desde la premisa de buscar constantemente estar en luz, mientras la misma genera una secuencia de movimiento con distintas luminarias en diversas posiciones. Al realizar este entrenamiento, las actrices debían estar completamente atentas a los cambios lumínicos por un lado, y a cómo habitar las distintas proyecciones y formas, para estar siempre iluminadas. Una segunda instancia de este ejercicio fue la

contrapropuesta, es decir, evitar estar en luz buscando la penumbra. Esto desarrolló la consciencia de las intérpretes en convivencia con la luz, pudiendo dejar de lado la idea de representación, arribando a otro estado donde lo importante es el acontecimiento, el aquí y ahora.

Este proceso en particular, dió como resultado la concepción de la luz como una entidad, generando situaciones de persecución, imprimiendo en los cuerpos estados de paranoia, ansiedad, encierro, asfixia, etc. Fue así que decidimos tomar este fragmento y trabajarlo para añadirlo posteriormente a la composición final. Esta idea marcó un lineamiento en casi la totalidad de la obra.

Así como sucedió en este caso, a lo largo de todo el proceso las propuestas lumínicas brindaron a todos los lenguajes distintas puntas con las cuales tejimos la puesta que consolidamos.

El proceso que llevamos a cabo, si bien en su "producto final" puede ser similar a cualquier puesta en escena, este tiene la particularidad del desarrollo que aquí damos cuenta.

A pesar de todo esto, el teatro es el teatro y siempre va a ser necesaria su unidad mínima (actriz/actor y espectadorx). Aun así buscamos generar la tensión de esa unidad con los otros lenguajes que componen este arte, buscando que se retroalimenten. Esas tensiones modificaron todos los roles por el hecho de tener que ser conscientes de la luz constantemente, ya que es quien lleva el timón y hace accionar el resto de la obra-engranaje.

CONCLUSIONES

Desde el rol de la iluminación también nos modificó la metodología, ya que no es lo mismo pensar el lenguaje que nos compete para una obra en el final de su composición, que generar una propuesta para cada ensayo. Otro punto a incorporar fue que todo lo que hacíamos generaba algo en el resto de lenguajes que estaban a la espera de lo que sea que proponíamos.

Para finalizar estas conclusiones quisimos sumar un aporte a estas reflexiones, con breves comentarios de los participantes de la obra, que vivieron todo el proceso con nosotros y pueden, desde sus respectivos roles, relatar un poco de su experiencia.

Trinidad (Actriz):

Hace aproximadamente 10 años que hago teatro, por ende que estoy en procesos creativos y es la primera vez que la iluminación y el sonido ocupan el espacio desde el comienzo. Siempre son los lenguajes que quedan relegados para los meses antes del estreno y, en este caso, como actriz puedo afirmar que la construcción corporal, vocal y de imaginarios no hubiera sido lo que es hoy si no fuera gracias a la técnica. Ensayar con una puesta lumínica y un diseño sonoro me posicionó desde otro lugar, partiendo de la base que es el estar en escena. ¿Por qué siento más presencia escénica con luminarias que con las luces de sala? La verdad que no tengo muy definido el porqué, lo que puedo asegurar es que las luminarias predispusieron mi cuerpo desde otro lugar, fueron estímulo e inspiración. El hecho de trabajar con luces más puntuales y con variaciones de intensidad, color, formas, direcciones, velocidad, paciones, hizo que la improvisación sea conjunta y que los lenguajes compositivos se nutren entre sí. En las improvisaciones no había un lenguaje que proponía, todos proponían, proponíamos, y los ensayos se vivieron mucho más acompañados, con una técnica que no decora, si no que, significa. Con una actuación que se corre de la palabra y lo convencionalmente establecido, para entrar en diálogo con el lenguaje técnico y así trabajar codo a codo.

CONCLUSIONES

Fati (Directora de actrices):

En este proyecto mi rol es el de la dirección de las actrices. Es muy interesante pensar en que no es la dirección general mi campo de trabajo, sino específicamente la dirección y el acompañamiento de las actuaciones. También podríamos pensar que mi tarea es la de generar espacios y estrategias de comunicación entre las actrices y el resto del equipo, para posibilitar el intercambio y la construcción horizontal entre todos los lenguajes escénicos.

Quiero resaltar dos aspectos que me parecen potentes de la metodología de trabajo que elegimos para este proceso. La clara división de roles y la horizontalidad con la que se conciben habilitan que el trabajo dentro de cada uno sea rico y profundo. Desde mi lugar, ocuparme solo de la dirección de las actrices -sintiendo la contención del resto del equipo de trabajo en los ensayos- es lo que me dio el espacio y tiempo necesarios para ahondar en el trabajo sobre las actuaciones.

Por otro lado, el hecho de que todas las áreas de la escena participen del proceso creativo de manera activa e igual desde el comienzo dio lugar a generar una dinámica de trabajo en la que ninguna área o rol se impuso sobre otra sino, por el contrario, se interpelen, modifiquen, creando en conjunto. Fue muy valioso para mi trabajar desde el comienzo construyendo en vínculo con el área técnica, muchas veces ausente en los primeros pasos de un proceso creativo, y fue así también muy evidente cómo estas otras áreas tienen una incidencia muy concreta sobre los cuerpos. Incidencia que podemos intentar ignorar, o, como en este caso, potenciar.

Leandro Doliri (diseño y operación de sonido):

Personalmente, desde mi rol como operador y diseñador de sonido en artes escénicas, tuve diversas instancias en las que integraba el grupo desde sus inicios; quizás porque mi trabajo y experiencia han estado muy ligadas a distintos procesos de investigación. Sin embargo, todo proyecto tiene sus particularidades, distintos recorridos, distintas búsquedas y distintos vínculos.

Probablemente uno de los aciertos de este proceso tenga que ver, no solo con el hecho de que los distintos roles que requiere la investigación estén bien designados y cubiertos desde su inicio, sino también, con que los mismos mantengan una presencia activa en todos los ensayos. Creo que esto dio lugar a una constante construcción y reconstrucción colectiva del imaginario, permitiendo una gran sinergia en los momentos referidos a la exploración, improvisación y composición. En los ensayos existía una escucha y diálogo permanente que permitió que los distintos lenguajes teatrales construyeran sentido de manera conjunta; ninguna de las áreas se significa a sí misma de manera autónoma, todas sostienen y aportan al imaginario y a los conceptos de la obra.

Considero que la presencia activa de los distintos lenguajes desde el inicio del proceso compositivo de la obra da como resultado una desjerarquización total de los mismos en el resultado final.

CONCLUSIONES

Antonella Pedernera (actriz):

Este proyecto es un desafío hermoso y a la vez complejo. Problematizar la creación de la escena y proponer la iluminación como un combustible fundamental para dar curso el tren creativo, no sólo desembocó en repensar las jerarquías que naturalizamos a la hora de crear sino que también propuso otros modos de vincularnos en la improvisación y composición.

A lo largo del trabajo y en el rol de actuación me fueron surgiendo diferentes preguntas y posibles respuestas axiológicas. Una de ellas fue tratar de medir hasta cuánto hacer: ¿Qué tiene que hacer el cuerpo para darle lugar a otra cosa? ¿Qué es hacer de más? ¿Cómo se saca al cuerpo del centro? ¿Hay que sacarlo?

En el transcurso, y como ya sabemos que el teatro siempre sabe más, me di cuenta que ese tipo de problemas formaron parte de exorcizar los demonios propios (los antídotos conocidos) para luego poder trazar nuevos caminos dialógicos que finalmente logramos en conjunto. Mediante la gloriosa escucha y gracias al trabajo que cada integrante realizaba en su rol se pudo encontrar un vaivén, un ida y vuelta, un pasaje de peso que gracias a la práctica tomó dinamismo.

El lujo de que la técnica esté presente y activa desde los inicios fue un privilegio que hizo dar cuenta la importancia y afección de todo aquello que implica. En este sentido, para que la escucha funcionara adentro de la escena y también para poder entablar y profundizar el vínculo con Trinidad (actriz), me fue necesario estudiar con

aquello que estaba trabajando: qué luminarias hay en Espacio Blick, cómo es su funcionamiento, con que luces me vinculo más en el cotidiano, qué me provocan, cuáles son las cualidades que percibí y cuáles adquirí con el tiempo, entre otras.

Creo que cada quien fue imprescindible en esta investigación que fue compleja porque siempre tira lo ya conocido. De igual modo creo que el punto no es despotricar lo anterior, sino más bien compostarlo, encontrar otras maneras siempre con otros.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Cardenas Guzmán, V. (2013) Manual de iluminación. Instituto de cultura de Baja California.
- De Torre, G. (1965). Historia de las literaturas de Vanguardia, Madrid.
- Donat, B. (2015) Los profesionales de la luz en el teatro reivindican su salida de las sombras.
Culturplaza.com.<http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/158712/profesionales-luz-teatro-premios-max.html>
- Gómez Menéndez, L. (2015). Procesos de Traducción del Teatro Sintético Futurista y su Didáctica. [rendimiento.org](http://www.rendimiento.org), 2. <http://www.rendimiento.org/?p=2342>
- Imaginario, A. (2018) Futurismo. Cultura Genial. <https://www.culturagenial.com/es/futurismo/>
- Kyan Studio (2022) (https://www.kyan.studio/teatro_sintetico/)
- Marinetti, F.T. (1909). El futurismo. Le Figaro.
- Munari, B. (1979).
- Muñoz Collado, S. (2017) Cómo se produce la percepción visual. España: Psicoactiva.com. Recuperado de <https://www.psicoactiva.com/blog/la-percepcion-visual/>
- Pastorino, M. (2009). Esbozo para un retrato. Saverio, revista cruel de Teatro "Digo Luz: Técnicas, diseños y sentidos en el arte de la iluminación teatral", Año 2, N°7.
- Pavis, P (2008) Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?. Telón de Fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral, N° 7. <https://www.tdterror.com/uploads/1/6/1/7/16174818/puesta-en-escena-performance-cual-es-la-diferencia-pavis.pdf>
- Pavis, P. (1996). Diccionario del Teatro (p.242). Editorial Paidós.
- Pignatta, T. (2021). ¿Qué miras? Operaciones sobre la atención del espectador. Trabajo Final de Grado. Universidad Nacional de Córdoba.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Rinaldi, M. (1998). Diseño de iluminación teatral. Ediciones ARX LUX.
- Rinaldi, M. (2009). Saverio, revista cruel de Teatro "Digo Luz: Técnicas, diseños y sentidos en el arte de la iluminación teatral", Año 2, N°7.
- Romero Perez R. (2013) El diseño teatral: Iluminación, vestuario y escenografía. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de la Región Metropolitana (CNCA RM).
- Sirlin, E. (2005). La luz en el teatro: Manual de iluminación. (p. 52, 77). Inteatro.
- Sirlin, E. (2009). La Luz como lenguaje. Saverio, revista cruel de Teatro "Digo Luz: Técnicas, diseños y sentidos en el arte de la iluminación teatral", Año 2, N°7.
- Sirlin, E. (2021). La luz en las artes escénicas: manual de iluminación. Universidad Nacional de Artes, Libros UNA.
- Sola Lorente, A. (2017-2018). Construir con luz. La escenografía teatral de Robert Wilson. Trabajo final de grado. Universidad Politécnica de Valencia.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). Lenguajes escénicos. Prometeo Libros.
- Ubersfeld, A. (1989) Semiótica Teatral. Cátedra.
- Vanarelli, M. (1955). Misión y significado de la escenografía, Talía.

