

ANÁLISIS METODOLÓGICO Y CONCEPTUAL COMO HERRAMIENTAS PARA LA
CREACIÓN DE UNA PUESTA EN ESCENA

JULIÁN ANDRÉS GUZMÁN LÓPEZ



UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTA DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE DISEÑO
DISEÑO GRÁFICO
SANTIAGO DE CALI
2015

ANÁLISIS METODOLÓGICO Y CONCEPTUAL COMO HERRAMIENTAS PARA LA
CREACIÓN DE UNA PUESTA EN ESCENA

JULIÁN ANDRÉS GUZMÁN LÓPEZ

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE DISEÑADOR
GRÁFICO

Dirección

TATIANA CUELLAR TORRES
MAESTRA EN ARTES VISUALES



UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTA DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE DISEÑO
DISEÑO GRÁFICO
SANTIAGO DE CALI

2015

Dedicado a la memoria de mi madre Patricia y mi padre Julián Alberto porque su recuerdo siempre vivirá en mí ser y su ausencia ha significado un propósito, un motivo para luchar, un esfuerzo y amor por superar cada situación, cada dificultad y cada meta que he trazado. Sé que este nuevo logro representa para ellos un progreso y sobre todo un bienestar el cual siempre será para mi motivo de felicidad.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a mis dos amados viejos Martha y Jairo, esos dos hermosos seres que han iluminado y guiado siempre mi camino, mis pensamientos y que al igual que en este proyecto han apoyado todo lo que he emprendido, siempre he pensado que todo lo positivo que existe en mi vida se lo debo a ellos y gracias a ellos soy el hombre que hoy soy. Por ultimo a toda mi maravillosa familia a Martha Lucia por ser esa mujer que siempre admirare por su tenacidad por sembrar el amor al deporte, a los libros, al conocimiento, a mi amado hermano Alejandro porque siempre será uno lo de los seres que más ha marcado mi vida con las cosas simples y hermosas de la vida porque su “mágico” recuerdo llenara mi espíritu de encanto y amor, a Mauricio porque desde tan niño me hizo pensar en el misterio de los colores, por ser ese bonito espíritu que tantas veces me enseña, a Paty por querer siempre a mi madre, por su amor, por sembrar la unión familiar a Lili por sus cuidados cuando fui tan niño, por ese amor puro, noble, sincero, por ser un ejemplo para mí, por su fortaleza, por mostrarme que en lo sencillo de la vida se crean cosas maravillosas a Sebastián, Daniela, Anny, Miguel, Sara, Juan, a Dayana por ser ese hermoso ser que me apoya y que en tantos momentos lleno de aliento y alegría mis desánimos. Cada uno siempre representa algo en mi vida, cada uno contribuyo a este logro, son ustedes esa luz que necesite para luchar por las cosas reales y positivas que existe; a todos infinitas gracias.

A todos los profesores y a la institución por la lucha, por la paciencia y la dedicación para el desarrollo del conocimiento.

A Dios y a mis Maestros Espirituales por guiarme siempre en el camino del bien, del estudio, de la perseverancia, del amor, el valor y la voluntad.

Contenido

	pág.
RESUMEN	16
INTRODUCCIÓN	17
1. OBJETIVOS	23
1.1 OBJETIVO GENERAL	23
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	23
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	24
3. JUSTIFICACIÓN	24
4. MARCO CONCEPTUAL	25
4.1 ESPACIOS ESCÉNICOS	26
4.1.1 REFLEXIÓN DEL ESPACIO EN REPRESENTACIONES ESCENOGRÁFICAS	26
4.1.2 BREVE HISTORIA DE LAS CORRIENTES ARTÍSTICAS EN EL ESPACIO ESCÉNICO	27
4.1.3 ELEMENTOS PARA CATEGORIZAR UNA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA	29
4.2 ESPACIO DE REPRESENTACIÓN ESCÉNICA	32
4.2.1 EL ESPACIO ESCENOGRÁFICO	32
4.2.2 REPRESENTACIÓN – PRESENTACIÓN	34
4.2.3 SEMIOLOGÍA DEL OBJETO EN EL ESCENARIO	37
4.2.4 ALGUNOS MODELOS DE ESPACIOS ESCÉNICOS	37
4.3 UN POCO DE HISTORIA, INICIOS EL ESPACIO ESCÉNICO Y SUS AUTORES	40
	10

4.4 EL OBJETO COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN	45
4.4.1 ¿QUÉ ES UN OBJETO?	46
4.4.2 DIFERENCIACIÓN ENTRE INSTALACIÓN ARTÍSTICA Y ELEMENTOS VISUALES EN UNA ESCENOGRAFÍA	46
4.4.3 LA UTILERÍA COMO ELEMENTO ESCENOGRÁFICO, SUS SIGNIFICADOS, Y SU DESARROLLO EN OOOOEL ESPACIO	48
4.4.4 MATERIALES Y CONSTRUCCIÓN EN FORMAS DE REPRESENTACIÓN	53
4.5 LA INTERPRETACIÓN	54
4.5.1 TIPOS DE LENGUAJE EN ESCENA	54
4.6 PROCESO DE CREACIÓN DE INSTALACIÓN ESCENOGRÁFICA	55
4.6.1 FUNDAMENTACIÓN DEL DISEÑO	55
4.6.2 CREACIÓN COLECTIVA	55
4.6.3 DOCUMENTACIÓN	56
5. ESQUEMA METODOLÓGICO	57
6. ACERCAMIENTOS AL DESARROLLO DE UNA PUESTA EN ESCENA	60
6.1 PROCESO PRIMER DESARROLLO ESCENOGRÁFICO (TALLER DE ÓPERA)	60
6.1.1 ENSAYOS PREVIOS	60
6.1.2 CONSTRUCCIÓN	61
6.1.3 PRESENTACIÓN	63
6.1.4 PRESUPUESTO	65
6.2 PRE PRODUCCIÓN PARA EL DESARROLLO DE UNA PUESTA EN ESCENA	66
6.2.1 DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE DISEÑO	66
6.2.2 PERSONAJES	67

6.2.3 ESPACIO ESCÉNICO	59
6.2.4 UTILERIA	69
6.2.5 MONTANDO ESCENOGRAFÍA Y VISTIENDO PERSONAJES	77
6.2.6 PROCESO DE PRODUCCIÓN	77
7. CONCLUSIONES	77
8. BIBLIOGRAFÍA	79

LISTA DE TABLAS

	Pág
Tabla 1. Sub-categorías escénicas - J. Dubatti, 2007	30
Tabla 2. Opiniones de escenógrafos argentinos sobre relación director-escenógrafo - Cosentino, 2004.	34
Tabla 3. Tipos de escenografía - Breyer, 2005	35

LISTA DE GRÁFICAS

	pág.
Figura 1. Grupo La Fura dels Baus	29
Figura 2. Fantasía sobre la primera fase del teatro griego. Primero (izquierda), sólo un danzante o recitante. Luego (derecha)	41
Figura 3. El Teatro Griego	41
Figura 4. Croquis de la disposición de los espacios en el Teatro Griego	42
Figura 5. Croquis de un la construcción de un Teatro Ateniese clásico.	42
Figura 6. Etimología de la palabra escenografía Fuente	43
Figura 7. Croquis sobre representación religiosa en una plaza pública	45
Figura 8. Croquis sobre representación profana a las afueras de la ciudad	45
Figura 9. Tipología de los objetos en el teatro.	50
Figura 10. Elementos que fluctúan en la Construcción de la puesta en escena	54
Figura 11. La construcción del universo de la representación	55
Figura 12. "Tranceforms" 195 x 130 acrílico sobre lienzo	67
Figura 13 Espacio delimitado donde se desarrolla la puesta en escena	69
Figura 14 Exploración utilería (biombo) basado de la creación de Liya Mairson, (técnica Pop up)	70
Figura 15 Exploración utilería (biombo) (técnica Pop up)	71
Figura 16 Exploración utilería (creación de espacios interior y exterior)	71
Figura 17 Exploración utilería (creación de espacios interior y exterior)	71
Figura 18 Exploración utilería (creación de espacios interior y exterior)	72
Figura 19 Exploración utilería (creación de espacios interior y exterior)	73
Figura 20 Exploración utilería (creación de espacios interior y exterior)	74

GLOSARIO

Escénico: Salas o espacios arquitectónicos para presentar espectáculos en vivo como teatro, danza, música, opera, entre otros donde el actor y el público presentan un espacio delimitado.

Escenografía: Se refiere al conjunto de elementos que hace parte de una puesta en escena entre los cuales se encuentra decoraciones, accesorios, iluminación, caracterización de personajes, vestuario, maquillaje, tocados, entre otros.

Puesta en escena: La sumatoria de cada uno de sus componentes, y no sólo una de sus partes; es todo aquello que comienza a ser visto, oído y sentido desde la presencia del espectador.

Utilería: tanto en cine, televisión y representaciones escénicas, es el conjunto de objetos y enseres que aparecen en escena. Son accesorios utilizados por los personajes para interactuar durante una representación artística, o pequeños elementos que complementan la escenografía (como un jarrón o un cuadro) y el vestuario (como la bisutería o un reloj de pulsera). Junto con el vestuario y la escenografía, la utilería forma parte de los recursos necesarios para la representación teatral.

Fuente: www.wikipedia.org

Resumen

El presente estudio se enfoca en el análisis de herramientas que permiten visualizar variables como: fases de producción, diseño de escenografía, transformación o utilización de espacios convencionales y no convencionales, construcción y presentación de personajes, uso de materiales, escenarios, alcances de creaciones importantes al momento de abordar una puesta en escena desde la fase de concepción hasta la materialización y exposición de la misma, además de una intervención en producción real a partir de la formación como diseñador donde la creación colectiva hace parte de la materialización de las ideas, vinculado con el estudio que destaca los cambios que sufrió el diseño del espacio escénico en la historia y en el presente, y la relevancia que éste ha adquirido no sólo como un componente más dentro de la puesta en escena, sino en su singularidad esencial en los proyectos de los últimos años. Se concluye en la revalorización del concepto de escenografía y del escenógrafo como principal creador del cruce hacia las nuevas fronteras en el universo escénico contemporáneo.

Palabras claves. Puesta en escena, escenografía, creación colectiva, herramientas metodológicas, herramientas conceptuales

INTRODUCCIÓN

Investigaciones sobre semiótica y formas actorales se encuentran tal vez a partir de los años 70. Pero los referentes a los modos de producción escénica, elaboración o estudios sobre la creación de puestas en escena actual y los cambios o mezclas que han adquirido los espacios debido a la interrelación, apropiación y estudio con las demás artes visuales y saberes estéticos en forma integral, recién empiezan.

Se torna complejo definir el significado del diseño y exponer los límites y alcances del arte tanto escénico como plástico y audiovisual y más aún calificarlo. Las nuevas formas de expresión han avanzado, tal vez, más rápido que el pensamiento colectivo sin negar la gran proyección y alcance que esta forma de producción ha tenido a lo largo de las exploraciones que ha desarrollado en estos campos, imponiéndole al espectador un cambio de actitud frente a la obra e induciéndolo a una activa participación dentro de la misma. Se afirma que aquellos que abordan proyectos artísticos y exploraciones estéticas buscan nuevas formas de construir conceptos, exponiendo al sujeto espectador e indagándolo sobre su propio ser, creándole reflexiones y haciéndolo ser parte de la obra. *“Si de igual forma atribuimos a una manifestación artística una analogía con un reflejo de la realidad, y si el hombre es un ser en constante cambio y el diseño un modificador de su entorno, cómo no aceptar la evolución y la dialógica entre ambos. Las “nuevas” manifestaciones artísticas dejan de lado los bastidores para pasar a tener volumen dentro de un espacio físico determinado; los decorados escénicos se trasladan del espacio tradicional, se reinstalan y sintetizan para desarrollar el concepto cada vez más definido; la tecnología y la ciencia invaden o complementan según se quiera analizar los criterios del arte y se funden en él. Deconstrucción, fusión, interactividad, anamorfosis, quiebres, dejan como resultado las contemporáneas formas de expresión del espectáculo entendiendo éstas no sólo como las obras dramáticas tradicionales...Podría decirse en este sentido que el teatro de la actualidad deja de ser un arte único para pasar a ser un “fenómeno artístico”, complejo, social y político ” Brero (2008).* Que atraviesa y explora fronteras individuales y colectivas. Es esta característica (la complejidad) la que lleva a la reflexión de formas de producción escénica, muy alejada de los modos del teatro convencional, tanto que hasta se considera que el término teatro debe someterse a cierta modificación, ampliándose y adoptando tales variables. El escenario (espacio físico) se transforma, al igual que sus superficies y las técnicas para trabajarlo. Así, el nuevo espacio escénico modifica el resultado de las puestas escénicas contemporáneas: éstas incursionarán en ritmos, formas, personajes, objetos y dimensiones inexploradas.

El presente proyecto de grado se enfoca en el estudio y análisis de herramientas que permiten visualizar las variables mencionadas al momento de abordar una puesta en escena desde la fase de concepción hasta la materialización y exposición de la misma, donde al final se presenta un ejemplo de pre producción real el cual retoma y aplica el estudio realizado y la metodología propuesta. Se concluye en la revalorización del concepto de escenografía y del escenógrafo como principal creador del cruce hacia las nuevas fronteras en el universo escénico contemporáneo.

En las formas de representación escénicas se analiza también el proceso histórico, su presente y el encargado de su deconstrucción - construcción, el escenógrafo. Asumiendo este como sujeto fundamental del resultado de este en la actualidad, se interrogarán la función de este “teatrista” y las mutaciones en cuanto a su rol y formación. En este sentido podría definirse que este estudio parte del análisis de una puesta en escena entendiéndola como un fenómeno artístico en evolución que requiere el análisis de diversas variables para su ejecución, además, el autor como espectador e interesado en abordar labores de realizador escénica, se encuentra con la necesidad de realizar un análisis de la función del escenógrafo, considerando este como el principal provocador de vincular el espectáculo escénico con otras áreas de la comunicación visual. Las hibridaciones, dialógicas y entrecruzamientos de manifestaciones artísticas dan como resultado nuevas clasificaciones.

El diseño vinculado con diversas ramas del conocimiento como las artes escénicas nos enfrenta con categorías como: “tecno escena”, performance, happening, intervenciones urbanas, instalaciones, entre otras. Muchas de las cuales se presentan de tal manera que su categorización puede encajar en más de una categoría y, en oportunidades, de encontrar en ellas la esencia de la expresión escénica. En este orden de ideas, se presentan aproximaciones a diversas técnicas aplicadas que en algunos casos desde el diseño podrían emplearse en aquellas exploraciones estéticas, para así poder emprender luego el proceso de análisis y comprensión de las manifestaciones artísticas actuales.

Durante el presente estudio surgen algunas preguntas: ¿cómo abordar el análisis del arte escénico? Algunas de las fuentes “destacados” son: los diccionarios y enciclopedias con sus aportes y falencias ante los cambios acelerados; los cimientos de las artes escénicas y su historia a modo de un proceso de crecimiento su vinculación con la sociedad, el individuo y el contexto político; formas de categorización y abordajes para su comprensión en el pasado y en la actualidad; el teatro como arte efímero, y quiénes lo llevan a cabo. Por medio de todos éstos, se pretende establecer el campo escénico de investigación a lo largo

del proyecto; crear una posición en una determinada mirada; y, según la selección de autores y proyectos que aborden temáticas similares de referencia, dibujar la ideología que se adopta para con el tema a desarrollar. Los puntos y reflexiones del marco teórico son los lenguajes sobre los que se apoyan además el análisis sobre conceptos como poética escénica; los componentes que la construyen y el valor del cuerpo poético escénico; las cualidades e importancia del espacio en la puesta teatral, la analogía entre representación y presentación, la semiología del objeto y los modelos de espacios escénico.

Por otro lado, la comprensión de las representaciones propias de quienes desarrollan una puesta en escena (creativos) y del espectador contemporáneo, además del modo en que sus deseos y pensamientos se exteriorizan, su filosofía y el nuevo modo de establecer la interfaz entre el público y la obra. Llegando al núcleo temático central, finalmente se expondrán dos acercamientos que si bien son pequeñas aproximaciones que desde planteamientos académicos se abordaron representan una experimentación que conllevaron a indagar elementos iniciales para establecer el interés y desarrollar todo el análisis realizado. Dicha investigación incluye la dialógica entre la puesta en escena y las llamadas “nuevas tecnologías”, la ciencia, las artes plásticas, audiovisuales y multimediales; la conquista de nuevos espacios no convencionales, escenarios urbanos, y el universo digital; cómo surgen tales lazos, dónde se alojan y sus resultados como arte conceptual. A modo de ejemplo, se citarán grupos, artistas y obras que se han llevado a cabo y en los que se observa el dinamismo y fusión de estas áreas. Desde los inicios de los años 90 el arte escénico abre un abanico de infinidad de campos. Ante esto, algunos acuden a subcategorías para caracterizarlos y subdividirlos; en este trabajo, en cambio, se decide abordar el análisis en función de características generales debido a que se considera que todas las categorías pueden hacer o emplearse en la escena actual. Se destacan los cambios que sufrió el diseño del espacio escénico en la historia y en el presente, y la relevancia que éste ha adquirido no sólo como un componente más dentro de la puesta en escena, sino en su singularidad esencial en los proyectos de los últimos años. Se concluye en la revalorización del concepto de escenografía y del escenógrafo como principal creador del cruce hacia las nuevas fronteras en el universo escénico contemporáneo.

Tema

Estudio y análisis de variables en la creación de una puesta en escena:

Si bien cuando se reflexiona sobre un tema, se debe tocar varias veces, las formas de expresarse sobre este y entenderlo siempre cambian, generalmente para expandirlo. Después de todo, un proyecto de grado para que sea completado con gusto debe nacer del interés del tesista, si no hay una motivación fuerte, el proceso de elaborarla - que de por sí ya es extenso - se hará eterno. En retrospectiva, y a la fecha de este escrito, han sido casi tres años desde el primer acercamiento al tema principal, fue en el periodo de Agosto-Diciembre del 2012 cuando en la asignatura de Proyectos de Diseño Gráfico II apareció la oportunidad de trabajar junto al Taller de Ópera de la Escuela de Música de la misma Universidad con el fin de desarrollar un trabajo interdisciplinar. El Taller montaría la ópera “El Gato con Botas” de Xavier Montsalvatge y la propuesta constaba en que, quienes se encontraran en la asignatura se encargarían de realizar la escenografía, el vestuario, la utilería, las animaciones y los elementos publicitarios de todo el montaje, lo que formaba la Identidad Visual de la obra.

Aquella experiencia fue ardua, consumía el tiempo dispuesto para descanso, el de otras asignaturas y el de la vida de muchos gracias a la gran cantidad de trabajo pendiente, el día mismo de la función todavía faltaban muchos detalles y a medida que el tiempo transcurría, la hora de estreno se acercaba; la ansiedad, las expectativas y los nervios de cómo saldría todo se hacían notorios. Extraño en estos casos, a lo que se podría haber acostumbrado al menos, el tiempo no se congeló por un momento, la música del piano sonó y todo llegó a su fin en menos de lo que se esperaba. La actividad en general fue un dolor de cabeza, problemas por aquí y por allá, pero el resultado hace que todo valga la pena; es común en la carrera que la gran mayoría de los proyectos abordados o propuestos no alcancen a llegar a la etapa de materialización o se hagan válidos frente a un público o frente a un usuario. Es uno de los puntos fuertes de este tipo de actividad, lograr que toda la compleja constitución para concretar un resultado, sea liberadora para quién se sumerge en ella y un espectáculo para quién la observa y escucha en escena.

En el caso correspondiente, lo divertido del proceso también jugó un papel importante. Así mismo lo hicieron otros aspectos: Existía entre compañeros - tal vez aún lo haga en alguna parte del mundo - una falsa creencia de que el Diseño Gráfico se dedicaba a los formatos planos o bidimensionales, que los objetos y su usabilidad correspondían en mayor medida al Diseño Industrial, incluso algunas personas pensaban que los de Diseño Gráfico se dedicaban a hacer dibujos, no

que estén del todo equivocados, pero el proyecto mostró que los límites entre ser Gráfico e Industrial se pueden moldear. Se desarrollaron elementos escenográficos, por supuesto, con las dificultades que acarreaba la falta de conocimiento sobre materiales y técnicas, que se formalizaron finalmente, dónde daban campo a posibilidades escénicas junto a los personajes, además de ilustrar la narración y la identidad de la obra. Alejarse de los formatos preestablecidos y de los ya conocidos, embarcarse a ejercer la profesión dónde, hasta el momento la academia no había abierto sus puertas, fue un punto de giro muy importante.

De acuerdo al trabajo realizado y a la división de actividades dentro de la materia de proyecto unos párrafos arriba mencionado, este entró desde el inicio, abordando la escenografía como concepción de los fondos de y en escena. Una comprensión que se ha reconfigurado en estos momentos. Pero que, considerándola un decorado o no, de todas maneras permite la exploración de las formas en el espacio, en el vestuario, en la utilería, junto con proyecciones y demás intervenciones visuales; permite también las composiciones en tiempo real; la exploración de materiales, colores, formas, técnicas y habilidades que habían permanecido latentes en la etapa de fundamentación de la carrera pero que habían sido relegadas en la siguiente etapa; y finalmente, unir todo lo anterior bajo un sistema de artes integradas, debido a que - y en especial con la ópera - reúne la intervención en diferentes grados a las artes escénicas, musicales, visuales, técnicas-tecnológicas, literarias, de danza y cualquier otra que pudiera ser necesitada o proponerse de aparecer en un momento específico del proyecto.

Tomó, entonces, solo un semestre más para establecer un compromiso, en el cual el Proyecto de Grado retomaría toda esa experiencia y problematizándola al nivel requerido, se terminaría realizando un estudio sobre todo este tipo de variables y las que en su proceso se encontraran y que en gran medida, estuviera influenciada por el proyecto y sus alcances: En la conceptualización y en la materialización. Al semestre siguiente, de nuevo en el periodo Agosto-Diciembre pero de 2013, se hicieron avances sustanciales en la comprensión del tema, sin embargo no fue sino al siguiente que, junto con el bagaje de conocimientos y de motivaciones reunidas, se concretan las bases del proyecto.

El desarrollo de este estudio tal vez constituye un cometido fuera de alcance para un Proyecto de Pregrado, abarcar y encaminar hacia una misma dirección comunicativa el vestuario, la iluminación, la ambientación, la utilería, la producción publicitaria, la caracterización y, en realidad, el conjunto de artes que hacen la puesta en escena; es únicamente posible para el Director, quién debiera ser una persona conocedora de los distintos campos artísticos, de sus posibilidades y sus limitaciones, y ser capaz de organizar al equipo de trabajo; o en su defecto,

posible mediante un trabajo colectivo, cuando las partes constituyentes aportan y son críticas frente a las demás. Es claro que el análisis del proyecto no podría ser tan ambicioso, había que delimitarlo y, consecuentes con las experiencias anteriores,

Finalmente, con este breve recuento de los acontecimientos que da apertura al proyecto.

1 Objetivos

1.1 Objetivo General

Generar herramientas metodológicas y conceptuales para la creación de una puesta en escena.

1.2 Objetivos Específicos

Categorizar los elementos escenográficos presentes en una puesta en escena.

Caracterizar los elementos narrativos, formales y simbólicos presentes en una puesta en escena.

Exponer las etapas del proceso de Preproducción, Producción y Posproducción en el desarrollo de una puesta en escena.

3. Justificación

El contexto al que nos vemos enfrentados permite visualizar de alguna manera la complejidad con que este se construye y reconstruye, no sólo en aspectos sociales sino también en la forma de verlo y entenderlo. Como bien lo señalan en algunos países como el nuestro, la puestas en escena con sus diversas variaciones no son espectáculos tan reconocidos, desarrollados, explorados ni frecuentados. Este proyecto toma el planteamiento de estos análisis que pretendiendo generar y construir una pequeña mirada a este tipo de puestas artísticas en las que no solo se expone la voz, la ambientación objetual o digital, la música, la importancia técnica que tiene el espacio como representación, sino también un conjunto de expresiones individuales y colectivas que se funcionan para exponer una historia concreta basado en un guión.

El diseño en este tipo de propuestas demuestra una de las tantas alternativas de acción en el que puede fortalecer no sólo la escena sino también construir conocimiento en su accionar interdisciplinar. Se hace igualmente necesario la revisión histórica no sólo porque se requiera entender cómo se aborda y de qué manera se llevan a cabo este tipo de fenómenos artísticos sino también porque nuestro campo de acción no presenta este tipo de incitativas con tanta fuerza como se realiza en otros campos del diseño, es por ello importante entender las nuevas exploraciones que desde un contexto académico busca campos alternativos de acción en el hacer profesional.

4. MARCO CONCEPTUAL

4.1 Espacios escénicos

*El teatro se mira con los ojos
y se ve con el alma.
El sentido “visionario”
de la teatralidad se explicita.*
BREYER (2005)

4.1.1 Reflexión del espacio en representaciones escenográficas

En este segmento se abordan las características y funcionamiento del arte escénico contemporáneo, explica Breyer (2005) del mismo modo como las diversas formas en las que este se manifiesta y hacen que, en el presente, su gestión no se exprese de manera uniforme. *“Se parte de pensar el arte en sus expresiones escénicas como una acción consecuente a su contexto, a su modo de respuesta. El resultado de una puesta escénica en su totalidad no es más que la reacción de la acción social-política-cultural colectiva”* Brero (2008). Por ello las formas que hacen del arte escénico una forma de presentar y representar se reflejan como uno de sus alcances, debido a que se manifiesta que actualmente las puestas en escena superan esta noción. Esto se presenta desde el momento en el cual se entiende que se convierte en una zona donde se experimenta, donde se construye y se conectan diversos dispositivos que indagan generalmente sobre *“el ser humano, sea en su presencia o ausencia.”* Brero (2008). Se comprenden las representaciones escénicas desde distintas características de abordaje. Donde se llevan a cabo abordándolo desde diferentes análisis, estableciendo que los resultados están subordinados al efecto de futuras alteraciones, puesto que al analizar el propio presente se deja de lado la visión totalizadora de las acciones y se indaga sobre un futuro inmediato subjetivo.

Quedan dispuestas una serie de preguntas que no pueden ser aclaradas aún. Empero, se presentan las pautas del nuevo sentido de la representación escenográfica, desde el sentimiento y la observación actual. Debido a toda su trayectoria, a sus manifestaciones y a la diversidad de sus enfoques (arte, proyecciones, sociedad, política, historia, individuos, geografía, antropología, ficción, entre otros) que esta manifestación artística incluye, ha de “desglosarse” su estudio en extensiones de elementos y características que actúan y hacen parte de él, como un conjunto, y a su vez lo constituyen como tal. *“El hecho analítico del análisis implica un momento de distinción del objeto de estudio y la posterior desmembración de sus partes, técnica aplicada a inmensidades de*

campos. El obstáculo en el momento de construir la forma de analizar una puesta en escena deviene de la nombrada diversidad de áreas que la componen” Breyer (2005). Por tanto, se decide considerar este objeto de estudio como una constitución de multiplicidades, que permite enriquecer, a la vez, el resultado y alcance de la investigación. *“Es así que se procede al estudio del arte escénico como un hecho global, a modo de estructura, sobre el cual van a intervenir diversos factores y campos en forma de unidades y procesos que lo constituyen, ya sean internos o externos al resultado final. Un análisis de sistemas, donde las unidades y los procesos forman la estructura, corresponde a que no se puede estudiar uno solo de sus pilares –ni algunos tomados aisladamente –, puesto que estas partes... ”* Puyada (2009) en suma e interacción constituye un producto novedoso y diferente de la simple suma de sus componentes; sin estas multiplicidades, no se genera el arte escenográfico.

4.1.2 Breve historia de las corrientes artísticas en el espacio escénico

El arte escenográfico al igual que análisis de movimientos artísticos donde la pintura fue uno de sus grandes exponentes, se puede abordar por su historia, sus cambios, sus influencias y los grandes maestros que fueron creando cambios, rupturas y avances. Es por ello que al hablar de la actualidad no se omiten los grandes cambios generados en la escenografía durante el pasado, el cual impactan en sus producciones. “No sólo porque han marcado la evolución de la escena, sino también por la tendencia y casi necesidad del hombre de teatro de reponer obras de años precedentes: las de los grandes clásicos, que se puede decir aún son paradigmas dignos de ser trabajados una y otra vez. Esta característica hace evidenciar que no sólo el texto es importante, sino que lo que vale es la puesta escénica en su totalidad; la idea de base, vuelta a trabajar, desde la mirada y contexto del presente. Algunos de estos grandes íconos teatrales provienen del teatro griego, del shakesperiano, del teatro de H. Ibsen o de A. Chejov. De lo que se trata es de conocerlos e indagar sobre aquellos momentos representativos de la escena, para poder así tomar algunas de sus características para reconstruir una propuesta escénica y comprender los procesos por los que se llega al resultado actual; puesto que no habría presente sin haber transitado una historia, sucesos y alteraciones producidas por anteriores experiencias” Puyada (2009). Corresponde, por ello, estudiar el teatro griego, sus tragedias y comedias; el teatro romano; las representaciones y características del teatro profano y religioso medieval del siglo X, el teatro isabelino del período renacentista; las características y superación del ilusionismo dada por las

propuestas del teatro español del siglo XX; el espectáculo neobarroco, y la mezcla de los géneros durante el romanticismo. De esta manera se continúan los procesos hasta la actualidad, pero lo que ha de destacarse es cómo los hechos relevantes de la historia del arte escénico suceden teniendo entre unos y otros cambios significativos de varios años. Dichos momentos relevantes se pueden comprender según su calidad de proceso cultural; su evolución, por tanto, irá en función de la de su pueblo y sus atravesamientos sociales y naturales.

Según mencionan algunos el siglo XX es uno de los períodos más importantes del arte, periodo en el cual relucieron las vanguardias, que se suplantaban unas a otras y retomaban o rechazaban enfoques de sus anteriores; provocan el quiebre de tratados y pautas de las construcciones establecidas. La innovación y la reformulación de conceptos. Estilos, tendencias son sus principales fines. Por medio de estas corrientes, que suceden aproximadamente a lo largo de tres décadas –1900-1930, el arte escénico también será subordinado a la refutación y reformulación de sus conceptos y características. Expertos en el tema hablan, para aquella época, de un arte escénico (teatro principalmente) renovador, que llega para quebrar y romper con el estilo clásico. Con influencia de las vanguardias desde el simbolismo, el expresionismo y el surrealismo, se gesta el teatro de Bernard Shaw y de Luigi Pirandello, que, entre otros factores, manifiestan la idea de un teatro dentro del teatro. Ya en una fase entre guerras y bajo la forma de crítica social e ideales, van a llevarse a cabo las puestas de Bertolt Brecht y de Eugène Ionesco; y, posteriormente, el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, donde el espectáculo avanza por sobre el texto. Por tratarse de un campo vasto y complejo; a pesar de lo cual es preciso enfatizar que, sin estudiarla, es imposible abordar el área de estudio que nos interesa: la labor del escenógrafo está formada y atravesada por aquélla. Sí se revisa con detenimiento, en cambio, en la historia del espacio escénico y sus momentos más relevantes. Danto en sus reflexiones sobre *“Después del fin del arte”* (2003) menciona que los artistas ya no consideran los museos como un espacio estático (referido a artes estáticas o tradicionales), destinado a un determinado tipo de arte muerto y específico, sino como un espacio vivo, cargado de opciones artísticas varias y sujeto a la posibilidad de configurarse según la necesidad. Se puede trasladar este concepto al espacio escénico, donde el escenario es un hecho vivo el cual aguarda la implementación de nuevos modos, formas, disciplinas, estrategias y procesos para su utilización.

“No hay ningún otro arte más vivo, real y efímero que el producido por una puesta escénica. Por lo tanto, se concluye que el arte escénico contemporáneo se caracteriza por abrirse a estas posibilidades de intercambios culturales y artísticos: de soportes, de espacialidad, de lo orgánico e inorgánico, de misceláneas. Y, principalmente, permeable a todo acontecimiento no sólo artístico sino también

social que se produzca conjuntamente a la evolución de las artes” Faguagaz (2014). Otro elemento importante durante el siglo XX que influye en la historia y las artes en general y particularmente actúa sobre el arte escénico, se genera del surgimiento y asimilación masiva de la industria del cine, la televisión, los videos, la publicidad (contextualizando un poco el término a nuestro medio) y el periodismo. Éstos fueron consecuentes de los cambios colectivos e individuales de cada expresión artística, entre ellas el teatro. Luego, se suma, ya en los últimos años, la ramificación de la implacable Internet y la era digital (entre otros avances técnicos y tecnológicos), considerados como uno de los factores más importantes que han abierto una nueva etapa en la vida del hombre. Han influido fuertemente el desarrollo de las puestas escénicas, abriendo nuevas fronteras, todas las especificaciones de estos sucesos provenientes de la globalización, concibiendo nuevas formas y fronteras sobre la escena del presente.



Figura 1: Grupo La Fura dels Baus. 2008
Inaugurarán del IV Festival 10dB de las Artes Escénicas de Burjassot 2008.
Fuente: Burjassot. “Franco Battiato y La Fura dels Baus inaugurarán el IV Festival 10dB”
Disponible en: www.burjassot.org/web3/noticia.aspx?cod=252

4.1.3 Elementos para categorizar una representación escénica

“He titulado mis comedias ‘antipiezas’, ‘dramas cómicos’, y mis dramas ‘seudodramas’ o ‘farsas trágicas’, pues lo cómico me parece trágico y la tragedia del hombre ridícula (...) La tragedia y la farsa, lo prosaico y lo poético, el realismo y la fantasía, lo cotidiano y lo insólito, he ahí quizá los principios contradictorios (no hay teatro si no hay antagonismos) que construyen las bases de una contradicción teatral posible” Ionesco (1963, p. 22-23).

La división según géneros teatrales proviene desde sus inicios y se mantuvo durante muchas décadas hasta ser re configurado y llevado al cine en el siglo XX. A pesar de esto, una puesta en escena contemporánea no se define de manera

excluyente como cómica, trágica o melodramática, se manifiesta como una mezcla o influencias de una y otra lo cual presenta grandes conflictos o dudas en ello, y a su vez, sugiere que la pregunta pueda formularse entendiendo el arte escénico, o el teatro específicamente según plantea Lucrecia Brero en su intención de establecer un método para categorizar el arte escénico específicamente el teatro *“¿puede ser estudiado según estos géneros? O bien, ¿debe ser analizado desde la puesta en su totalidad? La idea de géneros, en la primera pregunta, parece abarcar únicamente la dramaturgia, siendo que sobre el escenario se suceden una amplia cantidad de acontecimientos sensoriales que no se basan exclusivamente en la leyenda de la historia.”* (2005) Por ello, podría considerarse que el resultado de la representación escénica es la sumatoria de cada uno de sus componentes, y no sólo una de sus partes (entendiendo su totalidad y no particularidades o elementos que más alude). En este sentido, el punto llevado a proceso de análisis es la puesta en escena; es todo aquello que comienza a ser visto, oído y sentido desde la presencia del espectador.

Una vez comprendido el “arte escénico” actual como tal, puede ser conducido al estudio de las diferentes teorías e indagaciones artísticas posmodernas, y pasar de ser individualmente un género literario o una obra teatral musicalizada como lo es la ópera de macara. Entre estas teorías pueden considerarse la interculturalidad, hibridación, contaminación, transdisciplinariedad, complejidad, transversalidad; siendo éstas, formas contemporáneas de entender los cruces culturales y artísticos, tal como las esboza J. Dubatti (2007) en sus reflexiones sobre la teatralidad.

Una forma de entender el surgimiento de estas formas de análisis, se mencionan los acontecimientos socio-políticos sucedidos después de 1900, refiriéndose a una de sus influencias directas sobre las realizaciones escénicas: operan como factores causales en la producción de cierto número de alteraciones en las categorizaciones convencionales teatrales. Dichas alteraciones generan un enlace de estudios y conceptualizaciones específicos; uno de ellos, las llamadas teorías de las interculturalidades realizadas por P. Pavis y G. Rosa en 1993. Los intercambios interculturales en el teatro se hacen visibles a finales de los años '20. En 1927, la Sociedad Universal del Teatro, grupo conformado por la exploración de reciprocidades de ideas, tendencias, influencias y estilos de diferentes producciones extranjeras, comienza a organizar festivales en el Théâtre des Champs Elysées. Durante este periodo de internacionalismo se llevó a cabo el importante encuentro de propuestas de directores y colectivos de diversos países, y es allí donde comienza un gran intercambio cultural, artístico audiovisual. Éste abrirá las puertas a una nueva forma de creación: el teatro de la interculturalidad. Tal vez es éste el inicio del crecimiento del teatro como una considerable

tendencia pluri-artístico cultural y social. Concluyendo “El teatro europeo de los años 20-30 tiene algo que decir, menos en sus textos que en las puestas en escena que propusieron gente como Piscator y Meyerhold” (P. Pavis y R. Guy, 1994, p. 31). Ambos autores son verdaderos creadores de espacios escénicos, que han pensado en una propuesta escénica como una totalidad artística actoral, visual y sonora.

La idea de “interculturalidad” es uno de los mecanismos más fomentados para comprender el teatro posmoderno, para algunos se extiende hasta la actualidad y funciona como marco de comprensión de la escena en el presente. Se basa en que, dado un acuerdo cultural permanente en la práctica del teatro, esto podría implicar el nacimiento de una cultura mundial teatral que refleje en su interior los distintos valores de cada una. Sobre esta idea se adjuntan nuevas teorías (se considera que el análisis de un autor no remplaza a otro, sino que agrega, enriquece al anterior y permite entender el resultado del presente arte escénico). Una de ellas es la de G. Canclini (2003) sobre las hibridaciones entre identidad, cultura y procesos artísticos.

La presentación de esta diversidad de análisis sobre las manifestaciones artísticas actuales proviene de la conclusión de que dentro de una misma expresión artística, en este caso escenográfico, se produce un cruzamiento de diferentes formas de expresiones artísticas, y éstas no sólo encierran un concepto de drama, trágico, suspenso, o cómico. En nuestra época esta alteración de variables, dentro de un mismo arte, se puede dar de dos formas: “dentro de sí mismo”, alterando la importancia de algún factor (música, actuación, imagen, etc.); o también “entre una y otra forma artística”, en otras palabras, podría decirse que una manifestación artística tome elementos de otra, generando de esta forma un plus; tal es el caso de los cruces resultantes de las nuevas propuestas escénicas. Un ejemplo de estas últimas es la reciente puesta, Sin Sangre, presentada en Buenos Aires, del grupo chileno Teatro Cinema, donde se fusiona cine y teatro.

Como ya se mencionó durante algunos años las categorías teatrales se han alterado. Primero los grandes géneros se comenzaron a fundir entre sí y luego, sumado a ello producto de aquello comenzó a mezclarse con nuevos modos plásticos, musicales, tecnológicos, corporales, entre otros. Ello, seguramente, llevó a los críticos teatrales a la búsqueda de nuevas nominaciones. Así, devienen infinitas categorías, que pueden a la vez ser puestas en crisis una y otra vez.

teatro de la crueldad	teatro pánico	teatro semimontado
teatro sagrado	teatro instantáneo	teatro conceptual
teatro de la peste	teatro invisible	teatro postdramático
teatro ritual	teatro ambiental	no-representación
teatro alquímico	teatro rásico	teatro de estados
Happening	Instalación	música escénica
Performance	antropología teatral	teatro-danza
Intervenciones	bio-arte	teatro corporal
performing-arts	Biodrama	Tecnoescena
teatro preformativo	body-art	stand up, etc.

Tabla 1. Tabla de sub-categorías escénicas. A la lista obtenida se añaden otras categorías surgidas en diversos ámbitos teatrales. Fuente: J. Dubatti, 2007, p.12.

Analizando esta larga clasificación, se torna un poco difícil detenernos en cada una de ellas, someterla a comparaciones o identificar las características propias de cada una de ellas. No obstante, podría decirse que esta tendencia de nuevas categorizaciones lleva a una gran confusión no sólo para sus realizadores sino también para el público que presencia estas manifestaciones.

Esta diversidad donde las diferentes puestas escénicas permiten no solo entender algunas de sus generalidades y particularidades sino también implementar esas tendencias, innovaciones y metodologías para adaptar conceptos y puestas en escena con el resto de las manifestaciones artísticas, sus coincidencias y controversias; una yuxtaposición que se suma para el resultado final, que puede ser utilizada de infinitas formas, sin derivar nuevamente encasillado en una categoría y evitando, así, caer otra vez en la teoría de los géneros.

4.2 Espacio de representación escénica

4.2.1 El espacio escénico

“En una instalación, el espacio genera otro espacio. Es decir, que el espacio que se interviene para realizar la instalación, se transforma en otro al estar intervenido con los materiales. Otra es la concepción que se genera en torno a él y el significado que se le da, cambia. Dependiendo del espacio y la manera en que los objetos estén ubicados, resulta imposible volver a repetirla en su totalidad.” Klas (2012) Lo efímero es una característica que asemeja a todas las instalaciones y

elementos escenográficos. Esa particularidad les da un tiempo determinado de existencia, por lo general son exhibidas por un tiempo corto, dejando su registro, que dé cuenta de su presentación. Más allá de la importancia que posee el tiempo de duración de la exposición y qué queda en la mente de cada espectador, se considera fundamental entender el mensaje que quiso dar su expositor.

Sobre la multiplicidad de signos en una obra Umberto Eco (1970) afirma que una obra compone un hecho comunicativo que requiere de su interpretación, y es por eso necesario ser completado por el espectador con su aporte, que varía según los contextos, tipo de públicos, las situaciones y condiciones personales de cada uno. Para aprovechar y entender la riqueza que brindan las obras de arte, Eco menciona un conjunto de elementos que desde sus diferencias complementan y a la vez ayudan para la profundización. En primer lugar se observa como tal, en otras palabras se analiza su significado primario, desde su creación (proceso) hasta su utilización (resultado), o para lo que se ha producido. En segundo lugar, con palabras de Eco “(...) tratar de no resolver la observación en forma de apreciación inexpresada o bien un juicio demasiado subjetivo o en términos excesivamente vagos o polivalentes, sino más bien explicar en términos comunicativos la impresión personal al respecto” (1970, p 52). La siguiente operación mencionada por Eco, es ver si aquello que el espectador interpretó, fue similar a los demás, en otras palabras si la idea general a interpretar coincide o se relaciona colectivamente. En cuarto lugar se pretende mostrar reflejar como el autor llegó a su resultado, con qué intensidad lo llevo a cabo y basado en qué argumentos. Y por último entender su disposición y qué impresión quiso generar con lo que realizó, en cuanto a la estructura que tanto funciona de forma comunicativa. Las obras de arte según menciona algunos se lleva a cabo para expresar y transmitir reacciones o ideas. Es por esto, que se generan juicios en torno a una obra, que depende de las diversas culturas que la consumen, lo importante o no tanto en otros casos es que logre mantenerse en su total concreción frente al espectador.

Eco (1986) en otro de sus textos, explica el concepto del mensaje estético y su importancia no sólo para el análisis, sino para su creación y posterior interpretación. En esto se emplean conceptos presentados por el autor para las categorías en donde se puede dividir el mensaje estético. Los que resultan importantes son: referencial, emotivo y el estético. Por una parte menciona aquellos que pretenden resaltar aspectos reales, ligado a las “realidades culturales”, en otra instancia, los mensajes que generalmente generan emociones y finalmente aquel que se enfoca en atraer la atención del espectador empleando las funciones necesarias según su objetivo. De igual forma, manifiesta que en un solo mensaje pueden coexistir todas estas funciones.

Es necesario tener presente el tipo o la cantidad de información que posee un mensaje para poder capturar la atención y así establecer un orden. Menciona Eco, que un mensaje completamente ambiguo, resulta informativo y reducido al caos o a la no captación de su intencionalidad discursiva, ya que genera en el espectador múltiples posibilidades difíciles o contradictorias interpretaciones. Comparado con esto, se propone una ambigüedad productiva que capte la atención y requiera un esfuerzo de interpretación. En este sentido, un mensaje estético debe ser “verosímil”, que sorprenda, que vaya más allá de lo esperado o lo obvio; si proyecta un nivel de tensión, el espectador podría exigir una conclusión que baje dicha tensión. Por otra parte, Humberto Eco afirma que “(...) un mensaje que me mantiene en vilo entre información y redundancia, que me impulsa a preguntar qué quiere decir, (...) dirige la descodificación, es una especie de mensaje que comienzo a examinar, para ver cómo está hecho” (1986, p 139). Dando continuidad al análisis que Eco lleva a cabo sobre los mensajes propuestos dentro de una obra de arte, se puede deducir que según el autor, “a medida que el mensaje se complejiza, se establece una autorreflexión; para explicarlo mejor, se pone como ejemplo a un restaurador. Su trabajo es el de reconstruir aquellas partes que el artista había creado, así redescubre las leyes impuestas, su idiolecto, el diagrama estructural. De tal manera, esta obra/mensaje entra en una dialéctica de ambigüedad y reflexión que llega a creer que expresa lo que uno como espectador le incluye (sin discriminar las distintas experiencias individuales que entran en juego)” Klas (2012).

Se dice que la representación, es parte del ser humano desde sus inicios. Como se evidencia antiguas cavernas las primeras representaciones en la forma de ver y afrontar el mundo. Según las necesidades y condiciones del hombre, el arte ocupó un lugar determinado: relacionado con la religión, dioses o la simple decoración de un espacio. Las instalaciones (termino que se ampliara más adelante el cual hace parte del conjunto de elementos de una representación escénica) surgieron como necesidad de profundizar más allá de la bidimensionalidad, y desde entonces las instalaciones artísticas se ubicaron en la sociedad como forma de expresión. En conclusión, tanto una escenografía como la instalación poseen un sentido de ser, que inicia de la idea proyectada por su creador, el cual pretende generar un mensaje a través de los medios y herramienta que emplea.

4.2.2 Representación – Presentación

Se puede entender la escenografía como una presentación. Pero, a su vez, ésta es catalogada como un relato, y se presenta al espectador durante un tiempo determinado. Esta característica representacional no sólo la atribuye la historia contada, sino que, al igual que los personajes o el resto de los elementos que tiene a su cargo el relato del mensaje. Según se afirma la escenografía pasó de

ser una pintura (objeto estático, carente de movimiento en un espacio) contenedora de la actuación, para contribuir al mensaje. Posee un tiempo de acción, que va desde el inicio de la obra hasta el final de la misma. Durante ese lapso puede crecer, mutar o destruirse si así su guionista (el escenógrafo) y la esencia de la obra lo ameritan.

En el desarrollo de una puesta escénica los sentidos son estimulados mediante diversos recursos, y la manipulación de la mayoría le corresponde al diseñador del espacio escénico, el cual tiene a su cargo lo que F. de Toro denomina “el texto de la puesta en escena” (TP); donde se entiende al TP con cierta duplicidad: trabaja a favor del “texto dramático” (TD) y a favor del “texto espectacular” (TE), y al mismo tiempo funciona como vínculo conector entre estos extremos. El TP es la contextualización de las situaciones de enunciación, la concreción del espacio, tiempo, ritmo, desplazamiento, tono, ideologización del texto, proxémica, kinésica, puesta en contexto de la situación de enunciación/enunciado: se trata entonces del trabajo de ‘inscripción’ de la virtuosidad de la virtualidad del TD en el TP. (De Toro, 1992, p. 68-69).

La lista de los puntos que se reúnen en la función del encargado del TP (texto dramático) es extensa. Se entiende, que no sólo le debe interesar el espacio, sino que debe actuar en favor del TD (texto dramático) desde dos puntos de vista, desde el mensaje profundo y desde el relato. El desafío por tanto del diseñador del espacio es encontrar la mejor forma de articular todos los hechos que se dan en la escena (la obra y el relato). Si hay actores (y cantantes en nuestro caso), que el espacio los favorezca, que haga parte del relato, que actúe de proxémica entre y con ellos y la obra.

El mensaje de la puesta exige ciertos colores, materiales, texturas, formas, herramientas y de la habilidad del grupo escenográfico junto con el director dependerá si es transmitido con la suficiente eficiencia. Entonces el equipo realizador de la escenografía enfrentará la tarea de planear y materializar el espacio viviente, para todos y cada uno de los momentos de la puesta escénica. Podría decirse entonces que: si el significado de la obra implica que el espacio sea obstaculizador de lo que le sucede al actor, así se debe hacer. Si el espacio necesariamente debe sufrir transformaciones totales, según la base de la obra, entonces así debe hacerse. Por lo tanto, un diseño del espacio escénico (escenografía y todo lo que ello implica), pertenece a una imagen y un relato desde el momento en que se presenta, lo que implica que será una presentación-representación desde el primer momento. Y se debe encontrar en ella, el mensaje y el concepto de la puesta, ya que pasa a ser una representación desde el momento que comienza a contribuir con la acción escénica, teniendo en cuenta todo aquello que se mueve sobre escena.

El mensaje en una puesta escénica puede entenderse como aquello que realmente quiere decir el dramaturgo (está desde antes del TD), y atravesará todo el proceso: desarrollo (TP) y fin de la puesta escénica (TE). Este concepto es el que le proporciona a cada puesta en escena una estética característica.

Para referirse un poco a la importancia de la escenografía en una puesta escénica C. Gallardo responde a la pregunta: ¿Lo escenográfico tiene mayor protagonismo actualmente que en el teatro tradicional?: “No lo ubicaría en un lugar protagónico ni secundario. Forma parte de una totalidad. Y según el caso, su función puede ser la de completar el lenguaje de la obra, dialogar con el texto, integrarse a él o contradecirlo.” dicho concepto surge como el resultado del proceso del grupo creativo, principal y generalmente de la unión y el trabajo de los diseñadores del espacio (escenógrafos) y el director (existen muchos tipos según la puesta o idea a desarrollar). Todos deben partir del mismo lugar: obra, guion, época, texto, estilo, contexto donde se presentara, música y/o partitura, ya que cada uno realiza una la lectura según su rol y experiencias en él, para posteriormente integrarse y definir la totalidad de la puesta: la suma de los actores sobre y en dicho espacio. Con esta complementariedad de roles el concepto o idea a realizar toma una unidad la cual evita caer en lecturas confusas.

El vínculo entre escenógrafo-director opinan los escenógrafos Gastón Breyer, Héctor Calmet, Graciela Galán y Carlos Gallardo en la entrevista: “Escenógrafos, cuatro miradas sobre la escena”, realizada por Olga Consentido para el Teatro/CELCIT

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none">- Calmet: Yo creo que nuestra especialidad integra el equipo creativo, y nuestro trabajo empieza, en general, mucho antes que los ensayos. El escenógrafo suele reunirse con el director al principio, para definir el espacio en el se va a jugar la acción dramática.
(...)- Calmet: Claro, escenógrafo, director, actores, todos empezamos a trabajar juntos a partir del texto.- Breyer: Ahí está la clave del asunto. Pero fue muy difícil convencer a los directores de que nosotros podíamos hacer una lectura del texto.- Calmet: Un texto, para nosotros, puede traducirse en un color, una luz.- Gallardo: Toda obra tiene su propio color, su propia textura...- Breyer: Además, hay otra cosa que también es interesante, y es que a partir del teatro del absurdo, el autor va abarcando otros enfoques, ya no se atiene a una idea, a un guion. Empieza a jugar con supuestos, con lagunas. Y poco a poco va perdiendo la palabra, y llegamos a autores como Peter Handke, que escribe un texto donde no hay texto, no hay voz: es pura gestualidad. Porque la palabra está totalmente devaluada, nadie cree en ella y hasta los diarios hoy se vuelcan más a la imagen. Pero también la imagen está en proceso de deterioro. |
|--|

Tabla 2: Opiniones de escenógrafos argentinos sobre relación director-escenógrafo.

Fuente: 35Cosentino, 2004.

4.2.3 Semiología del objeto en el escenario

La esencia de los diversos objetos escénicos (utilería) es un componente fundamental en la composición del relato, es entre otros, lo que genera una referencia representativa en el espacio. Afirma Lucrecia Brero (2008) que toda utilería escénica (refiriéndose a teatro específicamente) “desde el momento que es llevado a escena abandona su sistema de referencia inicial, sistema que lo integraba a una cultura dada y le atribuía una función precisa para integrarse a un nuevo sistema, como es el de la escena donde adquiere un nuevo sentido y una nueva función”. Dista un poco su enfoque ya que entendemos que la utilería hace parte de la composición, el concepto gráfico, el estilo o época en la cual se inscribe, no presenta totalmente un nuevo sentido y una nueva función ya que potencializa la puesta en escena precisamente por su reconocimiento (elementos que aluden los motivos visuales empleados en el cine que describe Jordi Balló) o alegoría en el “nuevo contexto” al cual es llevado. En este sentido es posible decir que el objeto escénico es un objeto construido, sin duda este objeto puede compartir con su referente inicial numerosas características e incluso funciones aunque se trata de una semejanza puramente accidental.

4.2.4 Algunos modelos de espacios escénicos

Dando inicio al análisis del espacio escénico, se percibe como primer espacio escénico la suma entre el lugar de representación (escenario) y el lugar del espectador (público). Ambos pueden hacer que la concepción de la puesta escénica varíe. Los cambios en el mundo social han modificado ciertas convenciones, viéndose rectificado también el espacio de la sala de teatro o espacios donde se llevan a cabo presentaciones. Es así que la escena deja de ser sólo frontal, para incursionar en nuevas formas.

Algunas de las grandes divisiones que se realizan actualmente a la hora de clasificar un espacio escénico se da entre: espacios convencionales y no convencionales. El espacio escénico convencional involucra a la arquitectura de la clásica sala a la italiana, donde el espacio de presentación se encuentra frente a los espectadores y esta disposición no puede ser modificada. Mientras que los espacios no convencionales son los que no se enmarcan en la estructura anterior, por lo cual surgen las salas o espacios bi-frontales o circulares. Estos se encuentran desde salas que permiten modificar el espacio incluye el espacio donde se desarrollan las escenas y el espacio dispuesto para los espectadores en múltiples formas (entre los cuales se encuentran espacios donde se realizan

actuaciones entre los espectadores), hasta los espacios no comunes y no realizados para ser destinados a contemplar una puesta escénica y de los que el realizador se apodera para el desarrollo del montaje. Se manifiestan de esta forma espectáculos, por ejemplo, en una plaza, la calle, un museo, un edificio, etc. En palabras de Percovich: “Hemos salido de la caja italiana, de la mirada despótica del príncipe y supuestamente buscamos la democratización del punto de vista, transformando al espectador en una cámara que debe seguir el espectáculo, sus ‘planos y contra planos detrás, arriba, abajo, en hospitales, cárceles, puertos, caballerizas, o estaciones de trenes” (2004, s.p)

Dependiendo de las modificaciones y evoluciones que se dan entre el espacio y las formas del público de entenderlo y asumirlo, los conceptos y características del diseño de la escena también lo harán.

Es posible estudiar la escenografía teniendo en cuenta dos polos extremos. En primer lugar “la escenografía contenedora, donde los elementos actúan de cerramiento o marco de la representación; o una escenografía intrínseca, donde cada elemento forma parte del hecho actoral en calidad de construcción de la realidad absoluta. A modo de ejemplo, se puede citar para esta última categoría la escenografía naturalista; y para la primera, los telones pintados en los ballets clásicos. Un punto medio entre ambos extremos forma parte de la mayoría de las puestas escénicas actuales: una escenografía conceptual o también llamada constructivista, la cual acude a los saberes e instintos de los espectadores y a la complicidad teatral. Se construye el espacio con los elementos que ayudan, por un lado, a contextualizar y, por otro, en favor de las acciones actorales; es un espacio que se completa en la mente del público” Puyada (2009).

Gastón Breyer en su texto “La escena presenta” realiza una clasificación de tres tipos de escenografía: “exornativa” de localización y de “fundación o fundante”. Elabora la siguiente tabla, a modo de comparación y sintetizando las características de cada una de tales clasificaciones:

ESCENOGRAFÍA:		
Exornativa	De localización	De fundación o fundante
- Trabaja desde la puesta en escena, no desde la obra. - Ornamental y decorativa. - Crea ambientes ilusionistas. - Busca solo lo elegante y bonito. - Su función es adornar.	- Trabaja desde los Para textos y la geografía. - No se funde totalmente en lo autoral. - Ambientación de paisaje y “clima” de la obra. - Arqueología y metáfora poética. - Utiliza el realismo y el simbolismo.	- Propuesta original y personal desde la idea base. - Se remonta a las fuentes del texto autoral y el sentido filosófico del drama. - La problemática profunda del actor. - Se entiende como el mejor modo de servir al drama y al autor.
- Teatro comercial y de revista. - Algunas óperas.	- Estilo de la ópera wagneriana	- Escenografías de Oria Puppo.

Tabla 3. Tipos de escenografía.

Fuente: Breyer, 2005.

Se culmina esta parte con la reflexión de G. Breyer que vincula el hecho escénico (la escenografía) y la labor de su realizador (el escenógrafo).

“La escenografía se inserta en este contexto y lo asume. Ella, en su mayoría de edad, deslinda su territorio del pictórico y del arquitectónico, pero unifica bases y sentimientos. Simultáneamente, la escenografía se nos da como el sitio propio de temáticas, programas, técnicas y lenguajes del área morfológico-visual. Todos los parámetros noemáticos de la objetividad, material, forma, color, luz, dimensión, movimiento, estructura, espacio, contexto, paisaje; quedan dentro del programa del escenógrafo”. (2005, p. 249)

4.3 UN POCO DE HISTORIA, EL ESPACIO ESCÉNICO Y SUS AUTORES

El edificio teatral convencional ha aceptado transformaciones de sus espacios interiores, escena y sala. De esta manera también ha cambiado la significación del espacio escénico.
FRANCISCO JAVIER

Se analiza a manera general la historia de la escenografía y su creador realizando una división en sus cuatro grandes momentos históricos, el por qué y el cómo se llega a esto, se visualiza en los subsiguientes puntos.

Los orígenes de la teatralidad se asignan a los antiguos rituales griegos en tributo a los dioses, realizados por las tribus mediante representaciones simbólicas (ceremonias, tributos, dioses, entre otros.) donde podría mencionarse un actor principal (chamán), en su tribu. El actor principal ostentaba atuendos especiales, pintaban sus rostros, se colocaban máscaras y proclamaban un texto realizando algunos movimientos especiales. Se incluía música especial donde se mezclan sonidos instrumentales, cantos y danzas en torno a un objeto. Algunos asocian esta práctica ancestral con una especie de lo que hoy conocemos como performance, donde esta acción presentaba una idea. Desde entonces se afirma que existe la teatralidad, pero aún no el teatro, debido a que dichos rituales se compartía un código de convenciones (tales como signos o elementos específicos) donde todos los miembros de la tribu aceptaban distinguían y creían en tales representaciones, pero no existía aún el límite determinado entre el que realizaba acciones y los que lo presenciaban aspecto que se va delimitando en los orígenes del teatro griego. En los inicios, entonces, ya se hacía presente la acción de pensar en un espacio que sostiene tanto al actor como los objetos de la representación.

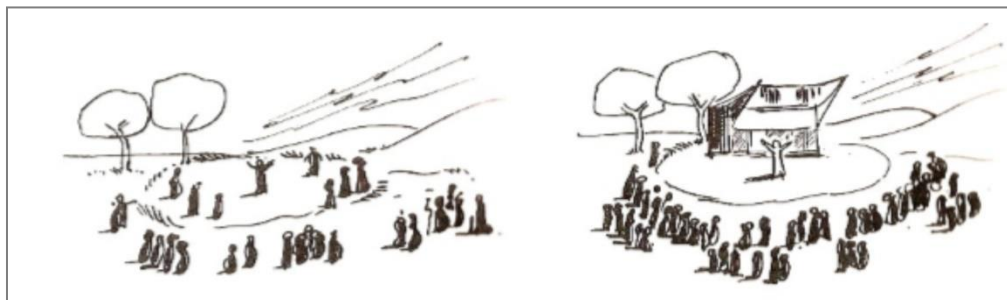


Figura 2: Fantasía sobre la primera fase del teatro griego.

Primero (izquierda), sólo un danzante o recitante.

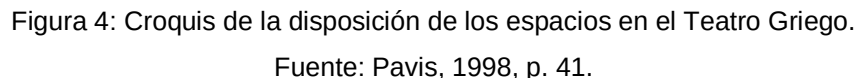
Luego (derecha), ya se necesitaba un skené para los cambios de vestuario.

Fuente: Pavis, 1998, p. 29.

Idealtyp des griechischen Theaters

A. Kollon
1. Anaktirata
2. Kerfodes
3. Diazomata
4. Kimakes
B. Scena
5. Stane
6. Proskenion
7. Pinales
8. Thyromata
C. orchestra
9. Parodoi
10. Prohedrie
11. Thymele (auf "Bema")

La división entre el espacio de la escena y el público comienzan a visualizarse con la construcción de los primeros teatros griego (el theatron). Las características que le dieron y los avances que éstos lograron fueron adaptados por los atenienses, por lo cual expertos realizan estudios sobre estos de forma casi comparativa.



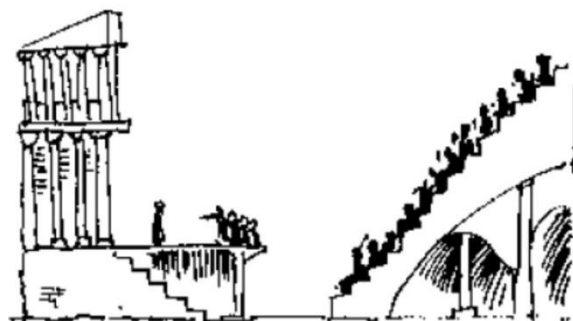


Figura 5: Croquis de un la construcción de un Teatro Ateniense clásico.

Fuente: Pavis, 1998, p. 41.

Inicialmente en el teatro griego y posteriormente en representaciones atenienses, se representaban las grandes farsas, sátiras y tragedias sobre aquellos magnos theatrones. Los griegos como se aprecia en la ilustración de pavis se elaboraban los teatros sobre las colinas; los romanos, desde no desde colinas sino desde construcciones que cimentaban el espacio de os espectadores .El edificio de los griegos portaba un espacio específico y delimitado para el coro: la orchestra (circular); para los romanos, al no tener danzas corales, este lugar estaba ocupado por los asientos de los senadores (semicircular). El escenario romano según afirma el autor era más grande y profundo que el griego, por la mayor cantidad de actores, volumen del fondo del escenario y podía estar cubierto por un velamen para protegerlo de la lluvia y el sol, mientras el griego estaba completamente descubierto.

Frente al semicírculo de asientos del teatro Griego, al borde de la orchestra se levantaba el proskenio (zona del escenario de un teatro más cercana al público), al que le continuaba la skené (barraca o pabellón de madera). Ésta tenía unas alas a los extremos y la pared tenía tres puertas –después se convirtió en una estructura de dos o tres pisos. La función de este espacio aún se encuentra en dilema: algunos dicen que servía para los cambios de los personajes y para la maquinaria, mientras otros opinan que sobre el mismo se representaba; especialmente, se cree que era un espacio para las representaciones de los dioses.

Escena: del griego skené Grafía: del griego graphos Escenografía: el dibujo de la escena

Figura 6: Etimología de la palabra escenografía Fuente: Pavis, 1998, p. 41

Posterior a skené se encontraba una serie de maquinarias con las que se realizaban los trucos de vuelo, apariciones y desapariciones; como se evidenciaba en temas religiosos, mitológicos la diferenciación entre personajes terrenales y los dioses era fundamental.

“En la época de Eurípides, pasando varios años de experiencia en la escena griega, el espacio escénico se construía de acuerdo con la categoría a la que pertenecía la obra. Según sea: tragedia, sátira o pastorales, o farsas, le correspondía un decorado con ciertas características del lugar donde se desarrollaba la acción: casas de grandes personajes como palacios, espacios de la naturaleza, espacios públicos, respectivamente. Éstos se construían con un telón de fondo; y delante, una ingeniosas estructuras llamadas periactois, elementos con tres caras pintadas que giraban sobre su eje y construían en conjunto el dibujo del lugar, brindando tres espacios de fácil cambio.” Brero (2008) Además de toda la reconstrucción y adelantos atribuidos al espacio, estudiaron elementos en lo que hoy se conoce como los elementos de la escenografía tales como: vestuarios: máscaras, túnicas. Todos a favor de la construcción de la puesta escénica. Pero en aquel entonces, a pesar de los adelantos logrados, no se hablaba de un creador y encargado de estos espacios, o elementos escenográficos.

En Europa durante el siglo X renació el teatro en la época llamada el teatro medieval. En este sentido la forma de los diferentes ritos eclesiales permitían representaciones dramáticas. Al principio, dichas puestas escénicas fueron en el interior de las iglesias; posteriormente, y a medida que este se vuelve predominantemente profano, la puesta escénica se construía en la entrada de las mismas, empleando esto como fachada de los templos, pasando a ser el principal decorado, y continuamente, espacios públicos como patios, plazas, cementerios y calles fueron los principales espacios para llevar a cabo toda la representación. En este sentido se afirma que las formas de construir los escenarios fueron una de las características más plausibles, lo cual podría apropiarse para pensar la búsqueda del espacio escénico en la actualidad (si el tipo de acción a presentar o permite), en la búsqueda de nuevos lugares urbanos. “El escenario del teatro profano tenía una doble característica: la yuxtaposición de espacios múltiples y el hecho de construirse mediante plataformas móviles (llamadas mansiones), que se detenían frente a los espectadores, o bien, el público avanzaba como un sistema de postas o vía crasis. El pueblo se congregaba al alrededor de la puesta; los actores interpretaban sobre el carro o las mansiones; y la platea, la cual no tenía lugares de mejor o peor visión sino distintos puntos de vista, se erigía a tal efecto en la calle o sobre alguna plataforma anexa.” Pavis (2000)



Figura 7: Croquis sobre representación religiosa en una plaza pública
Pavis, 1998, p. 82.



Figura 8: Croquis sobre representación profana a las afueras de la ciudad Fuente: Pavis, 1998, p. 82.

Entendiendo que el espacio escénico empleaba los imaginarios de los espectadores era este el principal argumento que se complementaba con arquetipos visuales donde estos imaginarios debían concluir el espacio, ya que éste sólo contaba con la actuación y pocos elementos que lo apoyaban. La particularidad de éste es justamente el hecho de no atarse a ninguna teoría específica, lo que le otorga una mayor libertad, siendo su principal y única característica el aislarse del espacio que lo rodea durante la representación. Tal como Mijail. Bajtín señala: "...el espectáculo medieval asume el llamado espacio hallado, nunca propiamente escénico sino solo designado como teatral en el momento oportuno, que acepta, sin transformarlos, los elementos dados de un espacio cualquiera." (1994, p. 47).

4.4 EL OBJETO COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN

Anne Ubersfeld afirma que en el conjunto escénico, el objeto es aquel elemento que deja vislumbrar el correcto funcionamiento de un espacio, donde los elementos escénicos y su lenguaje se armonizan para formar un lugar "real" (concepto atado a "los motivos visuales del cine" donde el espectador reconoce e identifica sus características e intención en la escena), en el cual los objetos discontinuos dejan de tener la categoría de accesorios para convertirse en elementos significantes en el pleno sentido de la palabra (1997, p.127) La utilería y demás elementos presentes en una escena presentan características que conforman un sistema, en el cual cada elemento cumple una función determinada, planificada y construida para transmitir un mensaje en el espectador. Cada uno de estos elementos fue pensado e ideado con un propósito según las necesidades de cada artista o diseñador.

4.4.1 ¿Qué es un objeto?

Moles en su texto “Teoría de los objetos” (1975) da una define el termino objeto en donde afirma que se refiere a aquello que existe fuera de nosotros mismos, aquello que tiene un carácter material y todo lo que se ofrece a la vista y afecta a los sentidos.

“..El término objeto, por tanto, comprende: Por una parte, el espectador de resistencia al individuo; por otra parte, el carácter material del objeto; finalmente, la idea de permanencia, ligada a la de inercia

Esta definición es extremadamente amplia y una fenomenología de la vida cotidiana obliga a restringirla notablemente. Es esta ultima la que diferencia los -objetos- de las -cosas-...” En este sentido se atribuye al objeto la idea de producto específicamente humano.

Según definiciones del autor puede concluirse que un objeto es artificial donde no se cataloga como tal a una piedra, un animal, o una planta sino una cosa. La piedra se convertirá en objeto cuando sea un pisapapel y porte una etiqueta (precio, calidad) que la haga después parte del “universo social de referencia”. Además presente un carácter a la vez pasivo y fabricado, es en este sentido producto de una civilización industrializada: una plancha es un objeto en el sentido más pleno de la palabra.

4.4.2 Diferenciación entre instalación artística y elementos visuales en una escenografía

A partir de 1888 el teatro contemporáneo manifestó cambios y reformulaciones referenciados por Adolphe Appia. Éste, a partir de la utilización de la luz en escena, empleo esta herramienta y la hizo parte importante en sus puestas. Se le atribuye además el rompimiento de la bi dimensionalidad trabajada hasta el momento en donde sustituye la arquitectura a la italiana y los telones pintados los cuales eran los más empleados mediante la utilización de las luces y sombras. A partir de esto se ha creado un variado número de escenografías. En el caso de que se hable de escenografías y específicamente en este estudio, la ópera, básicamente parte de una partitura (sumado o no a un texto específico) pero no ocurre lo mismo con las instalaciones como tal, ya que puede suceder que se lleve a cabo a partir de una temática o simplemente que a partir del material, se presente la necesidad de enmarcarla en un contexto o temática.

Laino el reconocido escenógrafo en una entrevista realizada en el 2011 menciona las formas de trabajo, los puntos de partida y la importancia que tiene el material a la hora de crear sus piezas (refiriéndose a una instalación artística donde se dará un ejemplo a continuación). Su interés por la escenografía se originó desde el teatro, reconoce que se concentra básicamente a los trabajos de instalaciones, debido a que este le permite mayor libertad a la hora de proponer ya que no se siente sujeto a una temática ni a requerimientos puntuales, sino que, responde a su instinto, análisis, estudio y prioriza aquello que prefiere expresar en sus exposiciones.

En el teatro la Esma en Argentina se llevó a cabo una muestra en la cual Laino participo junto a 13 instalaciones elaboradas por escenógrafos, en conmemoración a la última dictadura impuesta en ese país. Es en este sentido donde se expresa la intencionalidad de una instalación artística que permite entender sus características principales, y la diferencia principal que se encuentra entre esta y un montaje escenográfico para una puesta escénica. El punto de partida para dicha conmemoración fue la creación de una instalación a partir de aquello que cada escenógrafo quería contar, donde cada escenógrafo tenía la libertad en su idea, exploración estética con el reto de crear “algo distinto”, priorizando la temática (dictadura antes citada), los materiales y lo que podían lograr. Laino sostiene que no sigue patrones o estándares para realizar sus creaciones. En el caso particular del teatro, el escenógrafo generalmente busca el híper realismo, Laino participa activamente en los ensayos, ve cómo se desarrollan las acciones para poder trabajar en el espacio. Explica al trabajar directamente con el material, este va surgiendo según la necesidad: “Si hay que hacer piso podrido, seguramente encontraré la forma de que el piso se pudra” (Laino, 2011). Mantiene una estrecha relación con los materiales y destaca que el mismo material le va indicando y diciendo qué y cómo hacerlo; es así como como puede visualizar la posibilidad del resultado final, este por otro lado nunca va a saber cómo va a responder el material a la manipulación del escenógrafo.

La práctica permite al creador conocer los materiales, de esta forma lo puede vincular con alguna técnica o la forma en que logra tratar a cada material. “El material es como una persona, tiene una vida, un carácter, responde a una historia. Ahora si yo quisiera trabajar sin respetar esta nobleza no podría pedirle al material más de lo que da, entonces no me lo va a dar. Si yo quiero doblar al vidrio, por ejemplo, como a una chapa, seguramente se romperá y me cortaré, por este carácter que tiene del que hablábamos antes, entonces ¿para qué le voy a pedir algo que no me va a dar?” (Laino, 2011). Laino propone una metodología de trabajo iniciando desde la idea de las analogías, en donde trabaja con la combinación de lo que sucede en la obra con el mundo imaginario que posee, es

así cuando inicia la búsqueda de semejanzas y de ahí piensa en los objetos, todo depende de lo que se quiera contar y lo que sea necesario que suceda en el espacio.

En sus diferentes escenografías e instalaciones aborda a profundidad el tema social de Argentina, en donde la temática es principalmente presenta temas políticos, Laino afirma que resulta de gran importancia que el escenógrafo realice sus propias puestas sin la necesidad de un realizador o intermediario, ya que este se ve limitado o direccionado de alguna manera. “Las escenografías ya sean para teatro o la creación escenográfica para una instalación, requieren de una evaluación del material y la proporción que se va a usar, ya que cada género posee o demanda una distribución diferente. Salvando las distancias y entendiendo que una escenografía para teatro – hecha en torno al actor – tiene otra finalidad que una instalación – hecha para emitir un mensaje en el espectador –, ambas necesitan de un diseño minucioso que va a depender del tema que se quiere tratar, para quién y dónde se va a realizar” Laino (2011)

4.4.3 La Utería como elemento escenográfico, sus significados, y su desarrollo en el espacio

Basado en el texto “Teoría de los objetos” antes mencionado podría afirmarse que los objetos pueden significar mucho en el mundo contemporáneo y más aun dependiendo del espacio donde se encuentre, ya que no solo transmiten informaciones, sino que también poseen sistemas estructurados de signos que intentan no solo significar sino también comunicar (Barthes, 1964). El objeto entre tanto convive con el ser humano desde sus inicios, al tratar de definir el termino se menciona que el objeto es alguna “cosa”. Analizando los dichos de Roland Barthes (1964) sobre la semántica del objeto, resulta útil extraer elementos que pueden servir como análisis y posterior aplicación en la puesta en escena, ya que es importante recordar: las escenografías están compuestas por “objetos”. Barthes explica dos grupos de connotaciones en las que se encuentra al objeto. El primer grupo está constituido por aquellas “connotaciones existenciales del objeto”, en otras palabras la mirada del ser humano tiene una apariencia y una existencia inhumana. En el caso específico del tratamiento del objeto que se usa en una puesta en escena, es posible ejemplificar el teatro de Ionesco, en donde existe una propagación de objetos que invaden al hombre, con un propósito específico propuesto por el teatro del absurdo. “Las obras tienden a mostrar la importancia de los objetos con un no-sentido, que cobra sentido en éste género en particular, donde el significado de los objetos que allí residen tiene una forma semántica y es necesaria su utilización” Klas (2012). Barthes además plantea otro grupo el cual presenta connotaciones tecnológicas del objeto, es decir que el objeto se define

por cómo es desde su fabricación y es tomado como un elemento de consumo. Se expresa la idea de la reproducción de un objeto en serie y es distribuido por todo el mundo (un computador, platos y cubiertos) el cual pasan de tener una connotación subjetiva a escapar directamente hacia lo social y visto de ese modo. (Barthes) En conclusión un objeto existe por un fin utilitario, una función, tan necesaria que este ayuda o le sirve al hombre a desarrollarse y actuar en el mundo.

Barthes afirma que un objeto no solo sirve como “cosa” sino también que su fin contribuye a comunicar o informar: “siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto” (Barthes, 1964). A continuación se presenta un ejemplo que propone el autor que permite entender de qué manera un mismo objeto con diferente apariencia puede poseer otra connotación. Expone el caso de un teléfono, en donde concentra su análisis mencionando que un objeto funcional se enfoca precisamente en una escenografía (documentada en la época y el lugar), es posible deducir que un teléfono blanco, moderno y sofisticado da una idea de lujo. Existen teléfonos que remitan a una oficina, estrato socio económico, época histórica particular. Este mismo objeto utilizado al estilo de Marcel Duchamp y su Ready Made, probablemente tenga otro mensaje y otra función de la convencional. En resumen, este objeto – el teléfono así como todos los objetos que rodean al ser humano y que tienen una función específica –, es susceptible a los cambios según las sociedades y la forma en que se lo utilice, así como la interpretación que cada uno con su historia pueda darle, sin embargo, ningún objeto puede escaparse del sentido que se le otorga, todos los objetos que forman parte de una sociedad tienen un sentido. Es por ese motivo, que al diseñar y pensar en una instalación escenográfica, es importante pensar los elementos y objetos que se van a tomar y de qué forma van a ser utilizados, incluso para qué sociedad, dónde y cómo, ya que las connotaciones de esos objetos y lo que comunican, van a ser diferentes para cada uno de ellos. Afirma Barthes que los objetos, poseen un significado. En una puesta en escena, el director es aquel que crea o genera un código con el espectador. Los diferentes teatros y sus diversos géneros, han construido sus propios códigos. Bertold Brecht, por ejemplo, fue quien inicio el distanciamiento como herramienta alrededor de 1920, que básicamente consiste en querer generar una reflexión por parte del espectador. Brecht afirma que una identificación con los personajes presentados permite que el público olvide una parte de sí mismo la cual le impide reflexionar objetivamente sobre el hecho en escena y lo que sucede en el (Meyerhold, 1971). Brecht menciona que la escenografía es “la ciencia de hallar un espacio que convenga a cada texto teatral”. Brecht en sus escenografías presentaba telas pintadas, o simplemente colgaban carteles indicando dónde se encontraban los actores: correo, farmacia, etc., o cada actor sostenía un objeto característico de su oficio lo

cual daba más fuerza a lo que el actor desarrollaba o quería transmitir en cada escena. Sobre los objetos Barthes resume, mencionando que los objetos no sólo tienen un significado para el hombre y su vida cotidiana, sino que también existen los objetos arriba del escenario, y el lugar que ocupa el espectador es fundamental para entender el significado que quiso adjudicarle el director a esa puesta en escena en particular.

El autor ya mencionado Patrice Pavis (2000) es un teórico francés especializado en temáticas del teatro y puestas en escena el cual, en uno de sus libros, Realiza una reflexión sobre los elementos materiales de la representación (donde se cataloga la utilería, término que no solo refiere a los objetos dispuestos en una escena), entre lo que permite entender que el término objeto a manera general presenta una diferenciación con el termino accesorio, cuando se trata de un objeto manipulado por el actor. Los objetos subtienden el decorado, el actor y todos los valores plásticos del espectáculo. Pavis expone los diversos niveles de objetividad que circulan en torno al objeto, situándolos desde su “materialidad” hasta su “espiritualidad”:

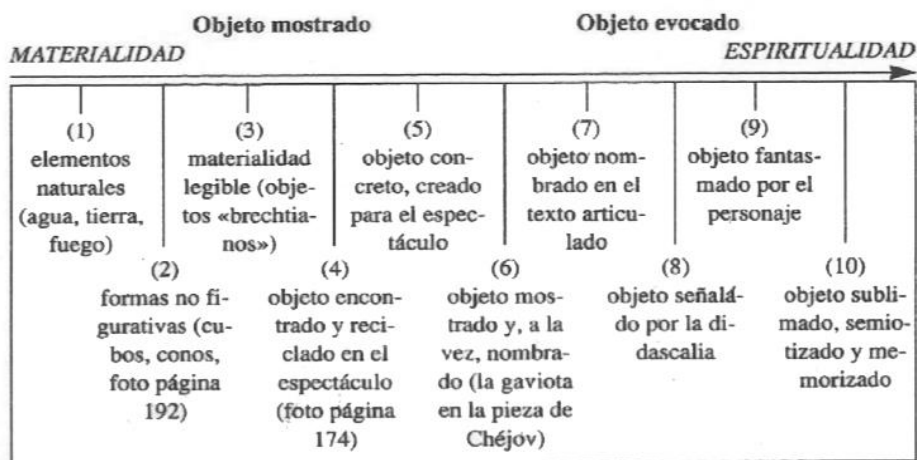


Figura 9

Tipología de los objetos en el teatro.

Fuente: Pavis, P. (2000). El análisis de los espectáculos. Barcelona: Paidós. Pág. 191.

Los ejemplos propuestos por Pavis son referidos al teatro, esta resulta una herramienta que se puede aplicar a una puesta en escena, ya que el objeto cobra vida por sí mismo y posee una contundencia dentro del espacio donde esté dispuesto sin la necesidad de la manipulación del actor. Sin embargo, para entender precisamente la función del objeto en escena, el autor explica cada uno de los elementos propuestos en la Figura 9. Pavis en el punto 1 ubica los elementos naturales: en donde el objeto no fue trabajo por el hombre. Por ejemplo, la utilización de arena para una playa, o la utilización de agua cayendo si el texto

menciona lluvia. En el punto 2, están las formas no figurativas: formas abstractas que están fabricadas por el hombre. En los cuales muchos de ellos sirven para formar nuevos espacios, elevar o simplemente para separarlos. En tercera posición, la materialidad legible: como se mencionó, en el caso de Brecht, se emplean objetos que remiten a oficio o lugares. Son los objetos que se perciben tanto su “materialidad individual como su pertenencia dentro de un grupo social”. El grupo 4 es el objeto encontrado y reutilizado: se lleva un elemento tomado de la realidad y se recicla, se utiliza de una manera estética en un “nuevo entorno”. El quinto lugar es para el objeto creado para el espectáculo propiamente: ostenta rasgos o características específicas de los objetos reales, pero son adaptados a las necesidades del espacio escénico, entendiendo que estas variaciones se pueden dar por la necesidad de nuevas proporciones, texturas, colores, entre otros. Finalmente, en el sexto lugar, se ubica el objeto mostrado y nombrado: puede ser un objeto real, como la Gaviota en la obra de Chejov, titulada también con ese nombre. Se puede percibir al objeto concretamente y concebirlo abstractamente. A partir del elemento 7 al 10, el objeto es evocado por la palabra. Existen elementos de tal abstracción que en vez de aparecer en escena, quedan relegados a ser memorizados por los dichos del personaje en escena.

Resulta bastante difícil hacer una clasificación de los numerosos objetos que se pueden encontrar en escena. Pavis (2000) afirma que al no poder clasificar los objetos, es posible al menos describir sus formas, enumerar sus materiales y diferencias su función de su uso estético, además menciona que la experiencia estética que vive el espectador con los objetos que observa parten del escenario, pueden ser visuales, olfativas y sonoras. Es decir, en cuanto a la materialidad visual, es posible destacar fibras de madera o tejidos notorios, la olfativa puede referirse a querer generar en el espectador una experiencia más allá de lo visual (principio que ha utilizado la forma de hacer cine 4d que involucra no solo la imagen que se percibe) y presentarle una escenografía o un entorno que cuente a su vez con el olfato, ya sea olor a bosque a tierra, entre otros. Un elemento cumple una función importante, tiene que ver con la experiencia sonora y más en puestas escénicas como la ópera, sean o no intervenidas por un actor, se puede contar con el sonido, objetos que se golpean entre sí o se caen, ruidos de fondo simulando objetos que están por detrás atando la idea que menciona Pavis en los números 7 y 10 en la Figura 10 propiamente.

Los objetos como ya se mencionados, son elementos fundamentales en una puesta en escena. La luz se presenta como una herramienta fundamental para que se pueda llevar a cabo el acto escénico. Resulta evidente que sin la luz no podrían verse esos objetos que se han planteado. Esta no sólo hace visibles las

cosas, sino que además produce sombras y a su vez dan volumen a las formas y profundidad al espacio. Para dar el ejemplo de una pintura la cual se caracteriza por ser un medio bidimensional la luz y las sombras que esta produce, resultan una herramienta para representar volúmenes y profundidad. Sin embargo, en el medio tridimensional, los volúmenes y la profundidad que existen, son reales, es posible ver, transitar y recorrer a través de ellos.

La luz actúa como un lenguaje que apoya y complementa cualquier puesta en escena. Un espectáculo se concreta cuando los elementos que lo componen están juntos y transitan hacia un mismo fin. La iluminación hace existir visualmente al tiempo que une y da color a los elementos visuales, impregnándoles una determinada atmósfera. La luz ayuda a la comprensión de aquello que se está viendo, con una iluminación apropiada, el objeto que se quiere mostrar se reconocerá con claridad. La iluminación proporciona calidez o frialdad de un espacio y genera diferentes emociones en los espectadores, que no tienen que ver solamente con lo que genera un personaje, un texto o un sonido sino que un espacio y su atmosfera también lo puede lograr, gracias a los objetos, la luz y con una temática previamente elegida. En conclusión, el hecho de apreciar la iluminación, significa comprender de qué manera influye en todos los componentes del espectáculo en cuestión. La participación emocional por parte del espectador, tiene que ver con la experiencia de los sentidos que le han propuesto los creadores y que acepte dejarse transportar por un instante hacia ese mundo creado con una intensidad particular.

La reconocida arquitecta e iluminadora Eli Sirlin (2006) presenta su forma de trabajo al realizar una puesta de luces, y a su vez explica que un espectáculo está conformado por diversas "piezas que deben trabajar en conjuntos para que se logre concretar". Al momento de diseñar ella se define como "dictadora del ojo", en otras palabras conduce la mirada del espectador hacia donde cree que debe ir, por esto afirma que es importante cuidar las emociones que se pretenden transmitir y por ellos la iluminadora toma el lugar del espectador y desde esa perspectiva transite su pieza. Cuando su puesta escénica culmina inmediatamente analiza las sensaciones que esta produce y observa desde su rol de público si algo perturba o distrae y finalmente si consigue dirigir su mirada al punto premeditado.

Para Sirlin la relación que existe entre la luz y las sensaciones es muy fuerte y sostiene que "se anticipa a nuestra propia cultura, de hecho es anterior a ella porque es con lo que nosotros originaria y genéticamente hemos nacido, y por esto nos remite automáticamente a distintos estados y/o emociones que son absolutamente no-culturales" (Sirlin, 2004). En cuanto a aspectos culturales, cree

que cada civilización puede presentar formas diferentes de trabajar con la iluminación o de interpretar ciertas condiciones lumínicas.

Revisando un poco la historia de las artes plásticas la luz y su utilización esta presenta una estrecha relación con los colores creadores de atmósferas como evidenciamos en espacios religiosos con la luz natural y artificial. Los tonos dorados se utilizaban generalmente como presencia de la luz divina de la Edad Media, los esfumatos (técnica implementada por Leonardo Da Vinci), juegos de luces y sombras del Renacimiento, los paisajes de colores de las figuras a los fondos de las imágenes barrocas, los claroscuros barrocos, interiores con velas que iluminaban las figuras más próximas a la luz, entre otros. Estos ejemplos son evidencia que reflejaban los artistas y que de una forma u otra sirven como documentación no sólo escenográfica sino también de vestuario y el uso de la luz incluso en formatos “bidimensionales”. Según mencionan algunos la plástica aportó otro concepto a los demás lenguajes visuales en cuanto a la utilización de la luz y el color, como herramienta para reforzar ciertos climas que se querían mostrar (Gentile, Díaz, Ferrari, 2011).

Barthes (1964) sostiene que existe uno de los estados del significante, un estado simbólico – cuando un objeto remite a un solo significado, como la cruz o la media luna –, es probable que la gran mayoría de la población entienda, o de el mismo significado a ciertos elementos. Pero existen casos más puntuales, como ser una publicidad de una marca de té inglesa, será necesario incluir ciertos elementos para que se entienda de qué se trata, dónde y las herramientas necesarias para comprender y recibir ese mensaje.

En resumen, los objetos responden a una lógica según quien reciba aquello que se quiera transmitir, ocurre en las instalaciones que están no sólo cargadas de objetos sino también de luz para generar una atmósfera y queda claro que resulta más que importante que cada ser humano que la vivencie, va a obtener sus propias sensaciones y sentimientos respecto a aquello que está observando y la forma en que los objetos actúan y responden, va a depender de la historia que cada uno posee en su interior.

4.4.4 Materiales y Construcción en formas de representación

Todos los elementos que componen una representación, una puesta, una obra, son por definición materiales. Son aquellos objetos que fueron colocados en escena por un escenógrafo o un artista plástico por algún motivo en particular.

En las obras de arte contemporáneas la intencionalidad del artista a la hora de crear es inseparable de su propuesta material. La materialidad es el lenguaje

mediante el cual el artista expone su intención. Por lo tanto, los materiales son difíciles de separar del significado de la obra impuesto por el artista.

El autor Patrice Pavis (2000) hizo un análisis de los espectáculos, dentro de él habla sobre los elementos materiales de la representación y sostiene que algunos materiales son más materiales que otros. Algunos de ellos no están totalmente relacionados con la presencia de actores, ni con su voz o el ritmo en escena ni sus acciones; sin embargo están enmarcados en el sistema de representación escénica. Investigadores del tema, afirman que los espectadores se ven afectados por lo visible y por lo humano, el juego y las acciones de los actores y continúan por los materiales: el decorado, el vestuario y la iluminación.

Con el correr de los años y dependiendo de la corriente en la que se identificaba cada autor, la búsqueda de materiales y técnicas, respondían a las necesidades de expresión de los artistas. Con el desarrollo tecnológico e industrial, esa búsqueda fue progresando y mutando. La combinación de todos estos nuevos materiales, con aquellos que ya estaban incluidos, dio lugar a la creación de nuevas obras de arte.

4.5 LA INTERPRETACIÓN

4.5.1 Tipos de lenguajes en escena

Lucrecia Brero en su ensayo de investigación “El escenógrafo del nuevo siglo” (2008) afirma que comprender el arte escénico es también comprender sus formas y mecanismos básicos. El discurso que se lanza en escena es tan basto como pueden ser las artes que lo componen y el equipo que lo conforma (“creación colectiva” noción que se abordara más adelante).

Afirma la autora que una forma de entender el dinamismo de este arte, y el por qué resulta difícil comprenderlo sin interrelacionar sus partes, es pensarlo como un bloque construido por la interacción entre: espacio, tiempo y acción. Para ello elabora el siguiente gráfico:



Figura 10: Elementos que fluctúan en la Construcción de la puesta en escena.
Elaborado por: Lucrecia Breo (2008)

Brero relaciona estos tres elementos que componen el sentido de la representación y que a su vez generan el lenguaje más importante la constituye. En este sentido es importante señalar los mecanismos que operan en la producción escénica para utilizar tal lenguaje de representación. F. de Toro cita a Roman Ingarden con respecto a su noción sobre el modo de construcción del universo de representación; lo concibe de la siguiente manera:

- A-** Realidades objetivas: objetos, seres humanos, procesos ostentados ante los espectadores por medio de los actores (palabra y/o acciones), del decorado o a través de la apercepción.
- B-** Realidades objetivas que se representan por:
- su presencia en el escenario.
 - medio de la palabra.
- C-** Realidades objetivas que sólo se representan por la palabra.

Figura 11: La construcción del universo de la representación.
Fuente: F. de Toro, 1992, pp. 36-37

Dista un poco su enfoque ya que entendemos que la utilería hace parte de la composición, el concepto gráfico, el estilo o época en la cual se inscribe no presenta totalmente un nuevo sentido y una nueva función ya que potencializa la puesta en escena precisamente por su reconocimiento (elementos que aluden los motivos visuales empleados en el cine que describe Jordi Balló) o alegoría en el “nuevo contexto” al cual es llevado. En este sentido es posible decir que el objeto escénico es un objeto construido, sin duda este objeto puede compartir con su referente inicial numerosas características e incluso funciones aunque se trata de una semejanza puramente accidental.

4.6 PROCESO DE CREACIÓN DE INSTALACIÓN ESCENOGRÁFICA

4.6.1 Creación Colectiva

Resulta un poco arduo encontrar una cantidad considerable de estudios sobre la teatralidad, el trabajo con los actores o intérpretes, la escena, la historia y todo lo que esto conlleva. Sin embargo, investigaciones sobre formas y métodos de trabajo, relaciones entre los creativos, conformación de equipos de trabajo, no son tan comunes. Se afirma que el director general comienza recién a fines del siglo XIX a buscar su primer aliado creativo; éste sería el escenógrafo. Pero, ¿Cómo se procedía antes? ¿Cómo se llevaban a cabo tales puestas en escena? Se sabe que a partir de la época isabelina el teatro tiene un sentido comercial y quienes en ello trabajaban eran contratados, pero no se conoce más que las situaciones de los actores, los directores o dueños de sala y algunos dramaturgos. Luego se encuentran algunos documentos sobre los modos del teatro de los Meiningen a mediados del siglo XIX; y de fines de ese mismo siglo, se conoce un poco la relación y los conflictos de I. Stanislavsky y A. Chejov en el Teatro de Moscú.

Como bien se señala en el artículo “Escenografía y música en Rusia entre 1882 y 1907: los teatros privados y la evolución del género operístico” codirigido entre la Dra. Marta Rodríguez Cuervo (Departamento de Musicología) y Ana María Arias de Cossio (Departamento de Arte III) de la Universidad Complutense de Madrid donde estudia la “inmersión en el espectáculo operístico ruso de finales de siglo, con especial atención a los teatros privados de ópera –en particular, la Ópera privada de Ma- montov–, el lugar donde la clase intelectual tuvo por primera vez una forma de expresión libre al margen de los aparatos del poder. La filosofía estética de estos grupos se expresa mediante la “unión de las artes”, que se alcanza mediante la interacción de escenografía y música, núcleos entorno a los que se desarrollará el análisis de esta exposición, una simbiosis que dará lugar a obras en las que se diluyen los límites de la realidad tangible para explorar mundos de evasión desconocidos para el espectador ruso y el europeo” Aguilar (2012).

Con el transcurso de los años, a fines del siglo XIX y principios del XX, el espectáculo escénico comienza a presentar un componente fundamental: el director empieza a buscar al escenógrafo para el desarrollo y elaboración de la puesta escénica. Esto se da prácticamente en el mismo instante donde los telones pintados comienzan a dejarse de lado y sobre el escenario todos los objetos poseen volumen. Desde entonces, el arte escénico vio cada vez más necesaria la implementación de personas que se encarguen de los diferentes aspectos de ella.

La incorporación de éstos fue uno de los motivos que provocaron el crecimiento y evolución de la puesta escénica. De este modo, el teatro enriqueció cada vez más sus lenguajes. Es así que hoy en día algunas de las profesiones de puestas escenográficas pueden ser: sonidista (música y sonido), iluminador (luz), vestuarista (vestuario), caracterizador (maquillaje y peluquería), actor, figurante, director, y lo que es uno de nuestro objeto de estudio: el escenógrafo. A pesar de esta división de roles –a diferencia de siglos anteriores –, se piensa al teatro de la actualidad como un trabajo en equipo, donde cada creativo conforma un todo a favor de la puesta en escena.

4.6.2 Documentación

Resulta amplio pensar en el término documentar y en lo que ello implica, pero en el caso puntual del diseño tiene que ver con relevar todos aquellos datos que ayudan a la verosimilitud del diseño – que no tiene que ver con crear un espacio realista o naturalista, sino con entender que los objetos que se eligieron se correspondan entre sí, como podrían llamar algunos que hace parte de la misma familia de objetos según su estilo y “presencia” –, ver si los objetos se corresponden con la época que se está tratando: en este caso, la elección de la época no pretende situarlo en un periodo o lapso de tiempo determinado pero si ubicarlo en un estilo contemporáneo y relacionarlo con los años que lo circulan, para ello debe tener en cuenta que normalmente los espacios no siempre están actualizados. Si presentamos como ejemplo la casa que habitamos, es probable encontrar objetos de años anteriores. Lo mismo sucede con los espacios analizados para instalar una puesta en escena y habiendo investigado sobre esos espacios y diferentes variables, se entiende que es importante recalcar este dato, ya que las sillas, las mesas y todos los elementos que componen la instalación, deben presentar una forma tal que corresponda con el momento en el tiempo que se pretenda emplear para la transmisión del mensaje. Otro de las cuestiones a tener en cuenta tiene que ver con el relevamiento del espacio en donde se va a montar la instalación: si es un espacio abierto, semi abierto, cerrado, si la gente va a circular por dentro o por fuera, entre otros.

5. ESQUEMA METODOLÓGICO

Mediante un esquema metodológico se integran las variables anteriormente analizadas donde se proponen fases de trabajo que permiten desarrollar una puesta en escena desde la concepción del concepto inicial, la materialización de las ideas y la exposición de la misma. En la parte posterior se expone un ejemplo real desarrollado también en el mismo proyecto que ejemplifica la fase de pre producción.

FASES	OBJETIVO	ACTIVIDADES, MATERIALES Y METODOLOGIA
1-IDENTIFICAR		
1.1 Relaciones entre diseño y escenografía. Relaciones entre diseño audiovisual y escenografía teatral	1. Establecer relaciones entre diseño de escenografía, diseño audiovisual y teatral 2. Estudiar los componentes de la utilería, su función e importancia con el conjunto escenográfico 3. Analizar el uso, antecedentes y posibilidades de la proyección en una puesta escénica.	Análisis Bibliográfico, estado del arte, metodologías. Tesis Blanca: El VJ y la creación audiovisual performativa (Regina Blanca); realizar matriz de análisis incorporando los conceptos relacionados.
1.2 Características del material audiovisual	1. Reconocer los lineamientos de composición y de creación de las obras performativas que involucren diseño de escenografía y proyecciones digitales.	Realizar matriz de análisis incorporando los conceptos mencionados en el paso, aplicando estas al análisis de otras obras representativas, bibliografía: Montaje escenográfico, narrativa, concepto de diseño
1.3 Características del contexto	Examinar el guión de la obra de la cual se basa la puesta en escena identificando su contexto y mensaje. Hacer un desglose del guión.	Analizar el guión de la obra de la cual se basa el proyecto identificando los puntos claves Conocer el contexto social del autor y de la obra original
1.4 Problemas,	Reconocer el problema de diseño, a partir de las determinantes desde el	Identificar preguntas, requerimientos y posibilidades que ofrece el

necesidades y oportunidades del diseño	contexto, narrativa, características formales, simbólicas, estéticas y	contexto y la infraestructura donde se presentara la acción
--	--	---

FASES	OBJETIVO	ACTIVIDADES, MATERIALES Y METODOLOGIA
2-EVALUAR		
2.1 Problema Específico	1. Definir problema de diseño 2. Especificar oportunidades de exploración y aplicaciones de la utilería en una puesta escenográfica	Determinar la función de la pieza que se quiere desarrollar
2.2 Especificaciones del problema	1. Definir los requerimientos generales a partir de la etapa 1 y el estudio del guion	1 Jerarquización de los elementos y conceptos de la obra descubrir la función de estos. 2 Análisis narrativo de la obra 3 Determinar momentos de intervención con imagen, utilería y proyección

FASES	OBJETIVO	ACTIVIDADES, MATERIALES Y METODOLOGIA
3-INTEGRAR		
3.1 Conceptos de diseño	1 Desarrollo de propuestas conceptuales. 2 Integrar objetos, tipos de luces, cambios de escena e interacción de personajes 3 Definir composición y desarrollo de cada escena	Establecer referentes internos, es decir material directamente con la obra. Etapas de personaje
3.2 Códigos gráficos	Determinación de material, color, uso, cambios de escenografía. Descripción de escenografía	1 Estructuras gráficas 2 Grados de iconicidad 3 Estructura sintáctica y semántica 4 gama cromática
3.3 Alternativas de diseño	Propuestas graficas	Estilo de identidad gráfica, bocetos de utilería, desplazamientos y cambios de posición de escenografía

FASES	OBJETIVO	ACTIVIDADES, MATERIALES Y METODOLOGIA
4-ELABORAR		
4.1 Propuesta de diseño	1 Generar propuestas formales y de proyecciones.	Definir y elaborar propuestas formales y de proyecciones.
4.2 Alternativas formales de escenografía	Determinación de material, color Descripción formal de escenografía	Definir y elaborar aspectos visuales de las propuestas elaboradas.
4.2 Partitura corporal	Determinación de material, color Descripción formal de escenografía	Desarrollar aspectos visuales.

FASES	OBJETIVO	ACTIVIDADES, MATERIALES Y METODOLOGIA
5-VALIDAR		
	1 Desarrollo de modelos a escala sobre elementos escenográficos y proyecciones sobre los mimos.	Realizar maqueta y pruebas de proyecciones sobre espacio real. Registro en video

6. Desarrollo del proyecto. Aplicación del modelo metodológico en un caso específico.

A continuación se ejemplifica con un caso real desarrollado en este mismo proyecto el uso del modelo metodológico anteriormente propuesto.

6.1 Proceso primer desarrollo escenográfico

La ópera de cámara “Trouble in Tahiti” de Leonard Bernstein, y el interés de ahondar en la composición espacial, diferente de los habituales formatos planos que manejamos a lo largo de los cursos universitarios y que fuera uno de los puntos de enganche para entrar en este tipo de proyectos, para comunicar un mensaje determinado al público se encuentra latente. Para ello, se emplearon los motivos visuales del cine al montaje escenográfico de la ópera de cámara “Trouble in Tahiti” de Leonard Bernstein para el segundo semestre del 2014; la

preocupación se establece sobre la composición espacial, los elementos escenográficos presentes y las relaciones que estos crean en el espacio lúdico de los actores-cantantes y con la representación de la escena, los actos y la obra en su totalidad. Pretende la utilización de los motivos visuales del cine como elemento organizacional y narrativo para la construcción del mensaje, su significado y la manera por la cual adquiere significación la imagen presente en el escenario. Pone especial atención a las limitantes de la puesta en escena para el caso específico y toma en grata consideración la participación colectiva de los implicados. Analiza superficialmente la historia de la ópera para llegar al momento de la obra en cuestión.

En aquella ocasión también el enfoque que se brindó fue desde el diseño escenográfico concentrado principalmente en la utilería en los cuales se construyeron e intervinieron elementos como mesas, sillas, corbatas, soportes de proyección, entre otros. Tal propuesta se presentó en el auditorio de la escuela de música con público invitado.

6.1.1 Ensayos previos



Fuente: Autor



Fuente: Autor

6.1.2 Construcción



Fuente: Autor



Fuente: Autor



Fuente: Autor



Fuente: Autor

6.1.3 Ensayo final con jurados y directores del área de música



Fotografía Jhon Belalcazar



Fuente: Autor



Fotografía Julián Guzmán



Fotografía Julián Guzmán

6.1.4 PRESUPUESTO

CANTIDAD	ARTICULO	VALOR
1	Silla de segunda para re adaptación	18.000
5	Pintura multi superficie Aero Color	75.000
1	Lamina de mdf ½ pulgada	45.000
1	Broca acero	2.500
1	4x4 mts chiffon	4.000
4	Base para mesa de aluminio	30.000
1	Soldadura en cuatro puntos	10.000
1	Poliuretano blanco	25.000
1	Paquete de tornillos (3/8)	2.500
1	Tinta para cuero Gama	4.000
20	Remaches 4 pulgadas de diámetro	4.500
10	Laterales aluminio	28.000
1	Lamina aluminio 1.80 x 3 mts	23.000
1	Sellador de madera	8.000
1	Mantel	3500
10	Sombrillas blancas	60.000
1	Lámpara oficina Sam	8500
1	Traje completo Sam (chaqueta, sombrero, morral)	55.000
1	Traje coro (9 personas) camisa, pantalón, corbatas	105.000
1	Traje Dinah (vestido, zapatos, cartera)	46.000
TOTAL		558.500

6.2 PRE PRODUCCIÓN PARA EL DESARROLLO DE UNA PUESTA EN ESCENA

El proyecto desarrolla un segundo acercamiento esta vez ejemplificando las etapas más importantes de la fase de pre producción, aplicando la teoría analizada en el proyecto.

6.2.1 Definición del concepto de diseño

El concepto de diseño es el elemento que articula el estilo que presenta en este caso una puesta en escena, es por ello que en esta etapa de pre producción se define como concepto general de diseño la fragmentación, por encontrar en este la forma de representar visualmente las ideas que del análisis surgen.

Para entender la forma gráfica de representar el concepto se tomó el uso que el artista Kenor desarrolla en sus obras. Sin bien sus obras son coloridas y juega con lo geométrico, la psicodelia, la luz y la abstracción; se tomó del artista el uso de la forma y la conexión que entre ellas elabora. Es decir, hay una búsqueda y análisis de referentes que representen el concepto de diseño escogido.



Figura 12 "Tranceforms" 195 x 130 acrílico sobre lienzo Barcelona 2013

Publicado por Kenor en Viernes, 12 de abril 2013

Disponible en www.elkenor.com

6.2.3 ESPACIO ESCÉNICO

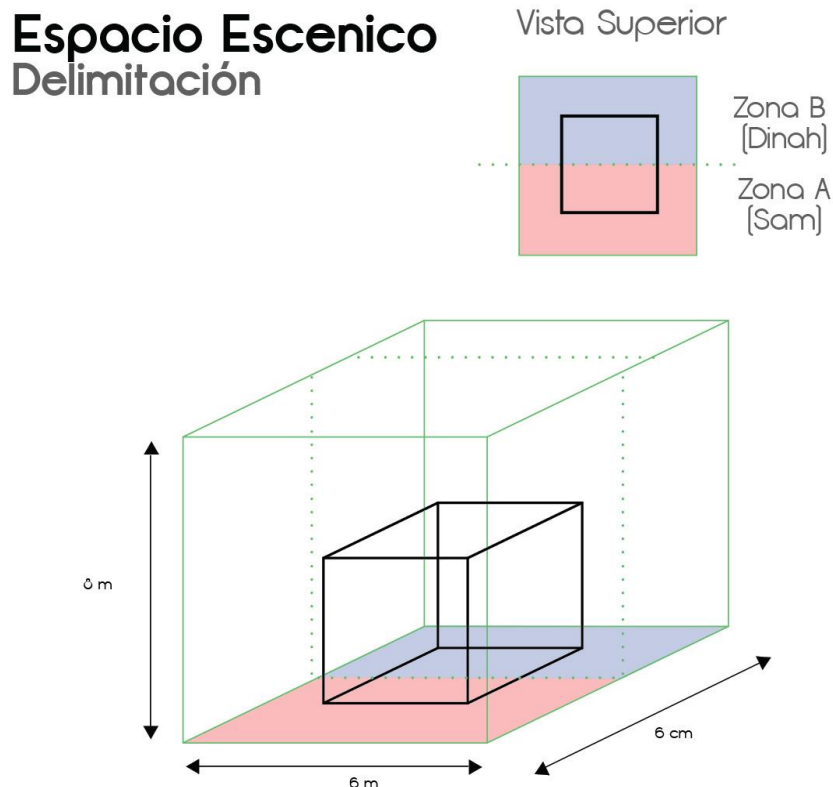


Figura 13 Espacio delimitado donde se desarrolla la puesta en escena

Fuente: Autor

El área donde se llevan a cabo las acciones no posee una delimitación físicamente señalada, pero sí “zonas” planeadas donde cada personaje se desplaza y se relaciona con los objetos de acuerdo a la acción que esté realizando.

6.2.4 UTILERIA

Como se mencionó al inicio del proyecto la utilería es el conjunto de objetos y enseres que aparecen en escena. Son accesorios utilizados por los personajes para interactuar durante una representación artística, o pequeños elementos que complementa la escenografía (vaso, jarrón, porta lapiceros, entre otros) y el vestuario (como accesorios, equipaje, corbata y todo lo que haga parte del vestuario de los personajes). Junto con el vestuario y la escenografía, la utilería forma parte de los recursos necesarios para la representación teatral. El desarrollo de la utilería presento una exploración tanto formal como cromática teniendo en

cuenta que ésta en algunos casos se crea totalmente y otra se adapta o transforma para que toda la familia de objetos que finalmente se eligieron corresponda entre sí.

Exploraciones (Biombos)

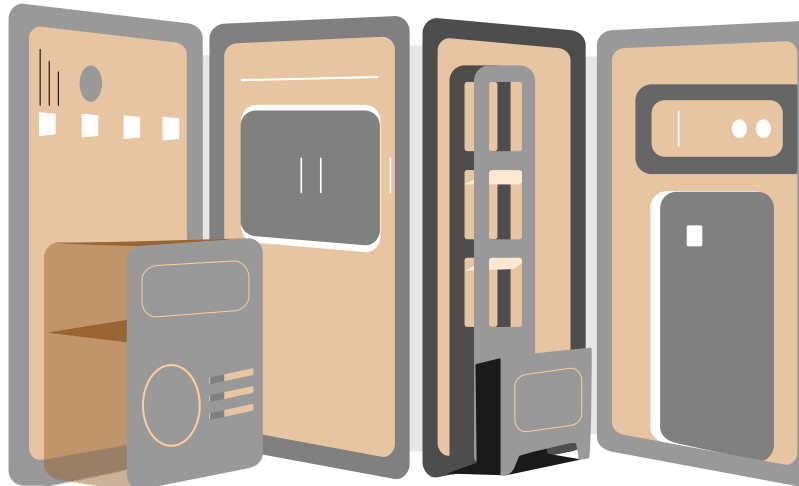


Figura 14 Exploración utilería (biombo) basado de la creación de Liya Mairson, (técnica Pop up)
Fuente: <http://www.pleatfarm.com/2010/08/09/my-space-by-liya-mairson/>

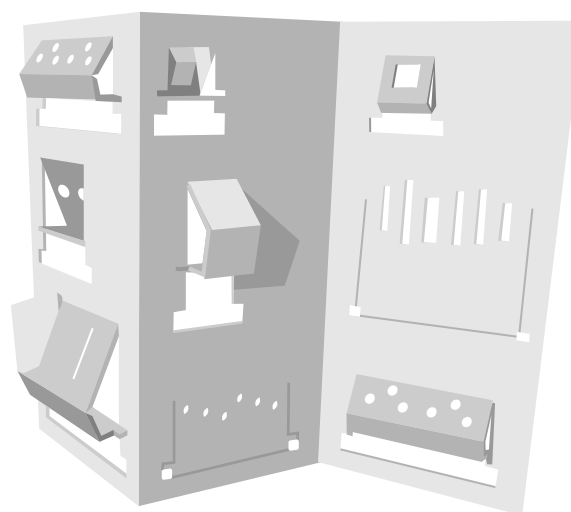


Figura 15 Exploración utilería (biombo) (técnica Pop up)

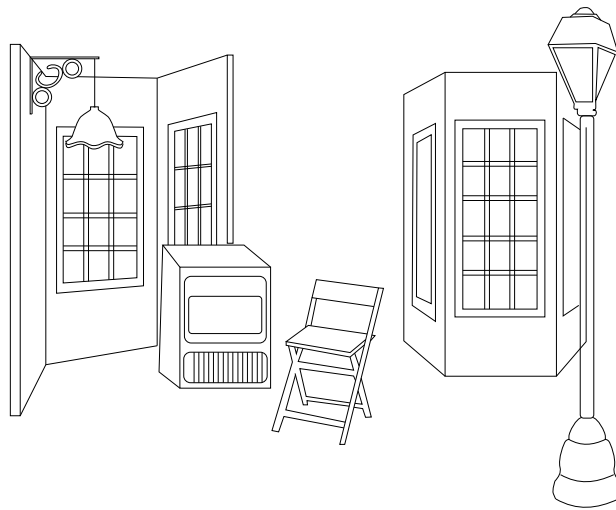


Figura 16 Exploración utilería (creación de espacios interior y exterior)
Fuente Autor

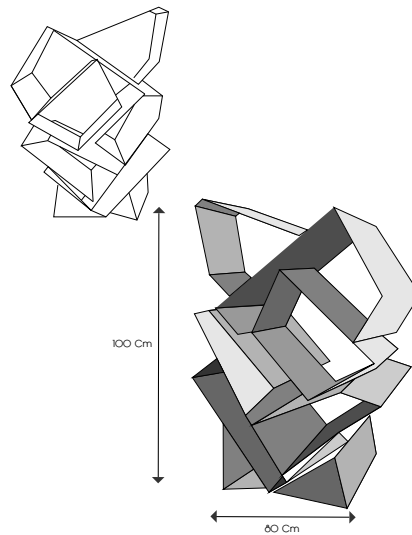
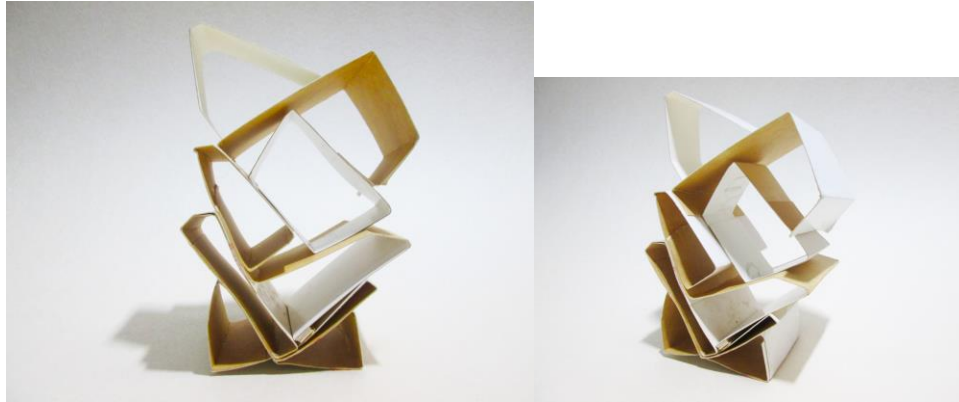


Figura 17 Exploración utilería (creación de espacios interior y exterior)



Fuente Autor

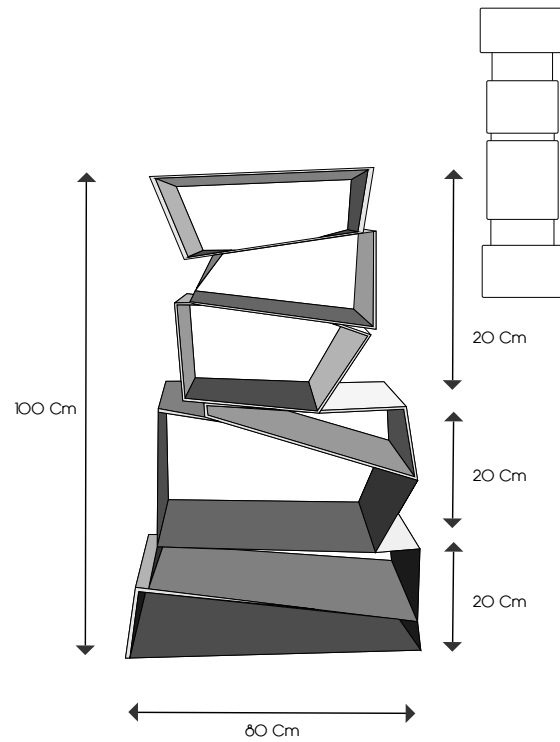


Figura 18 Exploración utilería (creación de espacios interior y exterior)

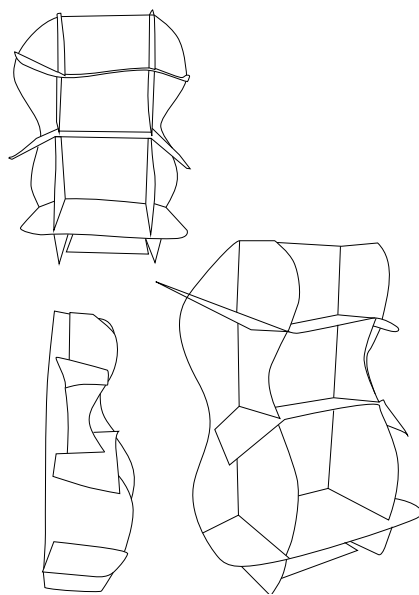
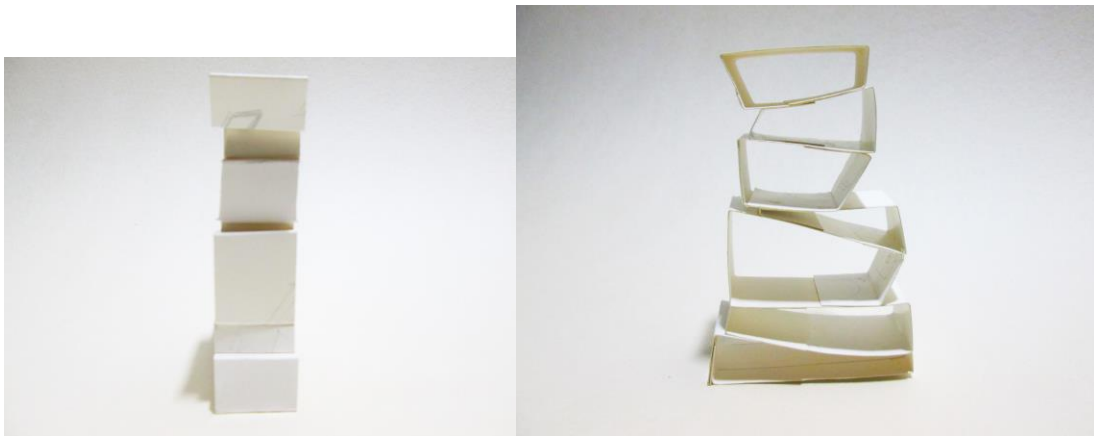
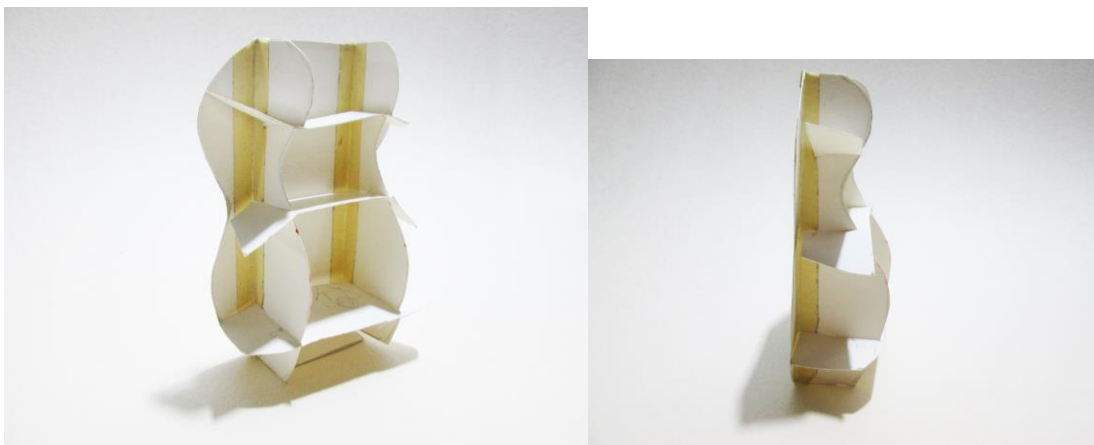


Figura 19 Exploración utilería (creación de espacios interior y exterior)
Fuente Autor



Fuente Autor

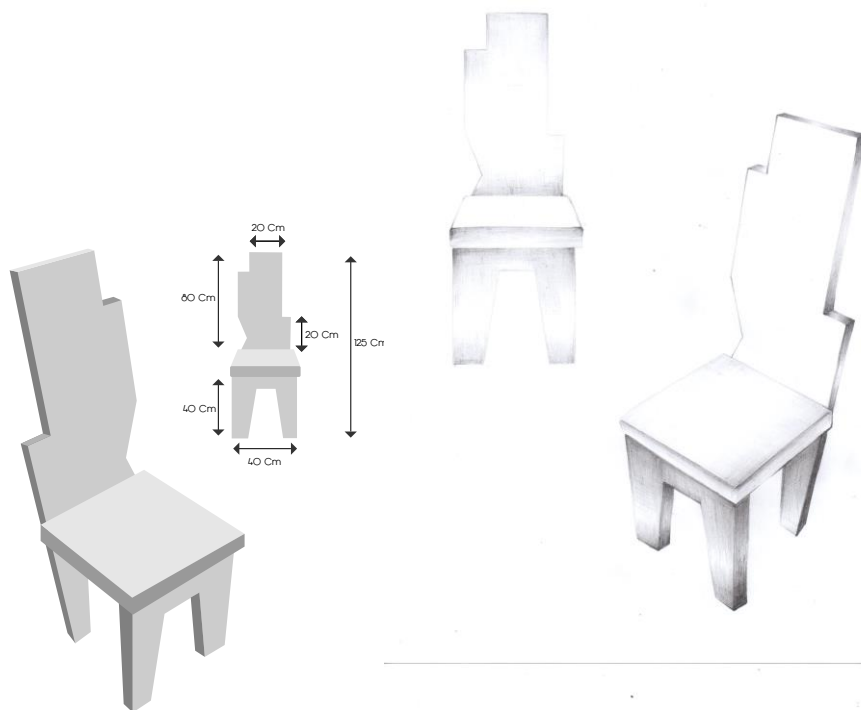


Figura 20 Exploración utilería (creación de espacios interior y exterior)
Fuente Autor



Fuente Autor

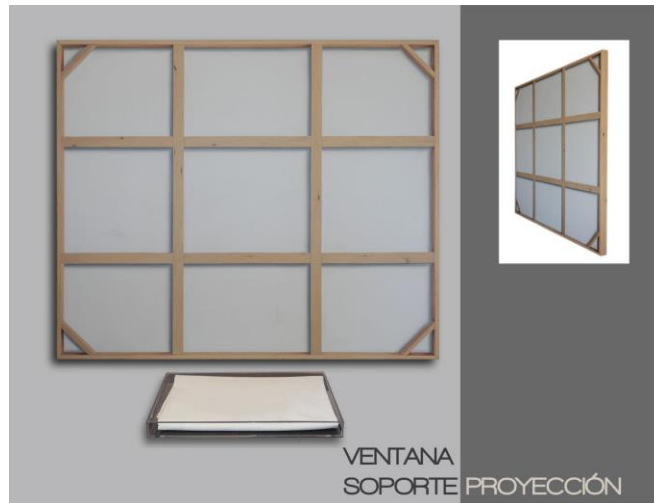
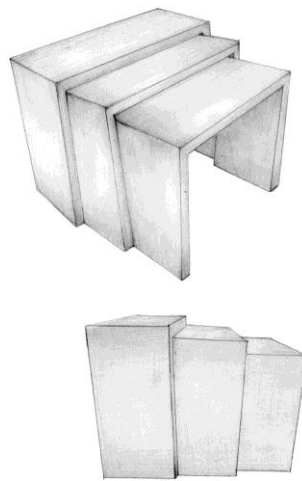


Figura 19 utilerías, ventana-soporte proyección



Fuente Autor

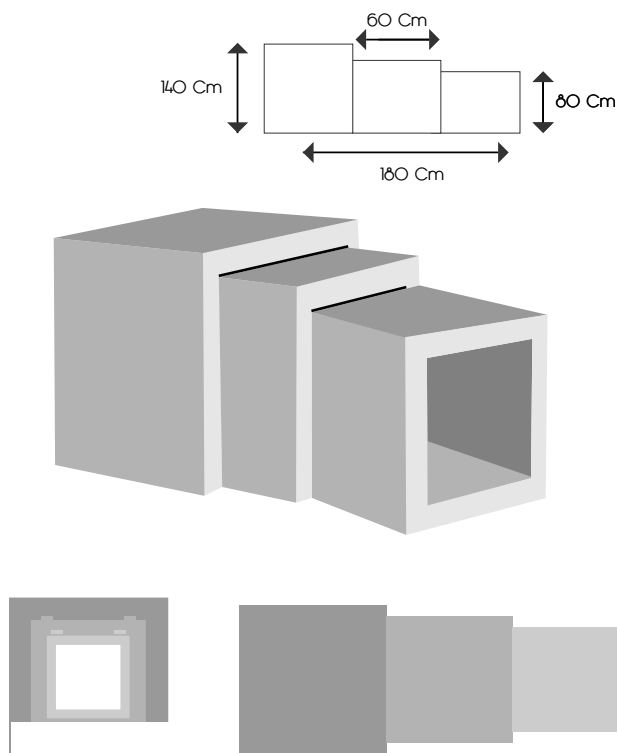


Figura 22 Mesa desplegable en la cual inicia y finaliza la obra
Fuente Autor

6.2.5 Montando escenografía y vistiendo personajes

El proceso de montaje escenográfico se debe llevar a cabo al mismo tiempo en tiempo y forma, sin atrasar o descuidar las actividades de los participantes, pero al mismo tiempo, teniendo presente todos los detalles importantes de la historia, donde entran en juego muchos puntos a mencionar. En principio, el orden y la sincronización son fundamentales para el trabajo efectivo del equipo de dirección artística.

Establecer un cronograma resulta ser una herramienta útil para saber cuáles son las actividades que se pueden realizar en menor o mayor tiempo que otras, y, de esta manera, saber en qué orden se deben hacer. Éstas deben considerarse previamente a los ensayos escénicos, durante la etapa de pre-producción; sin embargo, las correcciones y arreglos que se deban realizar a último momento,

tendrán lugar al inicio de los ensayos, antes de que los actores ingresen al escenario.

Otro factor de igual importancia en el momento de montar la escenografía es el orden, tanto de equipos de proyección y materiales como de actividades. El grupo de dirección podría llegar a utilizar muchos objetos, utilería, elementos del vestuario, maquillaje, peinado, junto con la obra escrita de la cual se guía la puesta en escena ya sea creada o adaptada, por lo tanto, mantener el orden de estos elementos y tener un espacio de trabajo despejado de objetos que obstruyan el paso, es tan necesario como la clara comunicación entre los miembros del equipo de trabajo. Junto con el orden y la organización, conocer detalladamente el lugar en donde se desarrolla la acción, facilita el proceso de trabajo del equipo que se encuentre desarrollando el proceso, realizando actividades que requieran rapidez. Es por ello, que el equipo de dirección de la creación de la puesta en escena exploró con anticipación los lugares de guardado y distribución de los ensayos previos donde se desarrollarían jornadas de grabación, para simplificar y ordenar elementos, bolsos y papeles a los cuales necesitasen recurrir prontamente sin generar contratiempos en la producción.

En el momento de la puesta en escena, se encuentran diferentes equipos realizando sus tareas, por lo cual, la organización y eficiencia deben ser fundamentales para no entorpecer el trabajo de ningún miembro del proyecto. Paralelamente debe trabajar en conjunto la dirección y los actores, buscando el resultado óptimo del espacio y la atmósfera anímica deseada. Al mismo tiempo, se encuentran las cámaras probando los resultados del montaje dispuesto. Previo al registro final pueden surgir opiniones diferentes o, por el contrario, se puede lograr una armonía visual que facilite el flujo de trabajo y se logre una jornada laboral armoniosa y eficiente.

El armado de la escenografía estuvo organizado con anticipación al día del registro audiovisual final. De esta manera, con un listado de los elementos que debían ser manejados con cuidado y atención, se estableció un orden de

actividades para el armado de los decorados y la caracterización de los personajes. Las actividades realizadas al inicio de la jornada fueron las de transportar la utilería y ubicarlas en el espacio escénico. La primera decisión tomada, fue la ubicación de la mesa central que se transforma en la cual se desarrollaría la discusión que da lugar al inicio de la historia. Una vez distribuida la ubicación de la mesa y sillas, se ingresaron los elementos utilería organizados en sus respectivos sitios de uso y traslado.

Para mantener el orden y el cuidado de los elementos, cada objeto posee una etiqueta con códigos previstos por el equipo de dirección para saber a qué personaje pertenece cada objeto que fuera prestado y, a su vez, de esta manera, era posible reconocer rápidamente en qué lugar debían ser ubicados. En un lugar apartado del decorado, se situaron los elementos que serían utilizados posteriormente y que no debían interrumpir el armado de la escenografía inicial. Para la ubicación de los objetos sobre la mesa central del inicio se utilizaron los paneles referenciales creados anteriormente por el equipo.

Del mismo modo que la escenografía debe estar adaptada a la historia, el director de cine John Boorman sostiene que los papeles de los personajes deben ser adaptados a los actores y no de la manera inversa. Boorman expresa que los actores deben ser escuchados y se debe respetar los aportes que puedan dar para la construcción de sus personajes, (Tirard, 2012). De esta manera se manifiesta la importancia de brindar una libertad de acción dentro de los esquemas propuestos para el desarrollo del personaje, ya que aquellos aportes que puedan ser brindados por los actores, darán mayor profundidad dramática y emocional a sus interpretaciones y, de igual manera, estarán incentivando a sus propios colegas y compañeros de actuación a que se expresen de modo profundo, metiéndose dentro de sus personajes de forma veraz y sentida, y haciendo del momento de la presentación final, una experiencia enriquecedora tanto para ellos y para la dirección del proyecto, quien, a través de las interpretaciones de los actores, puede observar cómo su creación estética se pone en manifiesto de manera dinámica y verosímil para el producto audiovisual desarrollado.

6.2.6 PROCESO DE PRE PRODUCCIÓN

A continuación se presenta a modo general las fases principales que inician desde la concepción de la idea hasta la materialización y pruebas de ella.



Fuente: Autor

7. Conclusión

Como se mencionó al inicio del documento el desarrollo del proyecto partió de la motivación generada tras la participación en un proyecto académico en el que se abordó una puesta en escena donde el trabajo colectivo y la expectativa por explorar nuevas formas de hacer profesional se conectaron.

Los materiales son los que permiten transmitir un mensaje, a través de ellos se pone en “palabras” lo que el diseño desde la planeación quiere expresar, y es donde los ojos del espectador van a estar dirigidos. La calidez o frialdad del color es el encargado de crear una atmósfera que permitirá entender la intensidad con que tendrá que los materiales y elementos en la escena. La luz no sólo ilumina, sino que da el clima que la escena necesita para que todos los elementos allí ubicados, puedan entenderse y el mensaje pueda captarse.

Este proyecto brinda resultados dentro del campo de la investigación en diseño y conocimiento del diseño y montaje escenográfico. Mediante el esquema metodológico de investigación se pudo indagar en las posibilidades que brinda la creación de posibilidades y búsquedas mediante exploraciones morfológicas, cromáticas y representativas hasta las formas en las cuales este proceso se transforma en una familia de objetos escenográficos que interactúan con expresión corporal que a su vez se convierte en un sistema de comunicación. La comunicación visual se transforma y toma elementos de una y otra posibilidad a medida que su infraestructura busca posibilidades de hibridación de los lenguajes. Es un hecho que expande sus estructuras, presentando nuevas exploraciones y representaciones de ideas y conceptos. Entender de manera sistémica las variedades metodológicas y analíticas en una puesta escénica permitió agrupar elementos que desde el diseño escenográfico, expresiones corporales, juego de proyecciones se agrupan a través de una línea narrativa para presentar una idea.

La iniciativa presenta técnicas que generan alternativas donde el diseño gráfico explora otras posibilidades que desde su base metodológica y sus exploraciones

estéticas enriquecen las alternativas de acción manteniendo criterios de comunicación. Las diversas búsquedas desde la conceptual hasta la creación material pueden estar en el mismo lugar, estableciendo pautas de desarrollo, que en el caso del presente proyecto se manifiestan en el esquema metodológico propuesto. La “sensibilidad creativa” como eje dentro del diseño se complementa con el proceso de investigación y la posibilidad de extender los límites de la disciplina.

Con el análisis del estudio desarrollado, se pudo entender la importancia de entablar vínculos profesionales estrechos con todos los miembros de un equipo de trabajo, que logre mantener una comunicación clara y precisa acerca de las necesidades de cada área. Al analizar estas experiencias, se comprende cómo la dirección de arte funciona como un centro de actividades integrales en equipo y cómo es una de las primeras áreas en acceder rápidamente al espectador y adentrarlo en la historia propuesta. Realizando este proyecto es posible entender cómo la dirección artística deja traslucir todos los logros realizados en conjunto, por lo cual su empeño en la correcta resolución de la estética, debe ser un motor de trabajo constante, teniendo como objetivo la obtención de un producto audiovisual con pregnancia y una impronta que puede transmitir diversas sensaciones en el espectador. El correcto trabajo de la dirección, dentro de un proyecto donde participan un equipo de trabajo expresa el mensaje que se desea transmitir de una manera directa y en el acto, de modo que su uso debe ser analizado de forma objetiva, detallada y profunda, para evitar transmitir emociones, sensaciones o ideas diferentes a las deseadas.

Otros factores de la producción hacen al buen resultado audiovisual, tales como la correcta utilización de la luz, el empleo de planos adecuados, el desenvolvimiento eficaz de los actores y la manera de trabajar y dirigir del director; todos ellos deben verse reflejados sobre la imagen, siendo una de las bases primordiales de la obra. La imagen es la herramienta en la cual se ven implementadas todas las áreas previamente señaladas y, por lo tanto, su maleabilidad y definición harán de toda pieza audiovisual un producto atractivo que logre trascender la barrera de la pantalla y llegue al público de modo directo y especial.

9. Bibliografía

- Breyer, G. (1953). *Análisis Escenográfico*. Buenos Aires: Fray Mocho.
- Aguilar Hernández, Cristina. "Ópera o 'limbo'. Escenografía y música para la creación de un mundo entre realidad y fantasía en la Rusia finisecular". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (1), 79-102, 2012.
- Breyer, G. (2005). *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Faguagaz, M. (2013). *La Dirección de arte: Alquimia entre ilusión y funcionalidad*. Proyecto de graduación. Trabajo Final de Grado
- Puyada, E. (2009), *Innovación de un espacio cultural, gestión, programación e identidad*. Proyecto de graduación
- Balló, J. (2000), *Imágenes del silencio, Los motivos visuales del cine*, Barcelona: Editorial Anagrama
- Faguagaz, M. D (2014), "" Dirección de Arte: Alquimia entre ilusión y funcionalidad Río de la Plata Argentina: Proyecto de graduación Investigación Facultad de Diseño y Comunicación.
- Herrera, J.Ma. (2010), *El espacio en cuestión*, Buenos Aires: Fundación OSDE
- Kluger, D. (2012) *Escenarios necesarios*, Palermo: Proyecto de graduación de la carrera de Dirección Teatral identidad Proyecto de graduación
- Klas, M. (2012), *La Memoria en Escena La AMIA a través del arte*, Palermo: Proyecto de graduación de Licenciatura en Diseño de Espectáculos
- Brero, M. L (2008), "El escenógrafo del nuevo siglo" Río de la Plata Argentina: Proyecto de graduación Investigación Facultad de Diseño y Comunicación
- Eco, U. (1970), *La Definición del arte. Lo que hoy llamamos arte, ¿Ha sido y será siempre arte?*, Barcelona: ed. Martínez Roca SA
- Moles, A. (1975), *Teoría de los objetos*, Paris Francia: Editions Universitaires, paris y para la traducción castellana Editorial Gustavo Gili, S.A
- Eco, U. (1986), *La estructura ausente*, Barcelona: Ed. Lumen, Capítulo 3.
- Laino, N. (2011) *Entrevista realizada por Paula Tortorella*, Buenos Aire
- Valiente, M. (22/02/2011), *Compromiso multiplicado en imágenes*, Página

12, recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-20844-2011-02-22.html> -(Página/12 es un diario argentino, editado en la Ciudad de Buenos Aires desde el 26 de mayo de 1987, fundado -entre otros- por Jorge Lanata (su primer director), Osvaldo Soriano, donde Horacio Verbitsky fue siempre su columnista estrella. Su actual director es Ernesto Tiffenberg.)

-Bertotto, Ma. J. (22/02/2011), Compromiso multiplicado en imágenes, Página 12, recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-20844-2011-02-22.htm>

-Girard, J.M. (1970), Acerca del arte, el realismo y la ideología, páginas 16 a 48.

Aguilar, H.C. (2012) “Ópera o ‘limbo’. Escenografía y música para la creación de un mundo entre realidad y fantasía en la Rusia finisecular”. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 7 (1), 79-102

Ionesco, E. (1963). Notas y contranotas. Buenos Aires: Editorial Losada.

-Sirlin, E. (2006), Eli Sirlin: Mujer latina, Líder en el mundo de la iluminación, Tecnoprofile Magazine, disponible en http://www.elisirlin.com.ar/a_tecnoprofile.pdf
tecnoprofile magazine 2006

- <https://es.wikipedia.org/wiki/Utiler%C3%ADa>