

Leônidas Garcia Soares

El diálogo entre la luz y la caracterización visual:

la transformación de la apariencia del intérprete
en la puesta en escena occidental de 1910 a 2010



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES

DIRECTORES

Dr. Eugenio Bargeño Gómez
Dra. Suely Dadalti Fragoso

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



El diálogo entre la luz y la caracterización visual:

la transformación de la apariencia del intérprete
en la puesta en escena occidental de 1910 a 2010

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

LEÔNIDAS GARCIA SOARES

DIRECTORES

Dr. EUGENIO BARGUEÑO GÓMEZ

Dra. SUELY DADALTI FRAGOSO

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



El diálogo entre la luz y la caracterización visual:

la transformación de la apariencia del intérprete
en la puesta en escena occidental de 1910 a 2010

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR
LEÔNIDAS GARCIA SOARES

BAJO LA DIRECCIÓN DE
Dr. EUGENIO BARGUEÑO GÓMEZ
Dra. SUELY DADALTI FRAGOSO

Madrid, 2016

*Para Cassiano,
por venir conmigo hasta aquí.*

Advertencia

El volumen de esta tesis va acompañado de un DVD. Como se observará a lo largo de la lectura, algunas imágenes y extractos de vídeo corresponden al análisis de contenido. Todos ellos se encuentran en el DVD.¹

¹ **Imagen de la portada:** *Elsinore* (1995-1996), basada en *Hamlet*, de William Shakespeare. Dirección: Robert Lepage (que encarnó todos los personajes). Diseño de vestuario: Yvan Gaudin; Diseño de luz: Alan Lortie y Nancy Mongrain; Multimedia: Jacques Collin; Vídeos-artes: Michel Pétrin; Diseño de escenario: Carl Fillion. Montreal, 1995; Nottingham Playhouse, Nottingham: Reino Unido, 1996. Fuente: *IRVIN*, 2003:70.

Agradecimientos

La realización de esta tesis ha sido posible gracias a muchas personas y situaciones que me han ayudado en su proceso. Lo primero de todo el apoyo incondicional de mi familia que es la que a lo largo de mi vida ha apoyado mi búsqueda incesante de realización personal.

Por otro lado tampoco habría sido posible sin la inestimable ayuda de Paloma Albala y de mis directores Eugenio Bargaño y Suely Fragoso, que no solo han sabido guiar mis pasos en la tesis sino en muchos otros aspectos de la vida como un brasileño fuera de su patria.

Igualmente agradezco la inestimable colaboración de los amigos Sara Klohn, Beatriz Barbero, Juliana Colussi, Jamile Tormann y Farley Derze, que me han dado ideas o han hecho correcciones y alabanzas cuando ha sido necesario.

Y por último, y no menos importante, a las inspiradoras ciudades de Madrid y Burgos, y a España que me fue tan acogedora.

Índice General

Resumen, 1

Abstract, 3

INTRODUCCIÓN, 5

1. Justificación y estado de la cuestión, 5
2. Objetivos, hipótesis y delimitación, 14
3. Metodología y estructura de la tesis, 18

I PARTE / Marco Teórico-Conceptual, 27

Introducción, 28

I. 1. *El espacio escénico y escenográfico*, 37

- 1.1. Breve histórico de los espacios escénicos y escenográficos, 60

I. 2. *La iluminación escénica*, 77

- 2.1. Breve histórico de la iluminación escénica, 82
- 2.2. Procesos, técnicas y tecnologías, 86
- 2.3. La luz y los colores, 104
- 2.4. La función estética y dramática de la luz, 116

I. 3. *La caracterización visual del intérprete – CVI*, 125

- 3.1. Breve histórico de la caracterización visual, 130
- 3.2. Procesos, técnicas y tecnologías, 136
 - 3.2.1. El vestuario, 142
 - 3.2.2. El maquillaje, 157
 - 3.2.3. La peluquería, 186
- 3.3. La CVI, el intérprete y el público, 193

I. 4. *La transformación visual de los espacios escenográficos*, 201

- 4.1. Reflexiones sobre la magia y lo ilusorio del espectáculo, 204
- 4.2. Los aspectos técnicos, estéticos y conceptuales de las transformaciones escénicas, 212
- 4.3. El cuerpo como soporte de la transformación visual, 219

Recorrido Metodológico 1: la preanálisis, 233

II PARTE / Análisis Empírico 1:

Contextualización de las transformaciones visuales, 241

Introducción, 242

II. 1. *Pensamiento práctico-conceptual: la voz de los profesionales-artistas*, 245

- 1.1. Los diseñadores de espacios escénicos, 246
- 1.2. Los diseñadores de luz, 260
- 1.3. Los diseñadores de la CVI, 272

II. 2. *Experimentaciones en transformación visual*, 291

Recorrido Metodológico 2: la formulación del primero grupo de categorías, 309

III PARTE / Análisis Empírico 2:

Artistas Investigadores de la escena, trayectoria y obra, 313

Introducción, 314

III. 1. Los modernistas: las vanguardias históricas escenográficas del s. XX, 317

1.1. Los pensadores, **338**

1.1.1. Adolphe Appia (1862-1928), **342**

1.1.2. Edward Gordon Craig (1872-1966), **353**

1.2. Los Científicos, **368**

1.2.1. Loïe Fuller (1862-1928), **371**

1.2.2. Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), **391**

III. 2. Los posmodernistas: las vanguardias escenográficas del s. XX, 409

2.1. Josep Svoboda (1920-2002), **413**

2.2. Ariane Mnouchkine (n. 1939), **424**

2.3. Robert Wilson (n. 1941), **436**

2.4. Pina Bausch (1940-2009), **457**

III. 3. Análisis de las imágenes: la danza y el teatro, 473

3.1. La danza moderna: Loïe Fuller, **478**

3.2. El teatro posmoderno: Robert Wilson, **483**

Recorrido Metodológico 3: formulación del segundo grupo de categorías, 489

CONSIDERACIONES FINALES, 501

BIBLIOGRAFÍA, 507

ANEXO, 539

RESUMEN

El diálogo entre la luz y la caracterización visual: la transformación de la apariencia del intérprete en la puesta en escena occidental de 1910 a 2010.

Esta investigación consiste en la búsqueda para comprobar la existencia de la Transformación de la Apariencia Visual del Intérprete (TAVI) en espectáculos en directo. Transformación esta entendida como un proceso resultante del diálogo constante entre la luz escénica y la caracterización visual del intérprete (la CVI, compuesta por vestuario, maquillaje, peluquería y accesorios). Siendo esta búsqueda el objetivo general del estudio, sumado a la reflexión sobre el diálogo establecido entre la luz y la CVI en espectáculos del s. XX, concediendo especial atención al teatro y la danza. En este sentido, primeramente, fue necesario establecer una serie de objetivos específicos, que contribuyeron a lograr el resultado final y que, además, permitieron percibir aspectos determinados del cuerpo central de la tesis y complementar conocimientos relacionados con el tema. Por tanto, estos objetivos buscaron: alcanzar la comprensión y hacer una revisión histórica de los objetos de estudio; conocer los procesos y tecnologías del diseño escenográfico (luz, caracterización visual y decorado), por medio de la voz de los técnicos-artistas de las áreas que lo componen; verificar diferencias y similitudes del tema en las modalidades de espectáculos escénicos y entre las culturas occidental y oriental; verificar los cambios y evoluciones del tema en el espacio-temporal elegido; establecer un modo de análisis que permita lograr los resultados pretendidos. Siendo así, a partir de las reflexiones desarrolladas durante el proceso de construcción del conocimiento (estructurado en tres etapas), presentamos el siguiente cuestionamiento-hipótesis: ¿El diálogo entre la caracterización visual del intérprete y la luz escénica puede resultar en una transformación de la apariencia visual del intérprete delante del público?

En términos más generales, la realización de este estudio trata de una investigación científico-teórica, amparada empíricamente en ejemplos de interés del tema estudiado, analizados con una metodología de análisis de datos cualitativos, inspirada en la metodología conocida como Análisis de Contenido. Teniendo un carácter eminentemente teórico, el presente estudio se apoya en la documentación y lectura de aquellos autores que han estudiado y trabajado sobre estos temas (y sus alrededores) desde una perspectiva teórico-imagética. Su principal procedimiento metodológico es la observación y reflexión en tor-

no al referencial bibliográfico y de imágenes. Los contenidos analizados están compuestos por muestras intencionales y están registrados (registros a que hemos designado Recorrido Metodológico) al final de las tres partes que estructuran esta tesis: el marco teórico-conceptual, el análisis empírico uno y el análisis empírico dos. El análisis empírico uno, la contextualización del tema estudiado, está compuesta por ejemplos de experimentaciones de transformaciones visuales escénicas y por testimonios de profesionales-artistas de el área del diseño escenográfico. El análisis empírico dos, eje central del estudio, investiga la TAVI en la trayectoria y obra de ocho artistas de la escena occidental del s. XX (a los que designamos Artistas Investigadores): Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Loïe Fuller, Mariano Fortuny y Madrazo, Josef Svoboda, Ariane Mnouchkine, Robert Wilson e Pina Bausch. A final de la investigación se ha concluido por la existencia de la TAVI, que, por su vez, se produce en un espacio de tiempo corto predeterminado y es compuesta por una secuencia de imágenes en constante transformación. El proceso se inicia por una apariencia del intérprete ya existente para llegar a una etapa final con esta imagen transformada. La CVI resultante de la transformación puede se mantener hasta el final de la obra o volver a la imagen inicial que dio origen a la transformación. La TAVI, orquestada por la luz y CVI, fue verificada principalmente en el diseño escenográfico desarrollado por los artistas escénicos Loïe Fuller y Robert Wilson.

De este estudio se deduce, como conclusión general, que el cambio de la apariencia visual del intérprete ha formado y forma parte del diseño escenográfico de espectáculos en vivo en el periodo estudiado. Sin embargo, la Transformación de la Apariencia Visual del Intérprete, como propone esta investigación, no siempre fue o es un recurso visual tenido en cuenta en los procesos de diseño y producción de la plástica escénica. Con este estudio se trata de demostrar como la transformación de la apariencia visual del intérprete, mediante el diálogo planteado entre la luz y la caracterización visual, puede ser un elemento escenográfico vivo, participando de forma activa en la propuesta dramática y estética de la obra.

Palabras clave

Diseño Escenográfico, caracterización visual del intérprete, luz escénica, transformación de la apariencia.

ABSTRACT

The interchange between light and visual characterization: the transformation of the performer's appearance in the western scenario 1910-2010.

The present research objective is to verify the existence of the Transformation of the Performer's Appearance in live spectacles. The transformation is understood as a process resulting from the continuous interchange between scene light and visual characterization of the performer (consisting of costumes, makeup, hairstyle and accessories). Spectacles from the XX century are discussed, with special attention to theatre and dance. Initially, secondary objectives were defined in order to contribute to the thesis final result. These goals helped to determine some central aspects of the thesis, and to complement knowledge related to the theme. Therefore, the research aims: to make a literature review and understand the study subjects; to acknowledge process and technologies of the scenic design (light, visual characterization, scenario) through declaration of experts of the area; to verify differences and similarities of scenic design between eastern and western cultures; to verify scenic design evolution in the time range defined; to define method to analyze the available material. Thus, from the thoughts developed during the knowledge formation (structured in three steps), we present the following research question: Could the interchange between the scenic light and the visual characterization of the performer result in a transformation of the performer's visual appearance to the public?

In other words, this study is a theoretical research with empirical approach. Some examples of the subject of study are qualitatively analyzed using the Content Analysis method. A content analysis methodology was used as a way of exploring images and text documents. The results from these analyses are registered at the end of the three parts (who are called here Route Methodological) of the thesis: literature review; empirical analysis – part one; empirical analysis – part two. The first empirical analysis contextualises the subject; it is composed of examples of experimentation of visual transformations in spectacles, and testimonials from professional artists of scenic design. The second empirical analysis is the central focus of the study. It investigates the Transformation of the Performer's Visual Appearance in the trajectory and work of eight western artist of the XX century (who are called here Investigators Artists). The investigated artists are: Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Loïe Fuller, Mariano Fortuny y Madrazo, Josef

Svoboda, Ariane Mnouchkine, Robert Wilson and Pina Bausch. The conclusion of the research indicates the existence of the Transformation of the Performer's Visual Appearance. The transformation occurs in a predetermined short range of time, and is composed of a sequence of images in continuous transformation. This process starts in the initial appearance of the performer and ends with this appearance modified. The resulting visual characterisation of the performer, which happens in real time, may be permanent until the end of the spectacle or might come back to the original appearance. The Transformation of the Performer's Visual Appearance, led by the light and the visual characterisation of the performer, was verified in this research mostly in the work developed by the scenic artists Loïe Fuller e Robert Wilson.

The conclusion inferred in the present research is that visual changes in the performer are and have always been part of the scenic design of live spectacles during the time range studied. Nonetheless, the visual transformation of the performer has not always been a visual resource taking into account in the scenic design and plastic production. This study demonstrates that the visual appearance of the performer, influenced by the interchange between light and visual characterization, can be a live scenic element being active part of the dramatic proposal and work's aesthetics.

Key-words

Scenic design, visual characterisation of the performer, scenic light, transformation of the appearance.



*El teatro es algo que se experimenta, y experimentar es un modo de pensar.
No se experimenta exclusivamente con la mente sino también con el cuerpo:
estoy conmovido, estoy emocionado, me pasa algo.*

Robert Wilson²

1. JUSTIFICACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

La presente investigación se propone analizar la puesta en escena a través de uno de los sentidos perceptivos que el espectáculo más potencia: el visual. Se trata de un estudio de los elementos visuales escénicos que componen la apariencia del intérprete, a los cuales Patrice Pavis llama *escenografía ambulante*, es decir, un “decorado reducido a la escala humana y que se desplaza con el actor”. Hemos considerado que esa escenografía ambulante, como bien señala Pavis, está en el “centro de la puesta en escena”. Por lo tanto, hacia ella converge el resto de la representación y el mirar del espectador (PAVIS, 2010:165).

² Citación: MOLDOVEANU, 2001:42. **Figura a:** *Las fábulas de La Fontaine* (2004), de Jean de la Fontaine. Dirección: Robert Wilson, Comédie Française, París: Francia. Fuente: www.robertwilson.com, 2015.

En este sentido, nos concentramos en los hechos y espectáculos del s. XX y sus entornos (1910 a 2010). Porque, si bien hay antecedentes a finales del s. XIX que fuimos señalando, la “renovación más destacada en los espacios escénicos y escenográficos de la representación se dan en el s. XX” (BOBES Naves, 2001:493). Teniendo en cuenta que, incluso en aquellos inicios del s. XX, la puesta en escena debería ser llevada a cabo por un equipo cohesionado, que tenía como objetivo tornar material una ideología y una estética teórico-discursiva. Esta investigación tiene el entendimiento que cualquier puesta en escena actual también es el producto del trabajo de un equipo cohesionado, coordinado por el *director de escena*. Por tanto, se trata de una obra que diversos creadores deben ponerse de acuerdo para lograr una significación y comunicación concreta, generalmente orientada por el director de escena, y que el receptor, al final, se encargará de decodificar. Por lo tanto, se hizo necesario, para llevar adelante este estudio, entender mejor los procesos de creación-producción y la interactividad necesaria entre las diversas áreas que actúan en un espectáculo escénico. Para tal fin, hemos recopilado y aportado contenidos que consideramos poco estudiados y divulgados. Esperamos con ello contribuir a la promoción del desarrollo investigativo en esta área.

Cabe destacar también que en todas esas puestas en escena los *sistemas de significación y comunicación* presentes son muchos. En este contexto, no tendríamos como no hacer referencia a la *máquina cibernética* de la cual hablaba el semiólogo francés Roland Barthes (1915-1980):

... máquina oculta [...] pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos, y, sin embargo, de ritmo diferente; en un determinado momento del espectáculo, recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones (procedentes del decorado, de los trajes, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de sus palabras), pero algunas de estas informaciones se mantienen (éste es el caso del decorado), mientras que otras cambian (la palabra, los gestos); estamos pues ante una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos (BARTHES, 2003:309-310).

Sin lugar a dudas, las informaciones visuales generadas por ese *espesor de signos*, principalmente las cambiantes, son el mayor interés de este estudio. Explorar las conversaciones paralelas, los ritmos diferentes entre algunos de estos mensajeros (a pesar de mantener la

consciencia da simultaneidad necesaria en el envío del mensaje final), son los diálogos que hacen esta tesis necesaria. En tales circunstancias, la presente investigación pretende demostrar que, entre las *informaciones cambiantes*, mencionadas arriba por Barthes, se puede hablar también de la *luz* y de la *caracterización visual de lo intérprete* (esta última llamada a partir de ahora CVI). Dos elementos, considerados por nosotros, vivientes y partícipes en las *transformaciones dramáticas y estéticas* del espacio escénico.

La presente tesis doctoral consiste en la búsqueda por comprobar la existencia o la posibilidad de la Transformación de la Apariencia Visual del Intérprete (llamada a partir de ahora TAVI) en espectáculos en directo. Transformación esa resultante del diálogo (u orquestación) entre la luz escénica y la CVI (objetos de este estudio). Para ello, se ha apoyado, fundamentalmente, en los conceptos de la *luz y escena como proceso coevolutivo* y de la *caracterización visual del actor*, conceptos que describiremos resumidamente en la secuencia de esta introducción. De esa forma, como resultado de esta investigación, esperamos tener mayor conocimiento de cómo la conjunción de una serie de elementos escenográficos (como la CVI y la iluminación), pueden colaborar/completar el trabajo de los intérpretes, contribuyendo también en la construcción dramática, la atmósfera y la interpretación escenificada de la obra dramaturgica o coreográfica.

Sin embargo, cabe señalar que el espacio de los elementos visuales en el espectáculo escénico todavía no tiene logrado el *reconocimiento* merecido en pleno s. XXI. En los créditos de la obra, en general, los encargados de la parte visual no se destacan. Respecto a lo que, en su momento, el dramaturgo y director escénico francés Antonin Artaud (1896-1948) ya se había cuestionado: “¿Cómo puede ser que en el teatro [...], en occidente [...], todo lo que no está contenido en el diálogo haya sido relegado a un segundo término? Yo sostengo que el escenario es un espacio tangible, físico, que hay que ocupar y al que debería permitírsele tener su propio idioma” (DAVIS, 2002:6). En este sentido cabe señalar que, reside en los objetivos de la presente investigación una de las búsquedas (entre las muchas existentes) de la traducción al *idioma de lo tangible*, propuesto por Artaud.

Otra de las cuestiones que justifican esta investigación es la falta de exploración del Diseño Escenográfico como tema de estudio académico en países hispano-lusos. A modo

de ejemplo, al realizar una revisión³ de las investigaciones académicas actuales se observó que difieren de alguna manera de la presente tesis. Esta diferencia se produce tanto en relación al objeto estudiado como en cuanto a los conceptos adoptados, o bien, por las restricciones de interés en el asunto investigado (tema o enfoque de las investigaciones). Destacadas esas dificultades, y para reforzar el carácter inédito de esta tesis, en las siguientes líneas comentaremos de forma breve algunas investigaciones académicas hispano-lusas encontradas (nos limitamos en este apartado solamente a las tesis doctorales) y que tendrán, también, el carácter de contextualización del presente estudio. Para ello, hemos dividido los ejemplos en dos áreas: el diseño de luz y la apariencia del intérprete. Empezamos por el *Diseño de Luz*, donde Rabía León (2008) tiene como objeto de estudio el espejo y la re-significación de su uso. Su investigación busca nuevas y diferentes vías para mejorar el diseño de la escenografía y de la iluminación como lenguajes visuales, centrándose en la búsqueda por experimentar otras alternativas en la forma de conceptualizarlas y visualizarlas. Por otra parte, también estudiando la luz, Tosticarelli (2007) rescata la materialidad sensible que se esconde debajo de las formas lumínicas y sonoras, explorando su poética y su capacidad para motivar a la imaginación. En suma, el único elemento común entre estas investigaciones y la nuestra es la participación de la luz siendo que, la primera tiene como objeto de estudio el espejo y la segunda la motivación de la imaginación del público. Respecto a la *apariciencia de los intérpretes*, la mayoría de las investigaciones doctorales priorizan (o se restringen) al diseño de vestuario. Eso se debe al hecho de que una buena parte de los estudiosos entienden la apariencia del intérprete como sinónimo de *figurín*, *vestuario* o *indumentaria*. Términos que por lo general se refieren apenas a los trajes usados por los intérpretes. En ese sentido, para ellos los otros elementos de la CVI son considerados meramente accesorios que complementan las vestimentas. Así, pues, considerando

³ Cabe señalar que este estudio no se detuvo solamente en la búsqueda del tema en trabajos académicos. Ha hecho una revisión también de referencias bibliográficas en las bases de datos de las bibliotecas e instituciones como: CAPES: *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* (Brasil), Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Bellas Artes, Facultad de Ciencias de la Información y Facultad de Filología/Máster en Teatro), Biblioteca Nacional de España, Bibliotecas Públicas de la Comunidad de Madrid, Biblioteca Hispánica; Museo Nacional del Traje, Museo Nacional del Prado, Museo de Arte Thyssen-Bornemiza, Museo Nacional Reina Sofía; Teatro Real de Madrid, Teatro Nacional D. Maria II (Portugal), Teatro Español, Teatro Circo Price; Centros Culturales Municipales de Madrid (Centro Cultural Conde Duque, Matadero-Madrid: Centro de Creación Contemporánea [Centro de Diseño], Fernán Gómez: Centro Cultural de la Villa e Centrocentro: Palacio de Cibeles), Fundación Caja Madrid (CaixaFórum Madrid, La Casa Encendida y Casa San Cristóbal), Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música-INAEM (Centro de Documentación Teatral, Centro de Tecnología del Espectáculo, Teatro de la Zarzuela e Museo Nacional del Teatro), Instituto Europeo de Diseño-IED, Real Escuela Superior de Artes Dramáticas-RESAD, Asociación de Directores de Escena, Institut Français Espagne, Escuela Universitaria de Artes y Espectáculos-TAI (Universidad Rey Juan Carlos).

este tipo específico de abordaje, se puede citar los trabajos desarrollados por Silva en su disertación de máster (2005) y en su tesis doctoral (2010), donde la investigadora emplea el término *figurín*, que ella considera como todo “lo que cubre la piel del actor”, para referirse a una determinada “imagen escénica” obtenida como resultado final (SILVA, 2005:18). Siendo así, consideramos que este tipo de abordaje acaba por mirar apenas una parte de lo que defendemos que sea una CVI, que “ni siempre, fue creada apenas por las vestes de los actores” (VAZ Ramos, 2013:21). Cabe destacar también, en este sentido que, siguiendo a Vaz Ramos (2013), entendemos que lo que cubre la piel del intérprete puede no ser necesariamente una ropa o uno accesorio de la vestimenta, “puede ser, por ejemplo, una maquillaje o un efecto de la iluminación” (VAZ Ramos, *ibídem*). Otro ejemplo de investigación sobre apariencia de los intérpretes es la desarrollada por Viana, que en su formación de máster (2000) y de doctorado (2004), llevó a cabo estudios centrados en el vestuario teatral que, pese a que ha llegado a analizar los otros elementos que componen la CVI, también acaba por abarcarlos en el concepto de *figurín y vestuario*. Finalmente, Pereira (2012), a su vez, propone un análisis de las intersecciones entre teatro y moda, a través del aspecto ritualista del traje de escena, a partir del trabajo de dos diseñadores de vestuario brasileños. No obstante, el investigador también ha buscado desarrollar su trabajo haciendo uso de las definiciones más restrictivas de la CVI, como *traje de escena e indumentaria*.

Además de los estudios centrados en el diseño de luz o en la apariencia de los intérpretes, que dialogan directamente con este estudio, conviene señalar que otros trabajos académicos, que estudian áreas de contextualización del presente trabajo, también fueron consultados. Áreas como el *espacio arquitectónico teatral*, el *decorado* o la trayectoria de algunos *escenógrafos*. Como ejemplos de este último tipo de investigación, cabe destacar los que estudiaron los siguientes artistas: Robert Wilson (VALIENTE, 2000a, 2000b), Lina Bo Bardi (LEONELLI, 2011), Peter Brook (SOUZA Brito, 2012; LESSA Ortiz, 2013), Mariano Fortuny y Madrazo (NICOLÁS Martínez, 1993), Flávio Império (GORNI, 2004), Edward Gordon Craig (RIBEIRO da Silva, 2014), Helio Eichbauer (SILVA e Sá, 2008) y Gianni Ratto (SILVA Carneiro, 2007; MUNIZ, 2008).

Conforme se ha mencionado anteriormente, esta tesis apoya su propuesta de TAVI en dos conceptos desarrollados por investigadores escénicos brasileños: por una parte, en su tesis doctoral de 2006 (publicada como libro en 2012), el diseñador de luz y profesor Roberto Gill Camargo (n. 1951) nos aporta el concepto del *proceso de comunicación coevolutivo* entre

luz y escena. Desarrolla una investigación centrada en el intercambio constante de información entre luz-escena (nosotros entre luz-CVI), considerando, para eso, las dos en “constante evolución”. Su análisis práctico se sitúa principalmente en el contexto escénico de la danza. Por otra parte, la diseñadora de apariencia de actores y profesora Adriana Vaz Ramos, desarrolla el concepto de la *caracterización visual del actor* (para nosotros la CVI) para proponer su nuevo concepto de “diseño de apariencia del actor” (2008, en libro: 2013). Este tipo de diseño busca generar imágenes no obvias del actor/personaje. Esa apariencia inusitada, construida con la caracterización visual del actor, lleva consigo características que instigan al receptor a decodificarla. Sin embargo, en su análisis, Vaz Ramos navega por diferentes formatos de expresión artística (teatro, televisión y fotografía). Para ello, no se centra únicamente en las artes escénicas (en directo) y además se aleja de la *performance* del intérprete/actor, al analizar imágenes estáticas (en el caso de la fotografía). Abajo ilustramos el flujo (o camino) recorrido por nuestra propuesta investigativa.

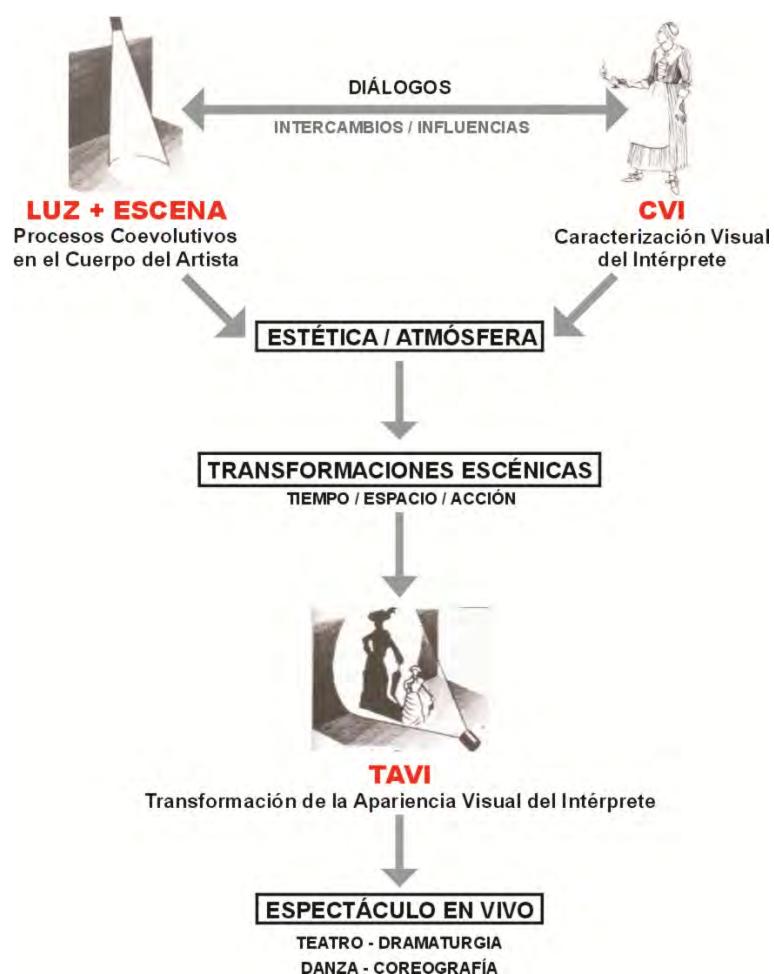


Figura 1. Esquema del tema y objetos de la investigación. *Elaboración del autor.*

A diferencia de investigaciones anteriores, el estudio de perspectiva exploratoria que proponemos, pretende arrojar luz respecto a las propiedades *dramáticas* y *estéticas* del diálogo entre la luz y la CVI. Por otra parte enfrenta el reto, teniendo en cuenta que ese diálogo acontece en un *espectáculo en vivo*, de tener, por un lado, un público que puede observar la transforma-acción visual en un espacio-tiempo real y, por otro lado, los diseñadores, que a su vez, sólo cuentan con los recursos de la luz y de la CVI (sin ediciones tecnológicas posteriores). Creemos que, en lo que se refiere a estos hechos, ellos también contribuyen en la singularidad de esta investigación. Además, conviene subrayar que el análisis de esos dos elementos visuales escénicos, tal y como proponemos en la presente investigación, revela su carácter inédito, sobre todo, porque busca demostrar la *participación de la luz* (además del uso más consagrado de la CVI) en la TAVI. Teniendo en cuenta también, en su originalidad, que ella desarrolla una lectura del espacio que el *cuerpo del artista* (soporte de esta transformación visual) ocupa en el escenario. Cuando, generalmente, el cuerpo del artista es encarado solamente como instrumento de expresión o de soporte de la CVI.

Para concluir este apartado, esta tesis se estructura en un marco teórico eminentemente basado en una revisión bibliográfica en lengua española y portuguesa (además de inglés, italiano y francés). Esto es motivado, por un lado, por el interés personal del investigador y, por otro lado, por el interés en aportar nuevos conocimientos a esta área. Estas dos motivaciones se detallan a continuación. En cuanto a la motivación personal, el investigador es profesor en una universidad pública brasileña (Ufrgs, Porto Alegre: Brasil), donde centra su actuación en el área de Diseño Visual. En este sentido, uno de los objetivos del presente estudio es la ampliación del espacio destinado al Diseño Escenográfico dentro de la institución. En lo que se refiere a la aportación de la bibliografía hispano-lusa, la presente tesis, además de las reflexiones teórico-conceptuales y exploratorias desarrolladas, pretende también colaborar en términos de experimentos metodológicos. Ello se debe a que, como se ha mencionado anteriormente, se convirtió en una necesidad la concepción, verificación (ensayo/prueba) y aplicación de un sistema de métodos específicos de análisis empírico para este estudio. En relación con la colaboración de este estudio en el área formativo-bibliográfica de Brasil, cabe señalar los escritos de varios expertos en las Artes Escénicas brasileñas sobre el asunto. Empezando por la área de *Diseño de Vestuario*, donde el dramaturgo y guionista Hilton Marques constata, por ejemplo, que “como vivimos en

un país sin memoria, el trabajo del diseñador de vestuario sufre la falta de fuentes de investigación fiables” (MARQUES, 2004:16); ya la profesora y diseñadora de vestuario Rosane Muniz, hablando sobre su libro-reportaje *Vestindo os nus: o figurino em cena*, justifica que “[...] la falta de formación técnica de los profesionales, entre otras cuestiones, que despertó en mí la urgencia de contextualizar un tema con tan poca referencia bibliográfica en las ediciones especializadas en teatro” (MUNIZ, 2004:17); por su parte, la crítica teatral Barbara Heliodora⁴ escribió en el texto de presentación del mismo libro de Muniz que “hay muy pocos trabajos publicados en Brasil sobre el vestuario para teatro” (HELIODORA, 2004: portada); la editora Marília Pessoa y la profesora y diseñadora de vestuario y accesorios Marie Louise Nery, en el texto de presentación del libro de Nery, alegan que “[...] proporcionar información a todas las personas interesadas en la indumentaria que, en general, no tienen bibliografía accesible, especialmente en lengua portuguesa” “[...] cuyas fuentes son muy escasas en las bibliotecas públicas de este gran país” (PESSOA, 2009:5; NERY, 2009:10); por fin, la profesora de artes escénicas Ingrid Dormien Koudela, en el texto de presentación del libro *O figurino teatral e as renovações do século XX* de Fausto Viana, observa que “el foco en el figurín hace la investigación original, en la medida en que en la bibliografía especializada en teatro no tenemos un estudio de este tipo” (DORMIEN Koudela, 2010:11). En una línea similar, los expertos brasileños en *Diseño de Luz y de Decorado* también proclaman una mayor riqueza bibliográfica del tema en lengua portuguesa. Por ejemplo, el diseñador Gill Camargo habla de la carencia bibliográfica en el contexto de la creación en luz escénica:

En portugués, la producción editorial es escasa [...] En el contexto específico de la creación, hay pocos títulos, tanto en libros como en tesis. La literatura en inglés es predominantemente técnica, direccionadas a las innovaciones de equipos, búsqueda por efectos y sugerencia de diseño. De esa manera también sigue la mayoría de las producciones académicas, no sólo en Brasil como en otros países de habla portuguesa [...] Para un estudio adicional sobre la concepción lumínica, todavía es necesario recurrir a otros ámbitos artísticos, que también se ocupen de la luz y las relacionen con el teatro [...] la luz como técnica domina el mercado editorial (GILL Camargo, 2012:132-135).

⁴ La crítica teatral y ensayista Barbara Heliodora, falleció el 04/10/2015. Fue la mayor traductora y difusora de la obra del dramaturgo Inglés William Shakespeare en Brasil. En 1975, defendió su tesis doctoral *La expresión dramática del hombre político en Shakespeare*. “Temida y respetada por su erudición, rigor y alto nivel de atención mientras asistía a una pieza y redactaba la crítica, fue considerada por muchos la “Dama de Hierro” del teatro brasileño” (Jornal do Brasil, 2015, en línea).

Otro ejemplo, es el del crítico teatral Alberto Guzik (1944-2010), constatando la precariedad editorial brasileña en el área de Diseño Escenográfico:

La biblioteca técnica del teatro brasileño no es de las mejores [...] Estamos más o menos servidos en cuanto a la interpretación y la dirección escénica [...] Pero en el área de técnicas de montaje la falta de obras fiables es alarmante. Desde que la tradición editorial brasileña ni siquiera puede conservar la dramaturgia ¿qué pasa con áreas como la escenografía, el figurín, el maquillaje, la escenotecnia⁵, la iluminación? Sectores que en otros países reciben una gran atención de las editoras especializadas, aquí ni siquiera tienen su historia y desarrollo registrados (GUZIK, 2000:9).

Por fin, cabe destacar el punto de vista del profesor y escenógrafo José Carlos Serroni (n. 1950), que, en el texto de introducción de su libro *Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo*, señala que “En Brasil, hay muy pocas publicaciones al respecto [...] la mayoría se centran en el trabajo de un artista y, a menudo con la edición limitada y distribución restringida [...] aparte de algunas tesis doctorales y de máster todavía inéditas que se pueden encontrar solamente en las bibliotecas universitarias” (SERRONI, 2013:14-15). Así se espera que, la publicación de esta investigación contribuya a los estudios de habla española y, después de la traducción al portugués, enriquezca la escasa bibliografía brasileña. Busca, de esta forma, contemplar el pronóstico optimista del mismo J. C. Serroni, cuando afirma: “Me imagino que esta publicación, a cual me atrevo, estimulará a otros a buscar un desglose, produciendo nuevas obras que examinen los temas que desarrollo” (SERRONI, 2013:14-15).

⁵ La escenotecnia es el estudio y la instrumentación de la infraestructura de soporte técnico para llevar a cabo el espectáculo escénico. La escenotécnica son los instrumentos y máquinas que permiten la realización escénica. El escenotécnico puede referirse tanto a los aparatos como también al personal que guía, organiza y manipula la escenotécnica (ACIR, SARAIVA y RICHINITI, 1997:7).

2. OBJETIVOS, HIPÓTESIS Y DELIMITACIÓN

El **objetivo general** de la presente investigación es comprobar la existencia de la *Transformación de la Apariencia Visual del Intérprete* (TAVI), entendida como una construcción de la caracterización visual del intérprete (CVI) y de la luz escénica, y, en particular, reflexionar sobre el *diálogo establecido entre estos dos elementos*, en espectáculos en vivo del s. XX, concediendo especial atención al teatro y a la danza.

En ese sentido, primeramente, fue necesario establecer una serie de **objetivos específicos**, que contribuyeron a lograr el resultado final. Además nos permitieron percibir aspectos determinados del cuerpo central de la tesis y complementar conocimientos relacionados con el tema. Para tanto, estos objetivos buscaron:

- Alcanzar la *comprensión de los objetos de estudio*, o sea, la luz (escénica y artificial), la caracterización visual del intérprete (vestuario, maquillaje, peluquería y accesorios) y las transformaciones visuales en espectáculos;
- Hacer una *revisión histórica del uso de los objetos de estudio*;
- Conocer los procesos y tecnologías del diseño escenográfico (luz, caracterización visual y decorado), por medio de la voz de los técnicos-artistas de las áreas que lo compone;
- Verificar *diferencias y similitudes* del tema, en las modalidades de espectáculos escénicos (mayor enfoque en teatro y danza) y entre las culturas occidental y oriental;
- Verificar los *cambios y evoluciones del tema* en el espacio-temporal elegido (s. XX y sus entornos);
- Establecer un *modo de análisis* que permita lograr los resultados pretendidos.

Ha de tenerse en cuenta que, en este estudio, tenemos la intención de reflexionar sobre los complejos y poco investigados procesos de caracterización visual del intérprete y de diseño de luz escénica. Intentando, con eso, comprender sus usos como herramientas en la construcción de la apariencia cambiante del intérprete sobre el escenario. Se trata, por lo tanto, de la búsqueda de una apariencia llena de posibilidades y recursos visuales, que permitan la construcción de un lenguaje propio y significativo en la escenificación de espectáculos en vivo. Por lo tanto, la **hipótesis**, a su vez, ha surgido en relación con los cuestionamientos planteados en lo referente a esa búsqueda (problema del estudio). Ellas

reflejan nuestro continuo interés por una imagen que no sea solamente ilustrativa, complementaria o mero refuerzo al drama escenificado.

Al pensar en una hipótesis como la “idea de proyectar una serie de supuestos que se establecen como base de una investigación en arte con el objeto de ser confirmados o negados”, consideramos, siguiendo a Baños Fidalgo (2013), que las hipótesis deberían postularse como “conjeturas provisionales que se auto-cuestionan constantemente sin la posibilidad última de dar respuestas, confrontándose consigo mismas en su propio proceder”. Según Popper: “Si una hipótesis en una investigación científica da lugar a una tesis que puede ser contrastada y refutada, una hipótesis en una investigación en arte no podría dar lugar más que a sí misma como tesis, es decir, la hipótesis como tautología sería, así, una especificidad en la investigación en arte. De esta manera, se hace más adecuado hablar de “objetivos (apuntar hacia) y no de hipótesis (suponer para). Mientras que los objetivos permiten construir un discurso en un determinado sentido, las hipótesis dependen de en gran medida de la consecuencia última para la definición del discurso, algo impensable en la investigación en arte” (BAÑOS Fidalgo, 2013:27; POPPER, 1980:247). Siendo así, a partir de las reflexiones desarrolladas durante el proceso de construcción de las tres etapas que constituyen esta investigación, presentamos el siguiente cuestionamiento-hipótesis:

¿El diálogo entre la caracterización visual del intérprete y la luz escénica puede resultar en una transformación de la apariencia visual del intérprete delante del público?

Referente a la **delimitación** de esta tesis doctoral, cabe señalar que entendemos un espectáculo escénico como un *trabajo sistémico*, compuesto de muchos lenguajes, por lo tanto somos conscientes de la imposibilidad de aislar sólo uno de sus lenguajes constituyentes. Por eso, en nuestro análisis hemos hecho una abstracción del tema de investigación en medio de estos lenguajes. Siendo así, esta investigación se ocupó particularmente de los espectáculos de teatro y danza y, exclusivamente, de las **Artes Escénicas**, conforme se demuestra en la Figura 2.

Entendiendo los espectáculos escénicos como los que son escenificados en directo, o sea, en vivo, delante del público (teatro, danza, ópera, mimo, música en directo, circo, *performance*, etc.), consecuentemente, no se atuvo a los espectáculos que sufren una edición electrónico-digital posterior a su registro o representación. Tampoco analizamos los es-

pectáculos mediados por una máquina, es decir, que son asistidos de forma indirecta, como ocurre con el cine y la televisión. Sin embargo, es importante recalcar que estos *otros espectáculos* estuvieron presentes en este estudio, más a menudo el cine, como contexto o parámetro de distinción/similitud/comparación con los espectáculos escénicos objeto de este estudio.

El enfoque en el teatro y la danza se debe al hecho de que hay mayor facilidad de obtener material de investigación sobre ellos y de que las diferencias en sus formas de escenificación resultan enriquecedoras en los análisis desarrollados. Hay que tener en cuenta que, por un lado, el teatro trabaja de manera más contundente con el texto y con el personaje y, por otro lado, la danza, a su vez, trabaja de la misma manera en relación a la música y el movimiento.

Cabe señalar de nuevo que no hemos trabajado con el texto teatral y sí con la escena. Así, pues, el abordaje de esta tesis doctoral no estuvo enfocado en la dramaturgia desde su relación actor-personaje, ni tampoco en la coreografía desde su relación música-espacio-movimiento. Sin embargo, se ha apoyado en esas relaciones-lenguajes en los momentos que los que el tema de estudio así lo exigió. Tratándose del espacio visual material escénico, la mirada de esta investigación está muy centrada en la escenografía⁶, en detrimento del espacio material arquitectónico y del escenario. En el contexto de la escenografía, a su vez, cabe recordar nuestros dos objetos de estudio, donde, por un lado, tenemos la Escenografía Ambulante (de Pavis, 2010), que congrega los elementos visuales de la apariencia del intérprete (vestuario, maquillaje, peluquería y accesorios), en detrimento del decorado y de los atrezos que componen el espacio escenográfico. Y, por otro lado, tenemos la luz del intérprete⁷, en detrimento de la iluminación del decorado o del espacio escénico. Hablando de la luz escénica, este estudio la ha enfocado como lenguaje y estética. Por ello, no profundizará en sus aspectos fisiológicos, técnicos y tecnológicos.

⁶ La escenografía en este estudio es todo lo que compone el diseño escenográfico, es decir, los decorados, la luz y la CVI.

⁷ La luz del intérprete es la luz que es diseñada para la presencia física del artista en el escenario. Esa luz no es la misma que si diseña para los decorados o para el escenario como un todo.



Figura 2. Delimitación de la investigación. En color rojo, lo que fue investigado en detalle, en verde la contextualización necesaria y en azul lo que no fue investigado a fondo. *Elaboración del autor.*

Dada la limitación temporal de la investigación y la variedad de espacios y soportes destinados a los espectáculos en la actualidad, hemos entendido la necesidad de establecer algún tipo de acotación. Por ello, nos centraremos en los espectáculos teatrales que acontecen en espacios cerrados, específicamente contruidos para tal fin, concretamente, se prestará mayor atención al escenario tradicional, a la italiana.

En cuanto a la recogida de datos, la presente investigación está centrada en el investigador como *espectador experto*, por lo tanto, los análisis serán hechos mediante su observación, descripción e interpretación. Siendo así, por una parte, nuestro intento no es rescatar la percepción del espectador común o del artista, el intérprete de representación escénica. Por otra parte, estaremos muy atentos al mirar de los *diseñadores escenográficos* y los *directores escénicos* (expertos en sus áreas) y, especialmente, al pensamiento de los Artistas Investigadores, en su mayoría directores escénicos.

Finalmente, concerniente a los espacios geográficos y temporales, nos centraremos en la cultura occidental (especialmente europeos). Sin embargo, la cultura oriental estará presente en este trabajo. Por otra parte, en términos de línea del tiempo, no nos limitaremos tan estrictamente al espacio de cien años que va de 1910 a 2010. Abordaremos el s. XIX, principalmente, en cuanto a la contextualización o el rescate de los hechos históricos. Ya el entorno del tiempo estipulado será tenido en cuenta en la repercusión de los hechos y, también, como objeto de estudio (espectáculos) en los análisis empíricos.

3. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DE LA TESIS

En este apartado explicaremos la metodología adoptada para llevar a cabo esta tesis doctoral. Importa recordar que esta es una investigación que, haciendo uso de distintos métodos y técnicas para el estudio de la hipótesis y el desarrollo de los objetivos, aborda dos elementos visuales escenográficos (la luz y la CVI) actuando en uno de los espacios escénicos que componen una puesta en escena: el espacio localizado en el cuerpo del intérprete. Para ello, adoptamos una metodología de análisis de **datos cualitativos**, “generalmente denominada análisis de contenido”. En términos más generales es una **investigación científica empírica**, es decir, se trata de un conocimiento adquirido por la práctica y que “demanda procedimientos, experimentación, observación, técnicas, registros de información de manera única” (MORAES, 1999:7; MALDONADO, 2011:43). Se trata por lo tanto de una propuesta de investigación y análisis del conocimiento, así como de la capacidad crítica. Por este motivo, el presente estudio se apoya en la documentación y lectura de aquellos autores que han estudiado y trabajado sobre estos temas (y sus alre-

dedores) desde una perspectiva teórica y visual. Para ello, sigue el siguiente modelo de investigación:



Figura 3. Modelo de Investigación adoptado en este estudio. *Elaboración del autor.*

En este contexto, es importante subrayar que la **metodología** es entendida por nosotros como un instrumento de ruta dinámica del pensamiento hasta la verdad, es decir, ruta dinámica del investigador hasta la construcción del conocimiento. En este sentido, la metodología de la investigación académica debe proporcionar estrategias para facilitar el proceso de construcción de este conocimiento. Para ello, se compone de un método (o métodos), que, a su vez, comprende la adopción de las técnicas y las herramientas más apropiadas. Siguiendo a Lakatos y Andrade Marconi (2003), entendemos que **método** es “el conjunto de actividades sistemáticas y racionales que, con mayor seguridad y economía, permite lograr el objetivo (conocimientos válidos y verdaderos) trazando el camino a seguir, detectando errores y ayudando a las decisiones del investigador”. Siendo este un trabajo básicamente teórico, su principal procedimiento metodológico consistirá en la **reflexión** en torno de la bibliografía y del referencial teórico propuesto. Entretanto, como se trata de la aplicabilidad práctica de algunas ideas, otro procedimiento adoptado será la **observación** del tratamiento dispensado a luz escénica y a la CVI y los indicios de la TA-VI (planeada o no) en los conceptos y en la práctica escénica adoptados en el s. XX. Para dar cuenta del volumen de informaciones, que combina teoría y análisis documental, será

utilizada como metodología de investigación el **Análisis de Contenido** (AC) y, en la fase final del estudio, los métodos de análisis de imagen: Análisis Iconográfico, Guión de Lectura de Imagen y el Análisis de la Imagen en Movimiento (AIM).

Adoptamos, por lo tanto, un *análisis de contenido con un enfoque cualitativo*, que, según Moraes (1999), se caracteriza por ser inductivo, generativo, constructivo y subjetivo, con la utilización preferencial del raciocinio inductivo visando la comprensión del fenómeno investigado. Esta metodología, con su enfoque inductivo-constructivo, repercute en un procedimiento de análisis que toma por punto de partida los datos obtenidos, construyendo a partir de ellos las categorías y a partir de estas la teoría (o los conceptos):

En este enfoque las categorías son construidas a lo largo del proceso de análisis. Las categorías son resultantes de un proceso de sistematización progresivo y analógico. La aparición de las categorías es resultado de un esfuerzo, creatividad y perspicacia de parte del investigador, exigiendo una relectura exhaustiva para definir lo que es esencial en función de los objetivos propuestos. Los títulos de las categorías sólo surgen al final del análisis (MORAES, 1999:9).

Para este tipo de abordaje de análisis de contenido, Lincoln y Guba (1985) sugieren la adopción de dos tipos de estrategias: el método de la inducción analítica y el método de la comparación constante, que hacen intensa utilización del conocimiento tácito del investigador como fundamento para la constitución de las categorías. En este sentido, Moraes señala que “tanto las categorías como las reglas de categorización son permanentemente revistas y mejoradas a lo largo de todo el análisis” (MORAES, 1999:9).

Concerniente a las cuestiones estructurales de la metodológica, tres **Recorridos Metodológicos** registran el desarrollo de los análisis de contenido y están situados al final de cada una de las tres partes que componen esta tesis doctoral: Marco Teórico-Conceptual, Análisis Empírico 1 y Análisis Empírico 2. Conforme se puede observar en el esquema de la Figura 4. Los métodos adicionales, técnicas y herramientas utilizadas en cada uno de los recorridos metodológicos están detallados en ellos y una parte de los datos de análisis en el anexo de esta tesis.

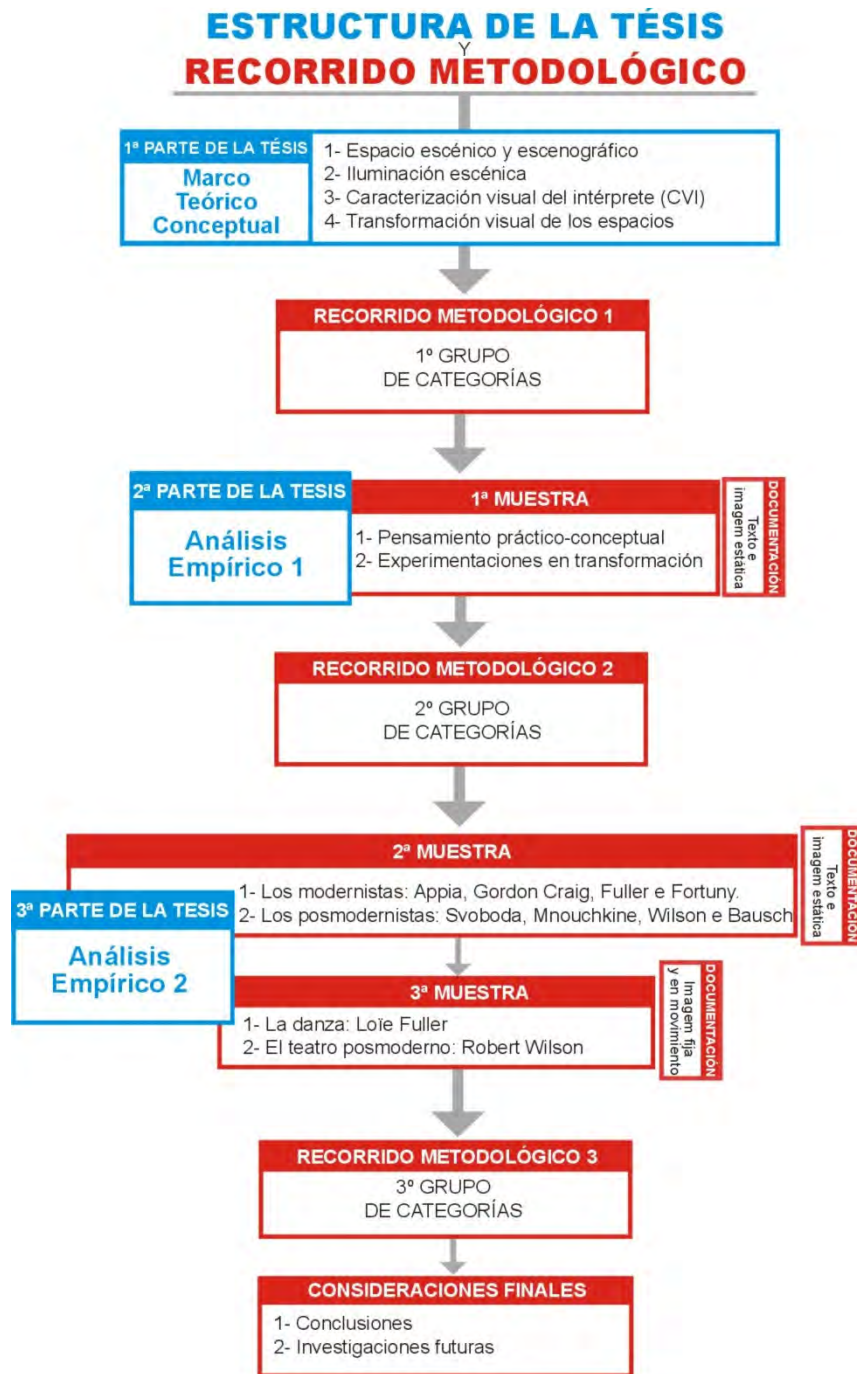


Figura 4. Estructura de la tesis y sus recorridos metodológicos. *Elaboración del autor*

Los contenidos analizados (imágenes estáticas y en movimiento, testimonios y trayectorias de vida/producción, etc.) son compuestos por **muestras intencionales**.⁸ De acuerdo con Frago *et al*, los muestreos cualitativos buscan seleccionar los elementos

⁸ En la Muestra Intencional “de acuerdo con determinados criterios, es elegido intencionalmente un grupo de elementos que irán a componer la muestra. El investigador se dirige intencionalmente a grupos de elementos de los cuales desea saber la opinión”. La selección de los sujetos es deliberada, siguiendo criterios del investigador e interés científicos, conforme características varias deliberadamente elegidas por el investigador. El investigador justificará la inclusión de personas en el estudio con base en múltiples variables y en el criterio de homogeneidad fundamental. Criterio que tiene que observar que “los sujetos incluidos y reunidos poseen pelo menos una característica común a todos; la característica-clave que los une es lo propio tema de la investigación” (ANDRADE Martins, 2000:40; POPE y MAYS, 1995:44).

más significativo para el problema de investigación, siendo, por lo tanto, típicamente intencionales. En este contexto, el número de componentes de la muestra es “menos importante que su relevancia para el problema de investigación”, de modo que los elementos de la muestra pasan a ser seleccionados deliberadamente: “conforme presenten las características necesarias para la observación, percepción y análisis de las motivaciones centrales de la investigación” (FRAGOSO *et al*, 2011:67-68). En la modalidad de la muestra intencional, el criterio de homogeneidad es considerado fundamental. Por lo tanto, este criterio es observado en nuestros análisis empíricos. A la hora de elegir los ocho Artistas Investigadores, el criterio principal fue su irrefutable reconocimiento como innovadores en los aspectos visuales de los espectáculos; el carácter investigativo de sus producciones; y, por último, que también estuviesen actuantes en el s. XX. La muestra de espectáculos filmados elegidos siguen a el criterio de: disponibilidad de acceso a su documentación y que sean compuestas por escenas con la participación muy marcada de la luz y de la CVI.

Hay que notar que, dada la complejidad de un estudio que mezcla los conceptos teóricos con un estar atento analítico constante, se percibió que la articulación de la investigación en etapas bien delimitadas sería esencial para facilitar el desarrollo del proceso investigativo, la interpretación de los datos y su posterior transposición a un contenido textual con el mínimo de confort de lectura exigido. Siendo así, esta tesis está planeada en una estructura secuencial de tres etapas, acompañadas de sus respectivos recorridos metodológicos de análisis de contenido, ordenadas de la siguiente forma:

Marco Teórico-Conceptual, que busca delimitar un conjunto de conceptos, modelos, ideas, proposiciones, argumentos de forma organizada y profunda (MALDONADO, 2011). Desarrollado con base en el referencial teórico encontrado en las bibliotecas, internet, instituciones culturales y acervo propio. La consulta al material impreso o digital fue delimitada por áreas de tangencia/contextualización y de foco del tema de interés.

Análisis Empírico 1, que también se centró en la búsqueda de un mayor entendimiento sobre las transformaciones escenográficas de manera general y de los procesos, técnicas y tecnologías implicadas en el Diseño Escenográfico (la contextualización). Esto implica la búsqueda por obras y proyectos escénicos donde se haya hecho experimentaciones en términos de transformación del espacio visual y escuchar los testimonios de los que actúan directamente en el área. En esta búsqueda por un conocimiento más cercano de la

realidad, cabe señalar que los resultados positivos obtenidos fueron posibles, en gran parte, gracias a una bibliografía constituida por un formato editorial de libro-reportaje. De los cuales cabe estacar las colecciones Artes Escénicas y Cine, del Grupo Editorial Océano (Argentina, de 1999 a 2003). En este tipo de publicaciones los diseñadores de renombre internacional desfilan sus opiniones y describen sus métodos de trabajo, en respuesta a los autores-entrevistadores. Aunque, en su mayor parte sean libros enfocados al cine, muchos de los diseñadores entrevistados actúan también en las artes escénicas. Teniendo en cuenta, también, que muchos de los conceptos y procesos expuestos por ellos quedan cercanos a los usados en los espectáculos en directo.

Análisis Empírico 2, que consiste en el estudio minucioso de la trayectoria de diez artistas de las Artes Escénicas, elegidos con base en las etapas anteriores. Se trata de diseñadores, escenógrafos, teóricos, experimentalistas de las Artes Escénicas del s. XX. Ellos constituyen lo que nominamos Artistas Investigadores y forman el *corpus* de investigación principal de la presente tesis. Uno de los objetivos de esta etapa fue, entre otros, lograr un mejor entendimiento de cómo cada uno de los Artistas Investigadores contemplaba o propone la cuestión del diálogo luz-CVI en su trabajo. En lo que respecta a los criterios de elección de los ocho Artistas Investigadores, fueron elegidos, principalmente, por su aportación al Diseño Escenográfico tener un carácter *incontestablemente renovador*. Aporte este reconocido por los expertos en artes escénicas, además del perfil teórico-práctico de ellos, con acentuado carácter investigativo en relación al tema (TAVI) y/o a los objetos de estudio (luz y CVI). Con este propósito, fueron seleccionados cuatro artistas de la vanguardia de finales del s. XIX y primer tercio del s. XX (los modernistas) y cuatro artistas contemporáneos, vanguardistas del s. XX e inicio del s. XXI (los posmodernos). En la finalización del Análisis Exploratorio 2, concluidos las análisis, el estudio percibió que se hacía necesario elegir los dos AI (uno de cada periodo: modernismo y posmodernismo) que más habían aportado en términos de la TAVI (basados en el diálogo entre luz y CVI) y profundizar la observación. Para ello, de estos dos AI fueron analizadas algunas obras escénicas filmadas buscando una profundización del reconocimiento de la TAVI. El objetivo de esta etapa de análisis fue percibir cómo los criterios señalados en la etapa anterior se comportaban en un estudio de tipología documental compuesto también por imágenes en movimiento.

Estructura de la Tesis

A partir de estos contenidos introductorios, en los que explicamos cómo se desarrolló el presente estudio, ha resultado una estructura de la tesis, organizada en tres partes principales. Tres bloques que empiezan con una introducción y se distribuyen de acuerdo con la descripción resumida a continuación.

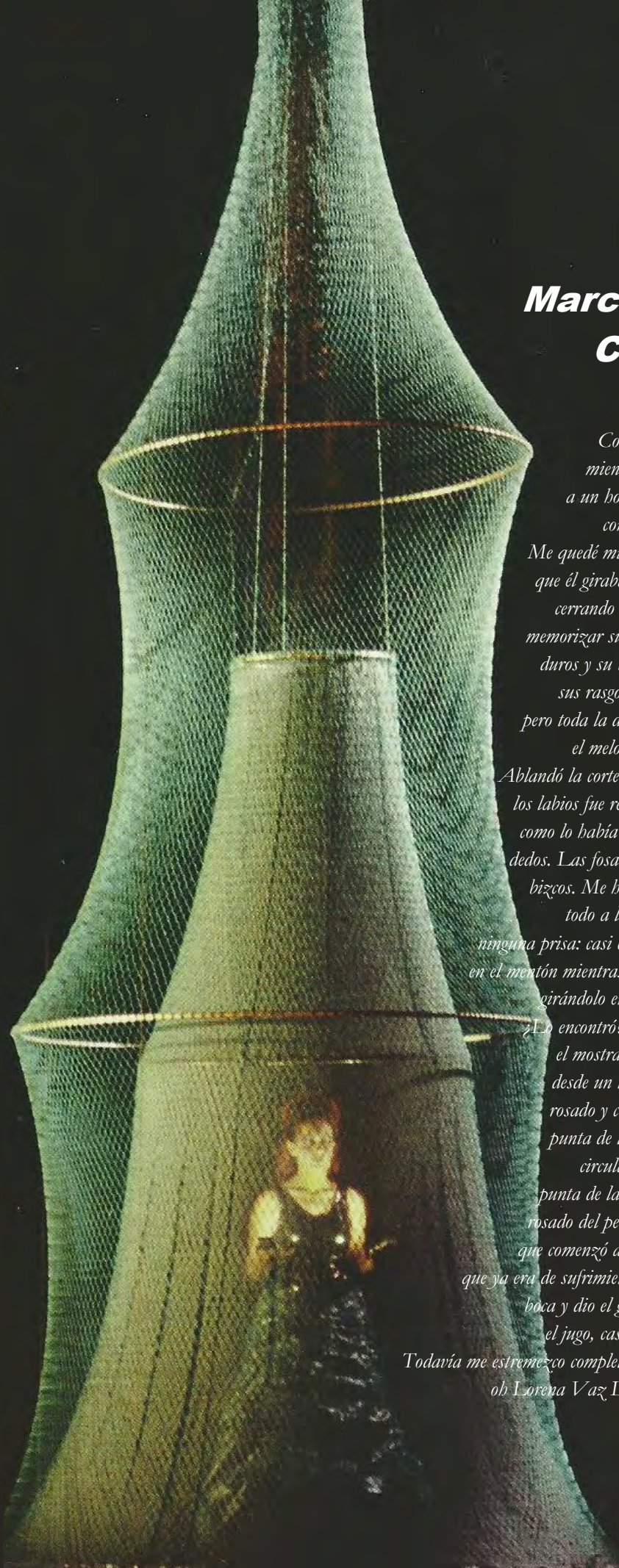
En la **primera parte**, está desarrollado el *Marco Teórico-Conceptual*. Esta parte está estructurada en cuatro capítulos: en el capítulo uno se buscó el entendimiento y adopción de los conceptos y la contextualización del tema del espacio escénico y escenográfico; ya en el capítulo dos abordamos los conceptos y posibilidades de la iluminación escénica; el capítulo tres trata de la CVI y su relación con el drama, el personaje y el público; y en el capítulo cuatro nos centramos en la transformación visual escénica de manera general. La forma de conducción de los contenidos en esta parte del trabajo se estructura desde temas generales, como son las teorías escenográficas y los elementos que la componen, hasta el tema central estudiado: el diálogo entre luz y CVI.

Las otras dos partes de la tesis están compuestas por los análisis empíricos. En la **segunda parte**, está el *Análisis Empírico 1* que está compuesto por dos tipos de análisis de contextualización del tema: uno investiga ejemplos de obras donde la transformación es el eje y, el otro, busca mayor entendimiento de los procesos donde el tema se desarrolla. En la **tercera parte**, el *Análisis Empírico 2*, se buscó llegar a entender las aportaciones de los Artistas Investigadores al tema, investigando sus trayectorias y algunas de sus obras.

Las **Consideraciones Finales**, por su parte, resumen los análisis hechos en las tres partes que compone la tesis doctoral. Eso se ha llevado a cabo para que se tenga una imagen global de los Recorridos Metodológicos y de las reflexiones que componen todo el proceso de trabajo de este estudio. Por otra parte, la formulación de estas consideraciones, pone de manifiesto los muchos campos que quedan abiertos a futuros estudios, además de la posibilidad de nuevas líneas de investigación.

Por último, queda la **Bibliografía**, sin la cual no habría sido posible llevar a cabo este estudio. Para mejorar la consulta durante y después del trabajo concluido, la bibliografía está organizada en dos bloques: la referenciada (bibliografía, audiovisuales y recurso electrónico-internet) y la consultada (bibliografía y trabajos académicos). En cuanto al **formateo gráfico-editorial** de la tesis, hemos optado por el sistema anglosajón de nota-

ción. El nombre y el año remiten al libro y la edición que hemos manejado, tal como se da en la lista bibliográfica del final. Además que, en el caso de citas directas, consta también la página donde fue recogida. Mientras que las citas, con más de tres líneas, están formateadas editorialmente de forma diferenciada. Aún en relación al formato editorial, recurrimos a las notas al pie de página sólo para discutir un punto o aclarar algún aspecto concreto, anotando que su orden numérico empieza en cada una de las tres partes en que está estructurada la tesis. Las figuras y tablas tienen, a su pie, todas las informaciones sobre su contenido y fuentes, por ello no consta ninguna lista de estos elementos, además están numeradas en orden creciente, de inicio hasta el fin de la publicación. En el **Anexo** constan los datos iniciales de los análisis de las tres partes que constituyen este estudio, organizados en los Recorridos Metodológicos. Finalmente, es importante recordar que el volumen de esta tesis va acompañado de un DVD con los extractos de vídeos e imágenes usados en el análisis.



I PARTE

Marco Teórico- Conceptual

Contemplé desde una esquina, mientras bebía un vaso de leche, a un hombre completamente vulgar con un melocotón en la mano. Me quedé mirando el melocotón maduro que él giraba y buscaba entre los dedos, cerrando un poco los ojos, como para memorizar su contorno. Tenía los rasgos duros y su barba sin afeitarse acentuaba sus rasgos como si fueran de carbón, pero toda la dureza se diluía cuando olía el melocotón. Me quedé fascinada. Ablandó la corteza con sus labios y aún con los labios fue recorriendo toda su superficie como lo había hecho con las puntas de los dedos. Las fosas nasales dilatadas, los ojos bizcos. Me hubiera gustado que acabase todo a la vez, pero no parecía tener ninguna prisa: casi enfadado, frotó el melocotón en el mentón mientras con la punta de la lengua, girándolo en sus dedos, buscó el pezón. ¿Lo encontró? Yo estaba encaramada en el mostrador del café, pero veía como desde un telescopio: encontró el pezón rosado y comenzó a acariciarlo con la punta de la lengua en un movimiento circular, intenso. Pude ver que la punta de la lengua era del mismo color rosado del pezón del melocotón, pude ver que comenzó a lamerlo con una expresión que ya era de sufrimiento. Cuando abrió su gran boca y dio el golpe que hizo salpicar lejos el jugo, casi me atraganté con la leche. Todavía me estremezco completamente cuando lo recuerdo, oh Lorena Vaz Leme, ¿no tienes vergüenza?

Lygia Fagundes Telles

INTRODUCCIÓN⁹

En las siguientes líneas, estaremos hablando de teorías, conceptos y hechos. Siendo así, entendemos que la teoría sirve como sistema de conceptualización y de clasificación de los hechos, donde: “un hecho no es solamente una observación práctica al azar, más también una afirmación empíricamente verificada sobre el fenómeno en cuestión”. De esa forma, el marco teórico-conceptual engloba tanto las observaciones científicas cuanto un “cuadro de referencia teórico conocido, en lo cual esas observaciones si encuadran” (LAKATO y ANDRADE Marconi, 2003:115). En nuestro estudio, permeando los conceptos de los teóricos del tema de investigación, estarán presentes también las opiniones y testimonios de los que actúan directamente en los espectáculos (artistas y técnicos). Puesto que, esta investigación se propone conocer y analizar los agentes del espectáculo visual escénico y, más de cerca, los que trabajan con la luz y la CVI.

A partir del s. XIX muchas teorías intentan organizar y unificar la pluralidad de elementos y materiales diversos que constituyen el espectáculo de las **Artes Escénicas** (teatro, danza, música, mimo, *performance*, ópera, circo)¹⁰. El debate entonces se centraba en una cuestión: “¿tienen todos los componentes del espectáculo igual validez estética o tienen que subordinarse necesariamente unos a otros?” (SALVAT, 1996:22). Siendo la obra de danza y la obra teatral, entre las que componen las Artes Escénicas, las que más suscitaron investigaciones, vamos a examinarlas más de cerca. En lo que se refiere a la **Cultura Teatral**, el experto de teatro y dramaturgo italiano Franco Ruffini, ha demostrado en sus estudios que a lo largo de los siglos han existido dos tipos: la cultura del texto y la cultura de la escena. Según él son “líneas que han avanzado en paralelo con ritmos y formas distintos, hora ignorándose hora coincidiéndose entre sí. Los resultados de esas convergencias han dado origen a manifestaciones teatrales que forman parte de la historia cultural occidental” (NIETO, 1997:10). No obstante, la **cultura de la escena** (la representación) en el teatro (más específicamente sus aspectos visuales) solo muy recientemente (principalmen-

⁹ **Citación:** FAGUNDES Telles, Lygia (1984, p. 10). *As meninas*. Ed. Círculo do Livro, 247 p. São Paulo: Brasil. **Figura b:** *El barbero de Sevilla* (2000), de Gioachino Rossini. Dirección: Carles Santos, Diseño escenográfico: Mariaelena Roqué, Diseño de luz: Samantha Lee. Teatro Principal, Valencia: España (GUERRERO, 2006:162) .

¹⁰ Los expertos españoles en gestión y producción escénica Aguiar y Fernandez Torres, nombran “sectores” a las distintas áreas de las Artes Escénicas, sean estas la danza, el teatro, la música en directo, etc. En este sentido, señalan que la danza y el teatro son los sectores más similares entre sí en cuanto al modo artesanal de sus procesos, todo eso “sobre la base de su carácter esencialmente efímero”. Siguiendo la línea de la similitud, aparte de no ser efímera, consideran la cinematografía, a su vez, un género de arte cuyos procesos de creación y producción mantiene similitudes con las Artes Escénicas, aunque “no en su presencia ante los públicos, sustituyendo la escena por la pantalla” (AGUIAR y FERNANDEZ Torres, 2005: 15, 29).

te en el s. XX) han sido objeto de formulaciones teóricas. Sin embargo, los elementos materiales visuales, formadores de la escena teatral, siguen careciendo de investigaciones que les posicionen como una de las áreas con un *lenguaje propio*, dentro del universo de las Artes Escénicas. Aun considerando el contexto de las dos culturas teatrales de Ruffini (texto y escena), Trapero Llobera, en su tesis doctoral (1986), distingue una serie de subgrupos que aportan respuestas concepto-metodológicas a los problemas suscitados por el texto y la representación. Sin embargo, todavía sigue siendo evidente la “disociación que se produce entre el texto dramático y el espectáculo así como entre los teóricos y los prácticos; en definitiva, cuantitativamente hablando, el estudio del texto teatral predomina sobre el análisis de las manifestaciones escénicas”. Siendo así, se demuestra que continúa la preeminencia de lo textual, de finales del s. XIX, en la investigación en Artes Escénicas. Es decir, aún hoy “lo espiritual (texto) es más importante que lo material (espectáculo)” (TRAPERO Llobera, 1995:15-16). Sin embargo, en una contextualización más histórica, es importante recalcar que esa era una idea de la vieja jerarquía teatral, que defendía la inferioridad de las artes visuales frente a la literatura. Idea contestada, en su momento, por los “hombres del teatro”, como Adolphe Appia, Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, etc., que defendían una obra escénica (puesta en escena) como un proceso dinámico de creación e integración de ambos elementos (texto y espectáculo).

En términos prácticos debería observarse que dentro del equipo encargado de convertir los signos en elementos visuales materiales (o al revés), cumple un papel relevante el diseñador de luz y los diseñadores de la caracterización visual del intérprete (CVI). Ellos constituyen las significaciones deseadas en la materialidad visual necesaria para que si conviertan en signos, para que, a partir de ahí, puedan ser decodificadas por el público y llevar adelante la representación del texto o de la música. Teniendo presente que el intérprete tratado aquí, no se restringe sólo al actor (teatro/dramaturgia) pues abarca también el cantante, el danzarín, el acróbata, el mímico (o todos esos en uno solo artista). Todos estos son intérpretes de los espectáculos escénicos, con necesidades visuales interpretativas distintas, las cuales los diseñadores también tienen que interpretar y atender. También, hay que tener en cuenta que, en toda representación perteneciente a las Artes Escénicas existen otros dos elementos fundamentales, estrechamente relacionados entre sí (además del texto y de la representación): el cuerpo y el espacio. En tales circunstancias, en el

cuerpo del intérprete (también encarado por nosotros como un espacio en constante transformación) el maquillaje, la peluquería, los accesorios y el vestuario (los elementos materiales formadores de la CVI), son capaces de transformar el personaje y el espacio escénico, recreando diversas texturas y cualidades visuales. Junto a esto, también se debe tener en cuenta la incidencia de la luz, que torna visible (o invisible) todo eso en el escenario. Por tanto, hay que resaltar en este contexto cuerpo-espacio, la presencia determinante de la luz escénica, elemento complejo, hasta mismo en su forma de apunte, en un estudio como este. ¿Elemento material (a final tenemos los focos, la mesa de luz, los cables) o inmaterial (no se puede tocar)? ¿Elemento fuera del intérprete (que poco la ve o la oye y no la controla) o en su cuerpo (pues proyecta su imagen de formas distintas para el observador)? ¿Elemento real (sus efectos se hacen percibir en la escena) o virtual (que sólo existe en esencia o en efectos generados por el ordenador)? ¿Mera herramienta de edición de la imagen (control tecnológico en tiempo real) o pincel en la mano del artista (combinación-dosificación de sus intensidades, colores y contrastes)? Obsérvese que, sumado al espacio, tenemos el tiempo y la acción. Todo eso debe ser orquestado por el cuerpo del intérprete con un control muy preciso de los ritmos, a los que los elementos visuales (materiales o virtuales) tienen que someterse. Y, estos, a su vez, orquestan los cambios de las formas y de las características de la incidencia de la luz en un cuerpo en constante transformación escénica.

Según Abellan (2006), durante el s. XX se abrieron, en efecto, múltiples vías de retorno a la base de las artes escénicas. Ese reencuentro se produjo en todas sus modalidades y dramaturgias, tanto en las de tradición dramática como en las emergentes dramaturgias no dramáticas. Al decir modalidades, nos referimos a las diferentes formas de espectáculo teatral occidental, el teatro de texto, la danza, la ópera, el mimo, el teatro de objetos o de títeres. Y al decir dramaturgias dramáticas y no dramáticas, me refiero, en el primer caso, a las dedicadas a la representación de ficciones en las cuales el personaje y el desarrollo de lo que a él le acontece es el foco esencial del interés; y en el segundo, a las que se proponen la representación ante el público de acciones cuyo discurso radica en los propios elementos expresivos del teatro liberados en este caso del desarrollo dramático como factor cohesionador. Dicho de otro modo, lo dramático estaría más cerca del relato y lo no dramático más cerca de la poesía en el sentido más amplio del concepto:

...tan interesante como el ver y el oír, el factor que da a las artes escénicas su carácter especial, su gran especificidad, es el hecho de estar ahí, actuantes y espectadores, compartiendo el mismo espacio, el mismo tiempo, la misma realidad, participando de una experiencia común, aunque sea a través de otra realidad, de una realidad representada (ABELLÁN, 2006:1-6).

Entre las diversas tipologías teatrales abordadas por Pavis (1998), teatro de calle, alternativo, de director, de la crueldad, solamente para citar algunos, vamos a atenernos a los teatros que interesan más directamente a esta investigación: el experimental, el total, el posmoderno y el visual. A modo de introducción al asunto, tratado con más detalles en la segunda y tercera parte de esta tesis, transcribimos ahora una síntesis de los conceptos de este autor para estos cuatro géneros teatrales:

Teatro Experimental

El término teatro experimental compete con teatro de vanguardia, teatro laboratorio, *performance*, teatro de investigación o simplemente teatro moderno; se opone al teatro tradicional, comercial y burgués que busca a rentabilidad económica y se basa en fórmulas artísticas seguras, o incluso al teatro de repertorio clásico que sólo monta obras o autores ya consagrados. Más que un género, o un movimiento histórico, es una actitud de los artistas frente a la tradición, a las instituciones o a la explotación comercial.

Teatro Total

Representación que aspira a utilizar todos los medios artísticos disponibles para producir un espectáculo abierto a todos los sentidos y crear, así, la impresión de una totalidad y de una riqueza de significaciones capaz de subyugar al público. Todos los medios técnicos (de los géneros ya existentes o futuros), en particular los medios de la maquinaria moderna, de los escenarios móviles y de la tecnología audio-visual, están a disposición de este teatro.

Teatro Posmoderno

Más que una herramienta rigurosa para caracterizar la dramaturgia y la puesta en escena, la posmodernidad es el signo de una afiliación (sobre todo en Estados Unidos y América Latina), una etiqueta cómoda para describir un estilo interpretativo, una actitud de producción y de recepción, una manera “actual” de hacer teatro.

Teatro Visual

Tipo de escenificación centrado en la producción de imágenes escénicas, generalmente de una gran belleza formal, en vez de dedicar sus esfuerzos a la com-

preensión de un texto por parte del espectador o de presentar acciones físicas “en relieve”. La imagen es vista desde lejos, en dos dimensiones, planchada por la distancia y la técnica de su composición (PAVIS, 1998:453-463).

Desde este panorama, profundizando un poco más en esta última categoría, el Teatro Visual, puede ser encarado también como una “modalidad particular de las artes escénicas”. Modalidad esa que, además de plantear la elaboración de un discurso expresable exclusiva o primordialmente en imágenes, utiliza para su traducción escénica “los lenguajes más visuales de las artes de la representación” (y no sólo de las artes escénicas), además de recoger la transdisciplinariedad de las artes escénicas. En este aspecto, estamos de acuerdo con Abellán cuando afirma que el “territorio del Teatro Visual se distingue también por ser la práctica escénica contemporánea que tiende a incorporar a su vocabulario escénico lenguajes provenientes de todos los campos de las artes visuales y de la comunicación” (ABELLÁN, 2006:7).

Teniendo en cuenta que la *acción*, el *espacio* y el *tiempo* están intrínsecamente relacionados en la puesta en escena, su análisis como elementos individuales no es completo, cuando no lleva en cuenta sus interrelaciones. Sobre eso, Pavis concibe el espacio (invisible e ilimitado) desde la experiencia espacial a partir del espectador, y señala dos formas en la cuales se puede describir el espacio: el *espacio objetivo exterior* y el *espacio gestual*. Lo primero es visible, a menudo frontal y descriptible, dividido en tres diferentes instancias: el lugar teatral (arquitectónico), el espacio liminal (separación entre el escenario y la sala) y el espacio escénico (habitado por los actores y el personal técnico). Por su parte, el espacio gestual, que involucra a los actores y la partitura escénica, es “el espacio que crean la presencia, la posición escénica y los desplazamientos de los actores; un espacio emitido y trazado por el actor, inducido por su corporalidad, un espacio evolutivo y susceptible de extenderse o replegarse” (PAVIS, 2010:139-143). Nuestro estudio se ocupa del espacio gestual, sin embargo somos conscientes de sus implicaciones e interrelaciones con el *espacio objetivo exterior*.

A modo de síntesis de lo que se ha adoptado del lenguaje visual, se puede plantear que fue adoptado en este estudio la definición más elemental de **signo**: “una cosa que está en lugar de otra”. Es decir, el signo como objeto (una cosa) y como acción (está por). Concepto que pone de manifiesto su carácter estático de un lado y dinámico de otro. Según Kowzan, “esto nos obliga a considerar el signo en sí, pero también en su funcio-

namiento, lo que se denomina semiosis” (KOWZAN, 1997:25). En este contexto, este trabajo adoptó la **Semiótica del Teatro** (o Semiótica Teatral) como línea conductora de la estructuración de la información (y, por tanto, también de su análisis). Y, más específicamente, la visión del semiólogo polaco Tadeusz Kowzan¹¹, que clasifica los signos teatrales dentro de la categoría de signos artificiales¹². Entendiendo, por una parte, *Semiótica* como el “conjunto de conocimientos y técnicas que permiten distinguir dónde se encuentran los signos, definir lo que los instituye como signos, conocer sus vínculos y las leyes de su encajamiento” (FOUCAULT, 2002:38). Y, por otra parte, la *Semiótica Teatral*, como el método de análisis semiótico del teatro que “centra su atención en la organización interna de sistemas significantes que componen el texto y el espectáculo, en la dinámica del proceso de significación y de instauración del sentido por la acción de los practicantes del teatro y del público” (MAH, 1997:11). Aún en relación a los *signos artificiales* de Kowzan, en el caso del teatro, que es un arte que no puede existir sin público, esos signos son criados, en general, con premeditación para comunicar en el mismo instante. Consciente de esta búsqueda por la funcionalidad del signo en el arte del espectáculo, Kowzan considera que:

El espectáculo transforma los signos naturales en signos artificiales (el relámpago)¹³; de ahí su poder de “artificializar” los signos. Mismo que ellos no lo sean, en la vida, sino simples reflejos, se convierten, en el teatro, en signos voluntarios. Mismo que en la vida no tengan función comunicativa, obtienen así esta función, necesariamente, en la escena (KOWZAN, 2006:102).

Cuando se abarcan de una sola vez los sistemas de signos propuestos por Kowzan, surgen observaciones que llevan a una clasificación más sintética. Esa clasificación permi-

¹¹ Tadeusz Kowzan (Wilno, Polonia, 1922-2010) es historiador y teórico de la literatura y el teatro, comparatista y semiólogo. Comenzó su carrera docente e investigadora en su país natal y la continuó en Francia (Universidad de Lyon II y Universidad de Caen). Su artículo *Le signe au théâtre* (1968, traducido a varias lenguas) “abrió la vía a la renovación de la semiología del teatro” y es hoy considerado como uno de los “modelos históricos” del abordaje del teatro mientras sistema de signos. Ha publicado numerosos libros, entre los que destacan: *Littérature et spectacle* (1970), *Hamlet ou le miroir du monde* (1991), *Spectacle et signification* (1992), *Sémiologie du théâtre* (1992) (BOBES Naves y MAESTRO, 1997:14; TEIXEIRA C. N., 2006: 12).

¹² Los signos son divididos en signos naturales y signos artificiales. El criterio de esta distinción es la intencionalidad, por lo que se sitúa en el nivel de la emisión. Los signos producidos “sin intención de significar, sin la voluntad de transmitir una información o un mensaje”, son los signos naturales. Por el contrario, los signos creados por el hombre o por el animal con “la voluntad de significar, emitidos con la intención de comunicar o de dejar un mensaje”, son los signos artificiales (KOWZAN, 1997:56-57).

¹³ Los signos naturales son llamados generalmente índices o síntomas. Kowzan cita el rayo y/o el trueno, índices (visual y/o auditivo) de un relámpago, mas considera que en el teatro las cosas se presentan de un “modo diferente”. El relámpago y/o el trueno, producidos artificialmente, son “siempre signos artificiales (visuales y/o auditivos) del rayo y la tormenta”. Sin embargo, a ese respecto él avisa sobre la precaución en cuanto a la interpretación de estos signos: “el mismo efecto de luz y sonido puede significar tanto una tormenta, como la explosión de una bomba [...] Es posible también que el signo permanezca equívoco, ambivalente. Un mismo significante visual o auditivo puede tener relación con dos o más significados diferentes, y remitir a referentes diverso” (KOWZAN, 1997:57-59).

te distinguir entre signos auditivos y signos visuales. Con esa clasificación, basada sobre la percepción de los signos, se relaciona la que los coloca con relación al tiempo y al espacio. Los signos auditivos se comunican en el tiempo. En el caso de los signos visuales es más complejo: unos (maquillaje, peinado, vestuario, accesorio, decorado) son en principio espaciales, otros (mímica, gestos, movimiento, iluminación) funcionan generalmente en el espacio y en el tiempo a la vez. Conforme se puede ver en la tabla de la Figura 5, los dos primeros y los dos últimos sistemas de esta clasificación (palabra, tono, música, sonido) reúnen los signos auditivos (o sonoros, o acústicos), mientras que todos los otros reúnen los signos visuales (o ópticos). Si aplicamos la distinción respecto a la *percepción sensorial de los signos* (auditivos-visuales) frente a la que los divide *según el medio*, obtendremos cuatro grandes categorías: signos auditivos emitidos por el actor (sistemas 1 y 2), signos visuales localizados en el actor (3, 4, 5, 6, 7 y 8), signos visuales que exceden al intérprete (9, 10 y 11), signos auditivos que exceden al intérprete (12, y 13).

Clasificación de la Percepción Sensorial de los Signos Auditivo-Visuales

01. La Palabra 02. El Tono	Texto pronunciado	A C T O R	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (Actor)
03. La Mímica 04. El Gesto 05. El Movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (Actor)
06. El Maquillaje 07. El Peinado 08. El Vestuario	Apariencia externa del actor			Espacio	
09. El Accesorio 10. El Decorado 11. La Luz	Aspecto del lugar escénico	Exterior a el actor	Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (fuera del actor)
12. La Música 13. El Ruído	Efectos sonoros no-articulados			Signos auditivos	Tiempo

Figura 5.Tabla esquemática de clasificación entre signos auditivos y signos visuales. Donde, los ítems en negro son de interés directo del estudio, los en gris oscuro son elementos de contextualización y los en gris claro no serán investigados.

Fuente: KOWZAN, 2006:117. Formateo gráfico del autor.

Cabe señalar que, en cuanto a los signos visuales localizados o no en el intérprete, nuestro estudio hace la distinción (y su interpretación propia) entre los términos atrezzo (o utilería) y accesorio. Donde, por un lado, adoptamos el concepto de atrezzo (*ατρεζζο*) para dos clases de objetos: el conjunto de los objetos escénicos (excluyendo los decorados) que los intérpretes manipulan durante la representación (los objetos de la acción), como sillas, mesas, libros, velas, etc.; y los objetos que hacen parte del decorado y no son manipulados por el intérprete (los aderezos del decorado), como cuadros, cortinas, arañas, etc. Por

otro lado, tenemos el *accesorio* como el conjunto de objetos que integran la CVI (excluyendo el vestuario, la peluquería y el maquillaje). Estos, a su vez, son divididos en los accesorios de mano, manipulados por el intérprete y complementarios a su caracterización, como abanicos, espadas, sombrillas, paraguas, cigarrillos, etc.; y los objetos que están en el cuerpo del intérprete o en su vestuario, es decir, los que hacen parte de su caracterización como elementos fijos, como los sombreros, máscaras, joyas, velos, cinturones, corbatas, zapatos, etc. En este contexto, debe señalarse que las pelucas, prótesis, postizos (bigote, barba, cilio, etc.) y pinturas corporales (tatuaje, *body art*, etc.), serán tratados respectivamente como peluquería y maquillaje (CID y NIETO, 2002; PAVIS, 1998a; GUARDIA Ramos, 2013; ANGELINI *et al*, 2004).

Respecto a los signos visuales localizados o no en el intérprete, cabe señalar que, a diferencia de Kowzan (2006), que sitúa la *luz escénica* fuera del intérprete, nosotros vamos a considerarla como signo en el intérprete. Somos conscientes que, desde el punto de vista del intérprete, la luz es un elemento fuera de su cuerpo y no manipulable por el (y, en la mayor parte del tiempo, ni perceptible). Pero, nosotros, en nuestra función de espectador-analista estaremos analizando la luz no como elemento virtual (que es), sino como unos de los elementos de caracterización en el intérprete. O sea, uno de los elementos potenciadores de la transformación en directo de esta misma caracterización.

Como resultado de lo expuesto, los colores rojo y verde aparecen juntos en los ítems nueve y once de la Figura 5, pues se debe al hecho de que, por una parte, Kowzan usa solamente el término “accesorio” en su clasificación y, con ello, no contempla las distinciones (en atrezzo y accesorio) adoptada en esta investigación, donde el atrezzo es un elemento de contextualización (verde) y el accesorio un elemento de investigación (rojo). Además, la luz, por otra parte, es interpretada por el investigador polaco como uno aspecto visual del lugar escénico (además del decorado y accesorio). Mientras que, para nosotros, puede ser de dos tipos: la luz del decorado (verde) y la luz del intérprete (rojo)¹⁴.

¹⁴ *Set light* es el nombre del conjunto de luces que iluminan el decorado/escenario, no a los intérpretes. La iluminación de los intérpretes puede ser hecha de modo eficiente de distintas maneras. Una de ellas es por medio del sistema básico de tres luces (sistema de iluminación de tres puntos). Sin embargo, excepto en los casos donde se desea una imagen de los intérpretes aislados del fondo (con fondo negro), es necesario también iluminar el fondo, de ahí la necesidad de la luz del decorado/escenario. Esta organización doble de la luz es muy importante en el cine, mas también es observada en espectáculos en vivo. Una de las reglas básicas de esta separación es que el decorado/escenario no parezca más luminoso que los intérpretes en primer plano, que normalmente deben estar destacados para mirar del público.

Los dos marcos delimitadores que adoptamos en este estudio fueron: signos visuales en el intérprete (SVI) y signos visuales fuera del intérprete (SVFI)¹⁵. De donde, los primeros se refieren a la apariencia exterior del intérprete (ítems de seis a ocho de la tabla), que se tratan de los elementos que compone la CVI. Los SVFI comprenden los accesorios (ítem nueve de la tabla, también es un elemento de la CVI) y la iluminación (ítem once de la tabla). En esta primera parte de la tesis, los aspectos concernientes a los SVFI estarán concentrados en el capítulo I; la iluminación, considerada por Kowzan como SVFI (y por nosotros como SVI), estará en el capítulo II; en el capítulo III estarán los SVI; y, finalmente, la transformación visual en general estará tratada en el capítulo IV.

Cabe mencionar que todo ello no significa que la presente investigación haya desconsiderado la influencia de los sistemas de signos auditivos y de los otros signos visuales involucrados en la representación teatral. En este sentido, la expresión corporal (ítems de tres a cinco de la tabla) y el aspecto del lugar escénico (ítems nueve y diez de la tabla) serán tratados de forma breve.

¹⁵ Recordando que hemos substituido el actor por el intérprete. La palabra actor será usada eventualmente cuando estamos hablando de teatro/dramaturgia o cuando está insertada en alguna citación.

I Parte - CAPÍTULO 1
El Espacio Escénico y Escenográfico



*...el espacio no es el medio contextual (real o lógico)
dentro del cual las cosas están dispuestas,
sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas.
Esto es, en lugar de imaginarlo como una especie de éter
en el que estarían inmersas todas las cosas,
o concebirlo abstractamente como un carácter que les sería común,
debemos pensarlo como el poder universal de sus conexiones.*

Maurice Merleau-Ponty¹⁶

El espacio y su relación con el cuerpo del intérprete son susceptibles de análisis. Pero antes tenemos que reflexionar sobre el término **espacio**. El espacio, restringiendo nuestra mirada a las Artes Escénicas, puede ser entendido como la arquitectura teatral, el espacio escénico y escenográfico donde se desplazan los intérpretes, y el espacio subjetivo dramático, creado por el artista y su interpretación y lleno de significados para el público, siendo este último, juntamente con la escenografía, un punto de vista y una focalización. Denis Blabet, en 1961, entendía el espacio teatral de la siguiente manera:

¹⁶ **Citación:** MERLEAU-PONTY, 2000:258. **Figura c:** *Lucia di Lammermoor* (1993), de Gaetano Donizetti. Dirección: Donato Renzetti, Diseño de escenario: Josef Svoboda, Diseño de luz: Vannio Vanni, Diseño de vestuario: Pasquale Grossi. Macerata Opera, Macerata: Italia (SVOBODA y HONZÍKOVÁ, 2003:184).

Es un lugar donde se realiza una acción gestual, hablada, contada o bailada, representada por unos hombres ante otros hombres. Es un lugar de representación, pero también de reunión de actores, de un público, creación de una comunidad de actores y de espectadores que se encuentran cara a cara por un tiempo determinado, un tiempo en el cual cada uno va a participar de diferente modo. Es un lugar de intercambio (BABLET, 2001:17).

Ya en 1965, el autor francés nos concede una visión más pragmática de espacio, dividiéndolo en tres: el espacio físico (real y material preexistente), el espacio conceptual (significado del montaje) y el espacio percibido por el espectador (materializado en los decorados). Y en 1972, revisando su concepto de 1961, Bablet le corrige y le añade que existen formas de expresión teatral (el *happening*, por ejemplo) que no ofrecen ningún carácter representativo: “Es la noción de “acción teatral” o de “acontecimiento teatral” la que debe prevalecer sobre las demás”, como la noción de “representación”, por ejemplo. Y, también, que existen formas teatrales que por excluir al hombre no dejan de pertenecer al arte teatral, refiriéndose a todas las formas de ballet o de escenarios mecánicos, muy típicos de los años 20 (BABLET, 2001:17-18).

Aby Cohen¹⁷, por su parte, amplía la mirada sobre este asunto a otras disciplinas de las artes, donde el espacio es entendido como el punto más representativo en común entre la Escenografía, las Artes Plásticas y la Arquitectura. Para esa autora el diseñador es el responsable por la redefinición del espacio.

La comprensión de un espacio, dibujar un espacio, ocuparlo, la creación de elementos visuales en este espacio, la composición, el color, la luz, son atribuciones que integran el proceso de creación del escenógrafo, que los relaciona a partir de un argumento propuesto a la realización del acontecimiento teatral. Estos componentes también están relacionados con el universo de referencia del hombre en su contexto. La especificidad de la creación de la escenografía teatral está vinculada y en constante diálogo con un proyecto amplio, que trata, además de la visualidad, con el argumento, con la presencia, la acción, el actor, un lugar, la recepción, el espectador (ABY Cohen, 2007:30).

¹⁷ Miriam Aby Cohen fue la comisaria brasileña del Equipo Artístico Internacional de la 13ª edición de la Cuatrienal de Praga (PQ 15, Praga, República Checa, 2015). Donde declara que el concepto “política” de la *Exposición Política* “reconoce la posición crítica del diseñador en la (re)definición del espacio, y de las relaciones entre escenario, público, medio ambiente y sociedad que su diseño establece; creando un lugar vivo, formado por la superposición de capas que entrelazan ideas en la construcción de una identidad plural, repleta de conflictos y narrativas” (MUNIZ, 2015:20).

Tal diálogo multifocal ciertamente vincula la creación escenográfica al espacio y al **tiempo**. Siendo así, D'Alessio Ferrara (2007) añade que “el espacio y el tiempo son espacialidades y temporalidades distintas y se diferencian en el curso de una experiencia cognitiva y comunicativa”. Para esa autora, ha de tenerse en cuenta que para estudiar el espacio es necesario conocer las “constructibilidades” que lo representan y lo colocan en “relación dialógica con otros signos del entorno”. Esas constructibilidades deben ser trabajadas por medio de tres categorías de observación:

La espacialidad es la manifestación del espacio como interacción de los lenguajes, pues el espacio es algo abstracto, la espacialidad posee elementos concretos que confieren significados a él. Así, como construcción sígnica que representa el espacio físico, la espacialidad no puede ser disociada de la visualidad y de la comunicabilidad.

La visualidad se refiere al modo por el cual el espacio, como fenómeno, se presenta a la mirada. Es un artefacto de registro que posibilita el pronto reconocimiento del mundo. Todavía no necesariamente en el nivel interpretativo, se trata de mera observación y discriminación de los signos que evidencian la construcción sígnica material formadora de determinada espacialidad.

La comunicabilidad se refiere a los vínculos que la espacialidad genera con diferentes esferas en el plan de la cultura. Esa categoría nos permite percibir como el registro visual (visualidad) puede generar importantes alteraciones culturales en la sociedad (VAZ Ramos, 2013:55; D’ALESSIO Ferrara, 2007:10-13).

Vinculando estos tres modos de observación del espacio al concepto de la **puesta en escena**, Gianfranco Bettetini, a su vez, considera que esta última consiste “en la organización de un espacio de representación”¹⁸, que se diferencia nítidamente del espacio de la realidad cotidiana. Para él el escenario teatral o la pantalla cinematográfica son “alteridades espaciales, fundantes de la puesta en escena del discurso”. Y eso se da en un doble sentido: primero, la voluntad de fragmentar la totalidad que se ofrece a la mirada, configurando un espacio recortado visualmente (que determina el fuera-de-campo) es el fundamento de toda representación. Segundo, respecto al espacio teatral de actuación, el lugar de la puesta en escena vendría definido por unos límites espaciales precisos, que operarían

¹⁸ El concepto de representación es bastante abarcador y viene siendo trabajado desde hace muchos siglos, desde la escolástica medieval. En la actualidad los investigadores de las ciencias cognitivas y de la semiótica lo utilizan de formas diversas (SANTAELLA, 2005:208).

de forma similar al “contorno” heideggeriano¹⁹. Primero, la construcción arquitectónica, el edificio (teatro o cine) donde se representa el espectáculo, en su interior, claramente diferenciado del exterior o espacio público urbano. Dentro de este “interior”, la embocadura teatral o pantalla cinematográfica, espacio ficcional distinto del espacio donde se ubican los espectadores consumidores del espectáculo representado. Por último, el límite constituido por aquello que no aparece en escena, pero que hace posible su efecto; el dispositivo de producción oculto: la tramoya y las luces teatrales, el proyector cinematográfico (BETTETINI, 1977:41). El límite o lugar que articula los dos espacios, el ficcional donde se pone en espacio un relato, y el cotidiano donde se sitúa el espectador o destinatario, establece las condiciones del **discurso artístico** como flujo significativo cuyo sentido productivo de conocimiento elabora, en última instancia, el espectador o lector activo del texto artístico.

Elegir algunas definiciones del espacio escénico (o de los elementos que lo componen) se hace necesario para que el discurso de este estudio pueda ser desarrollado de manera organizada y legible. Empezamos por el término **escenario** (del griego *skênê*), que ha conocido a lo largo de la historia una constante ampliación de sentido. Primero se refería al decorado, luego el espacio actoral, más tarde al lugar de la acción. Su sinónimo “escena” se refiere al segmento temporal de un acto de la obra. Ya el término “escénico” se refiere a todo lo relacionado con el escenario o que se presta a la expresión teatral²⁰. Siguiendo en estos conceptos, Pavis considera **decorado** “todo aquello que, en el escenario, representa el marco de la acción por medios pictóricos, plásticos y arquitectónicos, etc.”. Y se hace la siguiente pregunta: ¿Decorado o escenografía? El mismo origen del término (pintura, ornamentación, embellecimiento) indica suficientemente la concepción mimética y pictórica de la infraestructura decorativa. En la consciencia ingenua, el decorado es “una tela de fondo, casi siempre en perspectiva e ilusionista, que encierra el lugar escénico en un medio determinado”. Sin embargo, ésta es apenas la particularidad de una estética (del Naturalismo del s. XIX), de ahí los intentos de los críticos por abandonar este término y sustituirlo por los de escenografía, plástica, dispositivo escénico, espacio actoral u objeto

¹⁹ Relativo al filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976) o su pensamiento.

²⁰ Según Pavis, *skênê*, *orchestra* y *theatron* constituyen los tres elementos escenográficos básicos del espectáculo griego. La *skênê* era el barracón o la tienda que se levantaba detrás de la *orchestra*; la orquesta o espacio actoral conecta el espacio escénico con el público. La *skênê* se desarrolla en altura, conteniendo el *theologeion*, o espacio actoral de los dioses y los héroes, y en superficie con el *proscenium*, fachada arquitectónica que es el antepasado del decorado mural y que más tarde dará lugar al espacio escénico más próximo al público (PAVIS, 1998a:164).

escénico, etc. En efecto, siguiendo a Bablet, todo ocurre como si el arte del decorado no hubiese evolucionado desde fines del s. XIX: “Se le sigue aplicando el mismo vocabulario descriptivo, todavía es juzgado en relación a conceptos estéticos precisos que no tiene en cuenta su finalidad, ni su función. [...] Es una herramienta antes de ser una imagen, un instrumento y no un ornamento” (PAVIS, 1998a:116; BABLET, 1965:123). En la visión de la semiología, la tarea primordial del decorado (que para Tadeusz Kowzan puede también denominarse dispositivo escénico o escenografía) es la de representar el lugar; sea el geográfico, social o los dos al mismo tiempo. Puede también significar el tiempo: época histórica, estación del año, cierta hora del día. Además de su función semiológica de determinar la acción en el espacio y en el tiempo, el decorado puede contener signos que se relacionen con las más variadas circunstancias. El campo semiológico del decorado teatral es casi tan vasto como los de todas las artes plásticas y su valor semiológico no se agota en los signos implicados en sus elementos. El movimiento de los decorados, la manera de ponerlos o de cambiarlos pueden traer valores complementarios o autónomos (KOWZAN, 2006:111-112). Un espectáculo puede no tener decorado. Según Tadeusz Kowzan, en este caso su papel semiológico es retomado por el gesto y el movimiento, por la palabra, ruido, vestuario, atrezzo y también por la iluminación. Pavis, en su *Diccionario del Teatro*, no restringe el término dispositivo escénico en uno sinónimo de decorado. Para él, un dispositivo escénico indica que el escenario no es fijo y que el decorado no está colocado en el mismo sitio desde el principio al final de la obra: “el escenógrafo dispone las áreas de juego, los objetos, los planos de evolución, según la acción que debe ser interpretada y no duda en modificar esta estructura a lo largo del espectáculo [...] El dispositivo escénico visualiza las relaciones entre los personajes y facilita las evoluciones gestuales de los actores” (PAVIS, 1998:140). El arquitecto y escenógrafo español Juan Ruesga Navarro adopta la terminología **plástica escénica** para el conjunto de elementos espaciales, plásticos y visuales que están presentes en el espectáculo teatral: el decorado, la iluminación, imágenes y proyecciones, el vestuario, el maquillaje y hasta el diseño gráfico. En este sentido, coincidimos plenamente con él cuando declara: “puesto que en mi opinión el espectáculo comienza para el espectador desde la visión del cartel y la lectura del programa de mano. Para que alcancen la condición de plástica escénica debe existir una coordinación y coherencia entre todos los elementos antes mencionados” (RUESGA Navarro, 2011:88).

En este contexto, el experto en cine Santiago Vila acepta el término **escenografía** para la representación del espacio en el teatro y en el cine. Considera que se parte, en ambos casos, del mismo volumen básico “la caja espacial del sistema perspectivo, abierta por el lado recayente al espectador, para permitirle una visión inducida de una apariencia de realidad”. Para Vila la escenografía, entendida como relación significativa (constitutiva del lugar) entre una puesta en espacio y unos personajes, puede considerarse relacionada con el tiempo según tres aspectos: “la variación de la forma espacial en el plano (profundidad de campo); variación del espacio según la componente diacrónica temporal; la variación histórica de las formas escenográficas, atendiendo a la evolución de los medios técnicos, tendencias estilísticas e influencias intertextuales” (VILA, 1997:105, 117-118). Puede entonces decirse, por un lado, que el **espacio escenográfico** teatral ya tiene su existencia anterior al estreno, puesto que la escena preexiste frecuentemente a la puesta en escena. Por otro lado, este mismo espacio escenográfico en el cine “jamás existe anticipadamente”, puesto que, cada film, en cierto modo, está “forzado a producirlo, a reinventarlo” (BERGALA, 1980:23). Como ejemplifica el diseñador de producción español Gil Parrondo (n. 1921):

De pronto uno de nosotros encuentra una localización y luego llegan otros y se acaban rodando allí una docena de películas diferentes. Es la misma casa y cada una de las películas que allí se ruedan tiene un aire distinto, no se parecen. El mismo escenario cambia totalmente de una película a otra. Ese es el misterio (MATELLANO, 2008:16).

Volviendo a la Escenografía²¹, cabe reflexionar más sobre su definición aunque es una tarea difícil, puesto que su concepto fue (y continua) cambiando en el transcurso del tiempo y del punto de vista de su enunciador. En este sentido, la escenógrafa y profesora inglesa Pamela Howard ha hecho la pregunta qué es la escenografía a escenógrafos de todo el mundo, teniendo preestablecido que las contestaciones tendrían que ser breves y concisas. Siguen a continuación algunas de las respuestas a la encuesta:

La adaptación de un espacio dado para una acción teatral (Jerôme Maeckel, Bélgica); La traducción espacial de la escena (José Carlos Serroni, Brasil); La interacción entre el espacio, el tiempo, el movimiento y la luz escénica (Josef Svoboda, República Checa); La expresión gráfica que ven los espectadores en

²¹ Etimológicamente, Escenografía procede del griego *Skené* que significa escenario: espacio donde los actores representan la obra y *Graphos* que significa escribir, describir o dibujar, por tanto la palabra *skenographia* significa: escribir, describir o dibujar el espacio escénico.

un teatro (Ramzi Mustapha, Egipto); El diseño visible para la escena: el decorado, el vestuario y la iluminación (Maija Pekkanen, Finlandia); Hacer y deshacer el espacio de la representación (Antoine Dervaux, Francia); La transformación del drama en un sistema de signos visuales (Ioanna Manoledáki, Grecia); Cualquiera cosa en escena que se percibe de forma visual; en esencia, un ser humano en un espacio humano (Tali Itzhaki, Israel); Forma, color y luz convertidos en una realidad ficticia en un juego colectivo (Roni Toren, Israel); No es tangible. Solo se vuelve real cuando el dinamismo del cuerpo humano penetra el espacio (Luciano Damiani, Italia); Conversión del espacio, objetos y vestuario en un universo que se forma en la escena (Nic Ularu, Romania); La procura de imágenes visuales junto con el intérprete, para crear soluciones dramáticas y plásticas para el espacio (Efter Tunc, Turquía) (HOWARD, 2004:11-15, mantenida la orden alfabética por país del original).

A continuación, otras definiciones para Escenografía, que se acercan más de la adoptada en esta investigación:

El escenario es el espacio de acción de los actores, y la escenografía es el arte de organizar plásticamente ese espacio y de dominar sus aspectos en todos los tipos de representación: dramática, lírica o coreográfica (Cyro del Nero, Brasil) (NERO, 2009:87).

La escenografía es el conjunto de elementos pictóricos, plásticos, técnicos y teóricos que permiten la creación de una imagen, de una construcción bi- o tridimensionales, o la puesta en el espacio de una acción notablemente espectacular (Jaques Polieri, Francia) (POLIERI, 1990:23).

La escenografía es el tratamiento del espacio escénico. El decorado es o que se pone en este espacio. Siendo así, no hay espectáculo teatral sin escenografía, mas puede haber sin decorado (Clóvis Garcia, Brasil)²² (ABY Cohen, 2007:2).

La escenografía es el espacio elegido para que suceda el drama al que queremos asistir. Por lo tanto, hablando de escenografía, podemos entender tanto lo que está contenido en un espacio como el propio espacio (Gianni Ratto, Italia-Brasil) (RATTO, 2001:22).

Siguiendo a Ruth Castellote, que traza la distinción entre los términos decorado y escenografía, por un lado, escenografía es un “término multívoco que habla de una práctica profesional de diseño específico de escenario”. Se refiere al objeto de escenario resultante

²² Clóvis Garcia (1921-2012) fue un escenógrafo, crítico y profesor-investigador teatral brasileño. En los años 1950 fundó la *Federação Paulista de Amadores Teatrais*. Era un experto en teatro medieval profano francés. Profesor del *Departamento de Artes Cênicas de la Escola de Comunicação e Artes de la Universidade de São Paulo (ECA-USP)* de 1969 a 2010.

de ese diseño, remite a una concepción y/o teoría del arte de escenificar e implica una demanda de mundo con características propias: “Y habla de una gráfica escénica”. Por otro lado, un decorado²³ es el “conjunto de elementos, como telones, trastos, bastidores y practicables que se colocan en el espacio escénico para definir el ámbito de la escena y trasportarnos a otro lugar u otro tiempo”. Un diseño puede requerir una gran cantidad de materiales distintos. Además, “para lograr diferentes volúmenes hay que idear complejas estructuras que a veces tienen que soportar grandes pesos” (CASTELLOTE, 2009:148). El escenógrafo brasileño José Dias (n. 1948), expone una visión más irreverente sobre el asunto en su conferencia titulada *Escenografía es escenografía*²⁴, afirmando que escenografía no es arte, ni es arquitectura es escenografía, teniendo su lenguaje propio, su campo de actuación y acción proyectual propio (ALVES Dias, 2009). Teniendo presente que consideramos que la escenografía engloba muchas disciplinas, tomemos como posible definición escenográfica la aportada por Joslin McKinney y Philip Butterworth en su libro *The Cambridge Introduction to Scenography* como la “manipulación y organización del ambiente interpretativo alcanzado por medio de elementos como estructuras arquitectónicas, iluminación, proyección de imágenes, sonido, vestuario, actuación, utilería que se consideran en relación con los actores, el texto, el espacio” (MCKINNEY y BUTTERWORTH, 2009:34). Se añaden al vestuario los otros elementos de la CVI, o sea, maquillaje, peluquería y accesorios.²⁵ Por tal razón, la escenografía no es simplemente crear y presentar imágenes a una audiencia; se trata de la “recepción y compromiso de la audiencia”. Es una experiencia sensorial, intelectual, emocional y racional que a través de la “operación de imágenes abre por completo

²³ El decorado puede ser de dos tipos: 1) Decorado Armado o a la italiana: estos decorados se montan en el propio escenario extendiendo los telones, las telas o lienzos pintados y armándolos con listones, “envarillado”, formando bastidores que uniéndolos entre sí conforman el decorado. Serán los carpinteros de escenario o tramoya (maquinistas) quienes montan el decorado y será el taller quien pinte los lienzos. El telón de fondo pintado es una tela situada al fondo del escenario, decorada con diversos colores o dibujos. Introducido en el teatro a principios del siglo XX, constituyó una revolución en el concepto escenográfico. 2) Decorado Corpóreo: estos decorados están compuestos por objetos tridimensionales que se pueden definir en dos grupos: Practicables y bastidores entelados y forrados en madera. En su conjunto, cuando están montados por bloques se llaman “trastos”. Se realizan íntegramente en el taller de decorados. Los bastidores se utilizan continuamente y pueden servir para formar paredes uniendo unos bastidores con otros. Los practicables se construyen para alojar sobre ellos personas o cosas, pudiendo soportar grandes pesos con una estructura liviana pero muy, muy resistente. Hay principalmente tres tipos: plataformas, escaleras y rampas, que colocados en el escenario pueden formar distintos niveles en la escena. Todos ellos si llevan ruedas se llaman “Carras” (CASTELLOTE, 2009:148-149).

²⁴ *Escenografía es escenografía* (2008). Conferencia en el Espaço Caixa Cultural, 16.09.2008, São Paulo: Brasil.

²⁵ Artes Visuales Escénicas es un término desarrollado por el grupo CenografiaBrasil para tratar de forma abarcadora los aspectos visuales del teatro que no se restrinjan apenas al decorado, que también abarcan la indumentaria, los objetos escénicos, atrezzo e incluso la iluminación (ABY Cohen, 2007, p. 5). Teniendo en cuenta que “uno de los aspectos primordiales del arte siempre estuvo y continua estando en la exploración, investigación y creación generadoras de nuevas formas de representación visual”, consideramos que las formas artísticas resultantes de un planeamiento en diseño escenográfico resultan necesariamente en una de las formas de la arte (SANTAELLA, 2005:208).

el rango de posibles respuestas de la audiencia extendiendo la experiencia teatral a través de la comunicación a la audiencia” (AGUILAR García, 2011:38-39).

En el aspecto de la nomenclatura, nuestra propuesta investigativa usa el término Escenografía como “la escrita de la escena”, es decir, considerándola en toda su integralidad de los elementos visuales que la compone, no restringiendo el término a los decorados. Fue adoptado el término Diseñador de Escenario (o de espacio escénico o de decorados) para el proyectista de decorados. El término “escenógrafo” para el Diseñador de Escenario si mantiene cuando en una cita. Diseñador Escenográfico (o escenógrafo) será el artista que crea y/o proyecta toda la escenografía (todos los aspectos visuales de la obra) o la mayor parte de ella.

En cuanto a sus **formatos** y **formas**, la escenografía puede ser asombrosa; puede modular sutilmente una producción para revelar nuevas visiones. Una escenografía grandiosa puede desviar la atención del público hacia el diseño en sí mismo o puede ser simplemente una presencia que no distraiga al espectador. En el mejor de los casos, el escenario responde a muchas preguntas y formula otras nuevas hasta crear el espacio imaginario en el que tiene lugar la representación: “El diseño de escenario siempre ha formado parte del ritual y del teatro y se reinventa constantemente. Ofrece ambiente creados por la imaginación en los que las representaciones pueden desplegarse, tanto si el escenario es un espacio vacío como si está ocupado por la maquinaria de una gran obra” (DAVIS, 2002:7-8). Cuando se trata de la **función** de la escenografía, Jourdheuil señala que ella no está ahí para “servir al espectáculo o al actor, ni siquiera al texto, sino para concentrar la mirada y la escucha sobre un punto focal que el espectáculo debe intensificar”. En ese sentido, él cita la obra *La jungla de las ciudades* (Bertolt Brecht, 1921 a 1924) como una pieza que resiste, enigmática, “sin duda porque tiene como objetivo la representación del combate metafísico entre Shlink y Garga. Este combate no es funcional ni racional. Brecht produjo tal vez con ella su obra más “existencial”. Es esta extrañeza la que debe captar la mirada y fascinar” (JOURDHEUIL, 2008:48). En la visión de Suárez Álvarez la escenografía debe tener en cuenta (o ser constituida por) los siguientes puntos de vistas:

Emocionales: efectos que introducen atmósfera, humores o afectos en que los actores se van a desenvolver. También en este sentido se debe tener en cuenta la relación de vivencias y registros emotivos de los personajes, es decir, las fuerzas emocionales susceptibles de ser convertidas en entidades plásticas que reflejen

la naturaleza misma del ser, de sus entornos emotivos y físicos en relación con el conjunto del imaginario que está construyendo la situación dramática;

Ideológicos: conceptos que aportan referencias tanto de ideas y posturas frente a los acontecimientos como de épocas en que transcurre la acción dramática. Conceptos y épocas conjugados, pero independientes de las realidades escénicas, de actor y del espectador como individuo;

Semánticos: elementos de carácter signíco o simbólico (en definitiva, metáforas) que el espectador decodifica de forma inconsciente y que permiten comunicar desde la plástica una serie de contenidos vinculados con lo que se quiere contar en la puesta en escena, pero que pueden no estar implícito en el texto dramático;

Funcionales: elementos físicos que componen el espacio escénico y que son soporte de la acción dramática, influyendo en ella de forma conceptual. A la vez son elementos funcionales por la técnica empleada en su construcción, pues deben tener en cuenta las circunstancias en las que el proyecto de puesta se va a realizar;

Estético-plástico: elementos formales que pueden suscribir el espacio escénico a una corriente determinada del arte o de la plástica en general (SUÁREZ A'lvarez, 2006:43).

Pero, desde luego el autor señala que la enumeración de estos factores “no constituye en lo más mínimo un intento de clasificación taxonómica e individualizada sobre los factores que entran en juego durante la creación escenográfica”, ya que, aunque se enuncien por separado, “deben ser considerados conjuntamente para que contribuyan a una dramaturgia visual acorde con la propuesta de la puesta en escena” (SUÁREZ A'lvarez, 2006:43). Un visión más clásico del tema dice que la escenografía tiene como objetivo crear la atmósfera y el lugar donde habitan los personajes del texto escenificado. O sea, cabe al escenógrafo “materializar los conceptos propuestos para la escenificación de manera a llegar al público dramática y sensorialmente por medio del sentido visual” (NASCIMENTO Zidanes, 2006:13).

Alcanzar el público de forma sensorial, también implica sumergirlo en una atmósfera. En realidad, según la diseñadora teatral chilena Maite Lobos Rubilar, el concepto de **atmósfera**, heredado en especial de la iluminación teatral, produce “una gran variedad de resonancias a causa de sus múltiples sentidos (atmósfera dramática, de color, de materialidades, de sonoridades, entre muchas otras) y nos permite ingresar en el problema del espectador de la escena contemporánea”. Ella ejemplifica con las veinticuatro obras chilenas presentadas en la Muestra Chile Sección Países de la 13ª Cuatrienal de Praga de 2015:

La atmósfera, concepto muy cercano al paradigma realista y por ello relacionado con el impacto emocional en el espectador, opera aquí a favor de su reflexión: debe decidir la manera en que se relaciona con la obra que tiene ante sus ojos: a través de la inmersión (espectador/participante) o a través de la observación (espectador/observador). Además, a través de un recorrido espacial se verá obligado a cambiar de perspectiva constantemente (LOBOS Rubilar, 2015:23).

Todo eso, o sea, la interacción de los elementos visuales escénicos, resulta en un **lenguaje** propio de los espectáculos presentados directamente delante del público. Unas de las definiciones de lenguaje, consideradas por nosotros como siendo la más completa, es la formulada por Trastoy y Zayas de Lima:

Por lenguaje se entiende un sistema complejo y significativo, un código que, de acuerdo con una convención preestablecida, intenta transmitir un mensaje del emisor al receptor. Las convenciones determinan la vinculación entre significado y significante sobre la base de un código; por lo tanto, dado que no hay signos en sentido específico, es la convención la que establece que una señal cualquiera sea considerada significante de un significado. El código ordena los elementos constitutivos al restringir sus posibilidades combinatorias y establecer entre sistema de significantes equivalencia semántica; éstas, aunque arbitrarias, deben ser aceptadas en una comunidad y en una época determinada. De este modo, son las convenciones las que instituyen los signos como elementos culturales (TRASTOY y ZAYAS de Lima, 2006:16).

Espacio teatral a la italiana

La tipología teatral de semiarena, que configuró el espacio de los grandes teatros griegos y romanos, surgió cuando se tornó necesario solucionar problemas técnicos en la organización formal de la escenificación, tal como los cambios imperceptibles de ropa y las transformaciones visuales de los personajes. Las contribuciones del teatro romano, como la creación del proscenio, de la parte frontal del escenario y el paño de boca (cortina), aliada a las transformaciones realizadas por los arquitectos y escenógrafos renacentistas, dio forma al teatro a la italiana de hoy. El escenario italiano se tornó “característico de los teatros europeos a partir del s. XVII. Se trata de un escenario rectangular, abierto para la platea en la parte anterior y delimitado, en su frente, por el proscenio y, en su fondo, por

el telón de fondo o por el ciclorama²⁶ (VASCONCELLOS, 1987:146). En esta configuración, el escenario es cercado por los pasillos en los laterales y el telón de fondo en su profundidad, restando al espectador apenas la visión frontal del espectáculo, como si observase a través de una ventana o una pared de cristal (la cuarta pared). La tramoya y el foso²⁷, localizados respectivamente arriba y abajo del escenario, aliados a la maquinaria teatral, surgen para viabilizar cambios rápidos de escena e intercambios ilusionistas de escenografía (NASCIMENTO Zidanes, 2006). Cuando el intérprete se presenta directamente delante del público en un escenario cerrado a la italiana, la visión frontal que el receptor tiene del espacio de representación es recortada por la boca de escena. Según Vaz Ramos esta visión frontal puede ser “similar a una moldura de un cuadro, pues destaca la imagen escénica da realidad y evidencia el carácter representacional de esta imagen que, por efecto óptico, tornase cuasi bidimensional” (VAZ Ramos, 2013:35).

En términos de arquitectura teatral, René Allio habla de una supremacía numérico-constructiva del formato del “Teatro a Italiana”, donde, en este formato de visualización del espectador, es privilegiado el “cuadro de la escena (la caja de ilusiones)”. Estando la escena “fuera”, el espectador asiste la representación sin sentirse “dependiente”. Para ese autor, en torno del cuadro de la escena, “una ventana abierta sobre la ficción”, el público es distanciado de la escena pero no del espectáculo. En este sentido, Redondo Júnior señala que no se debe confundir esta distanciaci3n con la distanciaci3n brechtiana, pues, en ese caso, se trata apenas de una distanciaci3n “meramente f3sica del espectador en relaci3n al int3rprete” (ALLIO, 1964:57; REDONDO J3nior, 1964:74).

²⁶ El ciclorama es una superficie plana colocada en el fondo del escenario (a veces ligeramente inclinado en sus bordes laterales o en el borde inferior, como un fondo infinito de un estudio fotogr3fico), de color blanco o gris. Sobre el ciclorama se puede proyectar la luz y ello reflejar3 esta luz, sea de color o no. Este es un efecto muy utilizado para simular el amanecer, atardecer, etc. Otra posibilidad es la proyecci3n de efectos visuales y la luz se puede proyectar desde el frente o detr3s de la ciclorama, en funci3n del tipo de resultado que se desea obtener (CASTRO Lima, 1998:26).

²⁷ La tramoya es el conjunto de mecanismos que sostienen y operan los cambios de decoraci3n durante la representaci3n. El foso es el lugar situado debajo del suelo del escenario, que generalmente aloja a la orquesta. Se utiliza para almacenar elementos del decorado y para entradas y salidas de escenograf3as. En el foso puede existir una trampilla, llamada escotill3n, que permite a los actores aparecer y desaparecer de escena (CID y NIETO, 2002:78, 134).

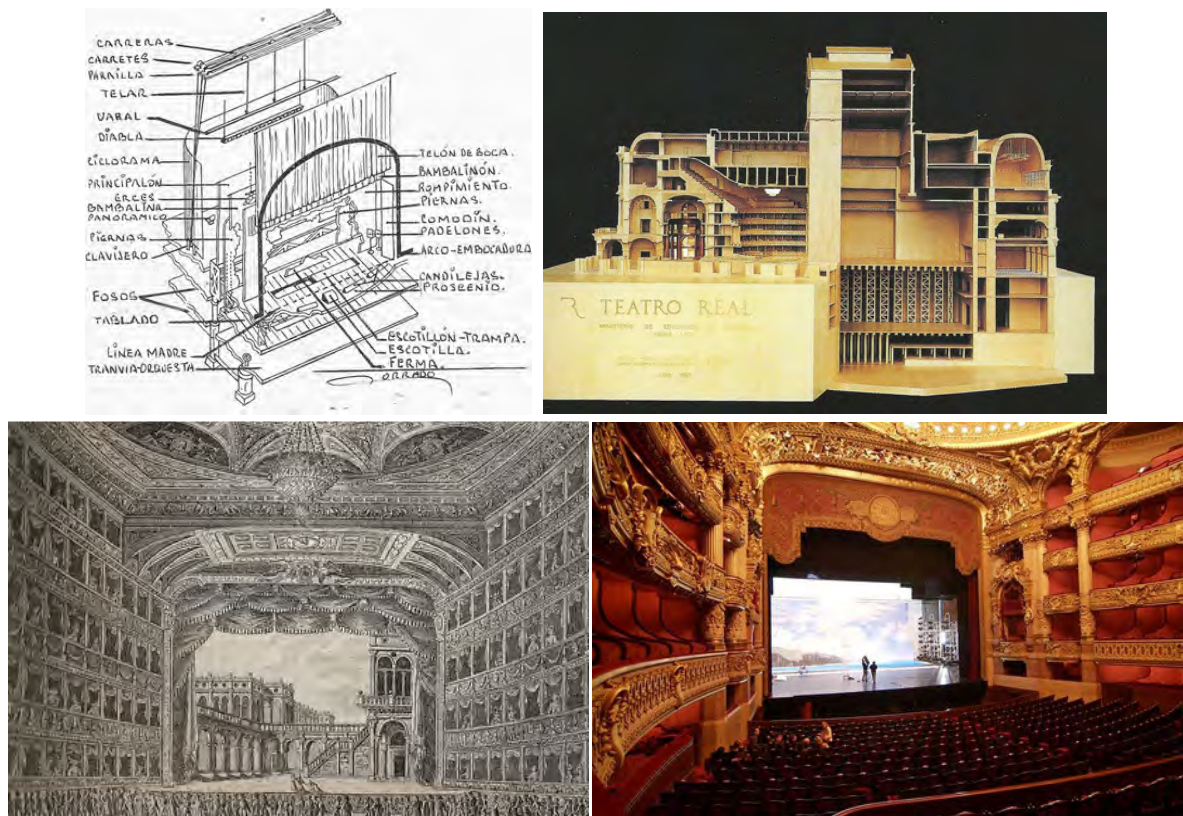


Figura 6. Ejemplos de estructuras de teatros a la italiana: dibujo de los componentes del escenario italiano; maqueta del Teatro Real (Madrid: España); grabado del Teatro La Fenice (Venecia: Italia); foto de la Ópera Garnier (París: Francia).
Fuente: HERRERO y RODRÍGUEZ, 2003:26; [https:// es.wikipedia.org](https://es.wikipedia.org).

El teatro a la italiana con su torreón de tramoya es una tipología que se fue adoptando por todos los países a medida que fueron abandonando poco a poco los otros espacios: “Consistía en una caja como escenario, patio de butacas y palcos bien diferenciados del espacio escénico”. El torreón de tramoya o torre del escenario tiene como finalidad ocultar los elementos escenográficos, los equipos de iluminación y sonido por debajo y por encima de la embocadura sin ser vistos por el público. Está construido para poder instalar sobre sus muros las estructuras necesarias para soportar el peso de todos los mecanismos de elevación necesarios. Y da servicio técnico directo a la escena (CASTELLOTE, 2009:147-148). Este tipo de disposición permite la facilidad de entrada y salida de personajes a escena y un mayor uso de maquinaria y posibilidades lumínicas, ya que el público, gracias a la creación de la caja negra a base de telares, no tiene por qué ver los laterales ni el fondo del escenario²⁸.

²⁸ El tipo de escenografía diseñada para el espacio a la italiana deberá tener en cuenta un único punto de vista: el frontal. Por lo tanto la zona trasera de los elementos que la conformen no tendrá que estar acabada y las estructuras que componen el aforado no se deben ver desde ninguna localidad. Se debe observar la distancia a la que se va encontrar el público para poder tener mayor perspectiva del espacio completo. Con este fin, la primera fila de butacas suele encontrarse alejada de la embocadura. Esta cuestión está directamente relacionada con el tamaño que deben tener los elementos. Se les debe conferir un tamaño mínimo para que puedan ser vistos desde cualquier parte de la sala (AGUILAR García, 2011:41).

En el escenario a la italiana, tipo de escenario priorizado en este estudio, la escena es concebida como un “cubo-fragmento de una realidad puesta en escaparate, el espectador se encuentra como que inmovilizado en el punto de fuga de las líneas de la escena”, es decir, la relación del intérprete con la platea es frontal. Este tipo de punto de vista perspectivo es conocido como “efectos de ilusión”. El espectador se convierte en “una especie de voyeur, que fácilmente puede identificarse con la ficción”. El diseñador deberá organizar los recursos técnicos “para que los efectos de simulación aplicados en el cuerpo del actor puedan ser aprehendidos por la recepción”. Además, el hecho de mirarlo por parte del espectador desde un punto fijo del espacio teatral permite un mayor “control del espacio y la racionalización de las figuras y objetos para la producción de un todo uniforme y ordenado” (PAVIS, 1998a:43; ROUBINE, 1998:81; VAZ Ramos, 2013:53; D’ALESSIO Ferrara, 2003:38). Los rasgos del decorado ilusionista a la italiana son descritos por Anne Surgers de la siguiente manera:

La separación claramente marcada entre el espacio reservado al público (parterre y palcos) y el espacio de los actores (el escenario, la escena) [...] todos los lugares de la acción son reunidos en una sola caja escénica [...] La separación entre el público y los actores, es decir, entre realidad y ficción, es manifestada explícitamente mediante la presencia de un cuadro [...] Otros elementos contribuyeron a acentuar la separación marcada por el cuadro: la diferencia de nivel entre el escenario y el parterre o patio; y las balaustradas de la ante-escena, que delimitan el espacio de la ficción. Aun siendo posibles reminiscencias de la función sagrada atribuida a la escena, estas balaustradas son también una acentuación del cuadro a la italiana: son un signo suplementario de la separación entre ficción y realidad, una suerte de huella de la “cuarta pared” faltante en el teatro a la italiana (SURGERS, 2005:109).

Ricardo Salvat separa las **miradas sobre la escena** en mirada bidimensional y mirada tridimensional. Ese autor alega que la mirada del espectador varía según se le coloque en el acto del espectáculo:

Si se sienta en un teatro al uso, en un teatro a la italiana, su retina aprehenderá el espectáculo que se produce en un espacio tridimensional, de manera bidimensional. Su ojo irá captando desde la fila en que se haya colocado, lo que sucede en el escenario como si fuera una película. Su actitud frente al escenario funciona automáticamente de manera parecida a la que pone en marcha cuando está visualizando un film (SALVAT, 1998:14-15).

Sin embargo, en el espectáculo en directo la tercera dimensión existe, los actores deambulan en un espacio que es tridimensional, pero la composición que el director de escena hace en el mundo de la mayoría de los escenarios es habitualmente pictórica y desde la escenografía hasta la colocación de las masas sobre el escenario acostumbran a seguir las leyes de perspectiva italiana: “Por tanto la retina del espectador va fotografiando – y desde la invención del cine esto sucede cada vez de manera más marcada – lo que se ve sobre el escenario”. El espectador sabe que nunca podrá subir al escenario, que él nunca podrá usar de manera tridimensional lo que de hecho se produce en un espacio tridimensional (SALVAT, 1998:14-15).

El cuerpo como espacio escenográfico

En Occidente, se considera al filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) y a toda la genealogía del pensamiento fenomenológico, a partir del filósofo alemán Edmund Husserl (1859-1938), como puntos de partida fundamentales para la propuesta del cuerpo como una estructura física y vívida al mismo tiempo: “Se trata del reconocimiento de un flujo de información entre lo interior y lo exterior del cuerpo” (GREINER, 2009:8). En términos informacionales, el teatro acarrea un significado que no puede expresarse con palabras o que, en cualquier caso, está siempre a la espera de ser nombrado:

A pesar de todos los esfuerzos por atrapar el potencial expresivo del cuerpo en una lógica, una gramática y una retórica, el aura de la presencia corporal sigue siendo el punto del teatro en el cual ocurre repetidamente la desaparición (el *fa-ding*) de toda significación a favor de una fascinación más allá del sentido, de una presencia actoral, del carisma o de la irradiación (LEHMANN, 2013:165).

Cuando se trata del exterior del cuerpo, en algunas modalidades de representación teatral la CVI es trabajada para la construcción de un *cuerpo ficcional* para el artista. Muchas de las veces el énfasis de este cuerpo ficcional se asienta muy fuertemente en el cuerpo como soporte del espectáculo visual, heredada de la tradición teatral oriental. El artista japonés Kasuo Ohno (1906-2010) es un buen ejemplo de este tipo de abordaje visual escénica. Consideramos a Ohno, más reconocido como un bailarín de Butoh japonés, un solista performático visual (*performer*) que un técnico y coreógrafo.



Figura 7. *Admirando a la Argentina* (1977): Kasuo Ohno, su proceso de CVI y de *performance* de la artista española Antonia Mercé. Fuente: [https:// es.pinterest.com](https://es.pinterest.com).

De acuerdo con Banu, Ohno es una figura emblemática en la cual el Otro es a la vez un recuerdo y una proyección: “Una memoria y una utopía”. El investigador francés analiza de esta manera la escenificación de Ohno en *Admirando a la Argentina*:

En *Admirando a la Argentina*, el que llama al fantasma y el que lo encarna son una sola persona: el Waki y el Shite se confunden. Ohno lleva el Noh a una extrema concisión y reduce su doble fuente a una sola. Un cuerpo único, un cuerpo mortal, asediado por la muerte, se presenta debatiéndose en el viaje entre el aquí y el más allá. Ohno convierte *Admirando a la Argentina* en un Noh personal [...] los peligros de la memoria, esta cueva de espejismos donde, sin embargo, Ohno continúa morando, al bailar de nuevo como mujer sus pasados de hombre. Es el *onnagata* sublime de su memoria perfecta (BANU, 1987b:73).

El maquillaje en el *butoh* no pretende esconder, sino revelar rasgos, arrugas, expresiones. Esto es, “renunciar a sus efectos psicológicos, asumiendo su cualidad de sistema significativo, que hace de ella un elemento estético total en la escenificación”. El maquillaje es extendido por todo el cuerpo, pues todo ello forma parte de la expresión performática: “el color blanco, que neutraliza, es más un de los elementos que crea espacios en el cuerpo”. Para Ohno el uso del traje del *butoh* “es como tirar el cosmos en el hombro de alguien. Y para el *Butoh*, mientras el traje cobre el cuerpo, es el cuerpo que es el traje del

alma”. La CVI como un todo hace parte directa del colapso del cuerpo, objetivo primero del *butoh*, y representa uno de los elementos del cuerpo en crisis de este tipo de manifestación artística (PAVIS, 1998a:204; FISCHER y MORAES, 2011:161-162; VIANA, 2015:41-42).

Si quieres bailar una flor, puedes hacer su mimo, pero será una flor banal, poco interesante; pero si reemplazas la belleza de esa flor y las emociones que evocan en tu cuerpo muerto, entonces la flor que crees podrá ser verdadera y única, y los espectadores se sentirán movidos, emocionados. *Kasuo Ohno* (VIALA, 1988:22-23 *apud* SOLER, 2008:20).



Figura 8. Kasuo Ohno, la CVI en sus distintas formas de expresión: teatro, fotografías, *performances*, etc.

Fuente: [https:// es.pinterest.com](https://es.pinterest.com).

Otro artista oriental, la diseñadora multifacética japonesa Eiko Ishioka (1938-2012), tenía como rasgo más destacado la libertad de expresión absoluta en todas las disciplinas que abordó²⁹.

Me gustan los diseños innovadores y monumentales, no los que se limitan a explicar la historia o los papeles al público y no van más allá. Yo quiero crear otra cosa: avivar la imaginación del público, estimular sus ojos y conmover su espíritu [...] Por supuesto, mi propósito no es llamar la atención por llamar la aten-

²⁹ Eiko Ishioka trabajó principalmente con diseño gráfico y publicitario, diseño de producción y de vestuario. Desarrolló campañas publicitarias, portadas de discos, videoclips, vestuario para teatro, ópera, juegos olímpicos y cine.

ción. El vestuario debe servir para reforzar y animar el vocabulario visual de la película. *Eiko Ishioka* (NADOOLMAN, 2003:55).



Figura 9. Las CVI de Eiko Ishioka: *The fall* (2006), *La celda* (2000), *Immortals* (2011), *Teresa, el cuerpo de Cristo* (2007), *performance de Grace Jones* (2010). Fuente: [https:// es.pinterest.com](https://es.pinterest.com).

Su trabajo más conocido fue la película *Drácula, de Bram Stoker*³⁰, que provino de una estrecha colaboración con el director norteamericano Francis Ford Coppola (n. 1939). Una decisión con la que el cineasta se jugaba todo, ya que los decorados de la película se construyeron casi únicamente con luces y sombras, y eran los vestidos los que sustentaban, prácticamente en solitario, todo el peso de llevar adelante la propuesta visual de la obra. En su testimonio Ishioka habla sobre la CVI, yendo más allá del cuerpo ficcional, habla de la CVI haciendo las veces de decorado en una producción:

...Coppola quería que el vestuario fuera el decorado de la película. Quería utilizar volúmenes de tejidos de diversas texturas, colores y dibujos para crear un mosaico que evocara la era victoriana y el mundo de Drácula. En la concepción de Coppola, los decorados harían las veces de fondo para la interacción entre luces y sombras, transmitiendo más un estado de ánimo que una imagen tangible. El vestuario, por otro lado, tendría una presencia imponente y definida, que daría forma a cada uno de los personajes de la película³¹. Fue esa perspectiva excepcional de Coppola y la libertad que me concedió para ayudarle a llevarla a cabo lo que en última instancia consiguió que el vestuario funcionara tan bien en la película (NADOOLMAN, 2003:55).

Para este buen funcionamiento, Ishioka creó un vestuario barroco y con una gran carga simbólica, que bebe de la etapa dorada del pintor Gustav Klimt (1862-1918), en especial, de los cuadros retrato de *Adele Boch-Bauer I* (1907) y *El beso* (1907-08), así como de cierta

³⁰ *Drácula, de Bram Stoker* (1992), guion de James V. Hart. Dirección: F. F. Coppola; Diseño de vestuario: Eiko Ishioka; Diseño de maquillaje: Greg Cannom, Michèle Burke y Matthew W. Mungle; Dirección de fotografía: Michael Ballhaus; Dirección de arte: Thomas E. Sanders y Garrett Lewis. EE UU.

³¹ Ishioka también diseñó el escudo de armas específicamente para la película, y él mismo adorna muchos de los decorados y vestidos a lo largo de todo el film (NADOOLMAN, 2003:56).

estética orientalista heredada del teatro Kabuki japonés. La diseñadora veía Drácula como un personaje con millones de caras, con transformaciones sin fines. La túnica de satén rojo que llevaba puesta tenía una cola que se arrastraba por siete metros. Ella tenía que transmitir la imagen de un rastro de sangre: “como ondas en un mar de sangre”. Los diseños tuvieron inspiración en referencias visuales bizantinas, turcas, rumana medieval y del teatro Noh: “la cara blanca y la frente aumentada remiten a las máscaras de este teatro clásico japonés”. El resultado final del vestuario del personaje Lucy (ya vampirizada) se debe mucho a la observación hecha por Ishioka en los ensayos. En ellos, la diseñadora japonesa puede ver como actriz Sadie Frost (Lucy) se movía como un lagarto y, con esto, buscó sus referencia visuales en el Lagarto de Collar Australiano ha la hora de desarrollar el diseño de este vestuario (ISHIOKA y HE, 2007:42).





Figura 10. *Drácula*, de Bram Stoker (1992): dibujos y CVI de Eiko Ishioka, los actores Gary Oldman (Drácula), Florina Kendrick, Monica Bellucci, Michaela Bercu (Novias de Drácula) y Sadie Frost (Lucy). Fuente: [https:// es.pinterest.com](https://es.pinterest.com).

Al considerar el espacio escénico y escenográfico, por su carácter efímero y provisorio, la escenografía parece ser el término encontrado para explicar algo que no será tan definitivo como presupone la arquitectura. En este sentido, la escenografía compuesta por la CVI en el cuerpo del intérprete adquiere un carácter más efímero todavía que el decorado en los escenarios.

El espacio escénico y sus elementos compositivos

El hecho si los rituales tribales son o no manifestaciones de cualidad teatral es una discusión constante en los medios escénicos. Pero, sin lugar a dudas, en los rituales se puede identificar los elementos relevantes de la escenografía: la organización del espacio, su ocupación por la acción y por el público, la caracterización visual, los objetos escénicos, o sea “su organización y utilización” para un evento especial, no cotidiano (ABY Cohen, 2007:2). En este sentido, para el diseñador de escenario checo Jaroslav Malina (n. 1937) los objetos escénicos auténticos, mismo que desproveído de valor estético, pueden adqui-

rir un nuevo significado cuando sirven a un propósito funcional y se relacionan de maneras novedosas e inesperadas.

Esos objetos auténticos pueden crear un todo diferenciado y estético que ofrece un número infinito de posibilidades. De la misma manera, unas combinaciones no tradicionales e inapropiadas de elementos y estructuras pueden crear una estética nítida y poderosamente sugerente, que ayude a definir a los personajes y las transformaciones que sufren (DAVIS, 2002:69).

En relación a códigos establecidos por parte de los elementos escénicos, el semiólogo italiano Gianfranco Bettetini considera cada pieza teatral como una combinación de un cierto número de “esquemas teatrales y de esquemas no específicos de la escena”. Donde algunos de estos esquemas pueden no pertenecer directamente a la representación teatral en cuestión. Pero, para él estos códigos no se combinan en un código único: “constituyen una *estructura teatral* (típica de la particular representación considerada), que pertenece siempre al orden del sistema (sistema que describe “aquella” manifestación), pero que no es intercambiable, que no tiene valor fuera de aquella pieza analizada”. Esta pluralidad de códigos no se refiere únicamente al conjunto combinado de los elementos que contribuyen a la formación del aspecto significante de la pieza teatral, sino que actúa también en cada una de las categorías de señales utilizadas en la puesta en escena. Es decir, no se puede hablar de un “sistema único de códigos de la gestualidad, de la representación figurativa (la escenografía), de la iluminación o de las músicas y palabras (código lingüístico) de escena”. Por lo tanto, cada categoría de señales que compone el hecho teatral se remite, por consiguiente, a una “estructura teatral parcial, cuya finalidad estriba en las normas de aquella estructura que organiza el texto de la pieza” (BETTETINI, 1977:100-101).

A pesar del consenso general de que un intérprete y al menos un espectador basta para que exista el espectáculo, consideramos que aun en el extremo despojamiento que supone la eventual falta de decorado, de maquillaje, de vestuario o de objetos escénicos, son muchos los lenguajes que convergen en esta relación mínima. Es de conocimiento y acepto para esta investigación que en el proceso de la comunicación escénica, los elementos verbales y no verbales no sólo están estrechamente conectados entre sí y son funcionalmente interdependientes, sino que pueden alcanzar autonomía significativa. Según Trastoy y Zayas de Lima, “La palabra convive con la música, con los diversos elementos escenográficos y la iluminación, con los gestos y los movimientos, con el vestuario y el

maquillaje del actor”. Para esas autoras, todos y cada uno de estos elementos es significativo de por sí, pero también puede explicar a los demás, completarlos, contradecirlos, relativizarlos, anularlos, sobredimensionarlos (TRASTOY y ZAYAS de Lima, 2006:13).

Concerniente al extremo despojamiento del espacio escénico, el director teatral polaco Jerzy Grotowski (1933-1999) defendía arreglos concretos que estarían en el ámbito de los elementos visuales escénicos. Para esto, empezó eliminando gradualmente lo que para él se demostraba como superfluo: “encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc.”.

La Luz: no usar los efectos de luces resultaría que el actor usase recursos luminosos estacionarios trabajando deliberadamente con sombras, lugares brillantes, etc. Es particularmente significativo comprobar que una vez que el espectador se ha colocado en una zona iluminada, o en otras palabras, una vez que se ha hecho visible, también empieza a tener un papel en la representación. Además se descubrió otro hecho: los actores, como figuras de pinturas de El Greco, pueden “iluminar” mediante técnicas personales y convertirse en una fuente de “iluminación artificial”.

El maquillaje: abandonamos el maquillaje, las narices postizas, los estómagos abultados falsamente, todo aquello que el actor utiliza en su vestidor antes de la representación. Advertimos que era un acto de maestría para el actor cambiar de tipo, de carácter, de silueta (mientras el público contempla) de una manera “pobre”, usando sólo su cuerpo y su oficio. La composición de expresión facial fija, utilizando los músculos del actor y sus propios impulsos, logra el efecto de una transustanciación terriblemente teatral, mientras que el maquillaje del artista es sólo un artificio.

El vestuario: de la misma manera, un traje sin valor autónomo, que existe sólo en conexión con un carácter particular y sus actividades, puede transformarse ante la concurrencia, contrastándolo con las funciones del actor.

Los atrezos: la eliminación de los elementos plásticos que tienen vida por sí mismo (representan algo independiente de las actividades del actor) conducían a la creación por el actor de los más obvios y elementares objetos. El actor transforma, mediante el uso controlado de sus gestos, el piso en mar, una mesa en un confesionario, un objeto de hierro en un compañero animado, etc. (GROTOWSKI, 2009:6-7).

También debe ser tenido en cuenta que un aspecto característico de la *comunicación contemporánea* (o posmoderna) es la interrelación casi que constante de los medios de expresión y de los recursos tecnológicos. Además de la mezcla de lenguajes, la pluralidad de elementos que se suman para obtener un resultado único, y los múltiples estilos visualizados juntos en un fragmento de escena “generan sentidos apropiándose de discursos de distinta procedencia, adaptándolos a sus propios medios, en un proceso de transformación continua” (GIANNONE, 2002:21). Como tan bien indica Pavis (1998a), el espacio teatral es el resultado de otros espacios como el espacio dramático, liminar, interior, exterior, gestual, textual y también el escénico. Al diseño espacial pertenecen todos los signos de la representación. Es una “propiedad intrínseca de la actividad escénica, y en ella se inscriben las relaciones creadas a través del movimiento”. El diseño espacial expresa relaciones muy diversas: “entre los actores, entre los puntos estáticos y los puntos móviles de la acción dramática, entre la estética visual de la puesta en escena y la forma de interpretación de los actores, y en la visión del público sobre la relación entre actor y personaje” (CID y NIETO, 1998:67-68).

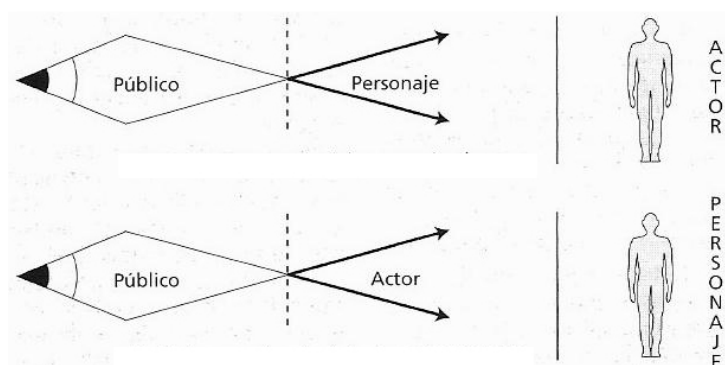


Figura 11. El público ve a través de personaje el actor y a través del actor al personaje. Fuente: CID y NIETO, 1998:68.

El equilibrio (o buena dosificación) de los elementos escénicos en una puesta en escena es la diferencia entre una obra bien conducida (y exitosa) o no. El escenógrafo alemán, Günther Schneider-Siemssen (1926-2015) señalaba que puede haber problemas si “la producción y la escenografía están demasiado centradas en sí mismas y se olvidan de los espectadores”, si la puesta en escena es atrevida pero no presta atención al significado de la obra, si se derrocha dinero en materiales que oprimen a los actores y si el contenido de la obra es tan rígido que impide que uno le dé una solución artística. Para que eso no acontezca, Schneider-Siemssen, que es también profesor, colabora con sus diez mandamientos a los diseñadores de escenarios:

1.º el escenario debe ser entendido como un espacio cósmico; 2.º debe dominar todos los aspectos del diseño escénico; 3.º no debe aniquilar el texto de la obra; 4.º no debe ser infiel a un buen director; 5.º debe estar al servicio de la obra y hacerla real en el escenario; 6.º debe ser capaz de interpretar la música visualmente y, si no tiene empatía por la música, debe mantenerse alejado de las representaciones musicales; 7.º debe ser capaz de lidiar con la totalidad del utillaje técnico del escenario, incluyendo la iluminación y los efectos especiales; 8.º debe evitar los conflictos materiales, como gastar más del presupuesto establecido al inicio; 9.º debe lograr que lo universal y lo cósmico sean visibles para el público; 10.º recordando el pensamiento de Goethe, para el escenógrafo, el público, los actores, los cantantes y los bailarines deben ser la medida de todos sus esfuerzos (DAVIS, 2002:16, 21).

1.1. BREVE HISTÓRICO de los espacios escénicos y escenográficos

Según Murga Castro, a lo largo de los años, la escenografía teatral no ha recibido toda la atención que se merece por parte de los estudiosos. La falta de documentación, junto con el mal estado de conservación de las obras y su carácter efímero, “han colaborado a que se deje de lado la rica e interesante aportación del mundo de la escena en nuestra historia”. En esto sentido, Davis señala que se han realizado muchos intentos para establecer el estatus de la escenografía. En Europa, durante el s. XX, autores como Edward Gordon Craig, Oskar Schlemmer, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jiri Kroha, Roger Planchon y muchos otros han intentado dar a la escenografía una importancia similar a la del texto. Pero, en realidad, “el diseño de escenarios sigue siendo bastante marginal y sus logros han sido subestimados” (MURGA Castro, 2007:347; DAVIS, 2002:10).

Antecedentes europeos

En sus idas y vueltas, como todo los movimientos artísticos, la escenografía también ha cambiado (o evolucionado) según su contexto y localización espacio-temporal: los elementos que organizan el espacio e ilustran el Teatro Griego; los mecanismos para la realización de los misterios de la Edad Media; del carácter decorativo o pictórico a la perspectiva en el Renacimiento; el decorado que recria parcialmente la realidad, un ambiente llevado al límite, en el Naturalismo; la representación visual que apenas sugiere y estimula la imaginación del Teatro Simbolista; el espacio tridimensional y vivo de Adolphe

Appia; el concepto de unidad escénica, pautado sobre la cualidad visual del teatro de Gordon Craig; la ampliación de su responsabilidad como espacio escénico, la aproximación del público, con la escena invadiendo el espacio a partir de Los Meiningers³² y del director teatral ruso Vsevolod Meyerhold (1874-1940); las propuestas de rompimiento con la caja italiana (caja óptica) por el director teatral austríaco Max Reinhardt (1873-1943) en el Teatro Moderno, que en su visión contemporánea propone la búsqueda de espacios distintos, apropiados y específicos para recibir a cada espectáculo.

Según Sonrel el mundo antiguo no legará al mundo medieval cualquier forma dramática viva, puesto que, el arte teatral de Roma hizo que “se perdiera en los juegos grandiosos y bárbaros del circo”. Para él es la iglesia que (sin intenciones) va a dar una vida nueva y un nuevo sentido al teatro: “Del mismo modo, de hecho, que la celebración de los ritos dionisiacos está en el origen de la tragedia y comedia griega, también el teatro clásico moderno nace del desarrollo de la liturgia de la misa, dilata gradualmente con la representación de escenas extraídas de las Sagradas Escrituras” (SONREL, 1964:75). Cogniat (1964), a su vez, data el s. XIX como el marco del divorcio entre la arte y la técnica en la escenografía. Considerando que, desde entonces, la arte sigue el camino del progreso de los factores espirituales y la técnica, a su vez, el camino de los factores materiales: “Las soluciones escenográficas, por cuenta de eso, acaban por estar más en las manos de fabricantes expertos, que no buscan la renovación de la lenguaje visual y eso resulta en una estagnación que no acompaña las renovaciones en las otras artes”. La reacción a esta situación impartió del director teatral francés Lugné-Poe (1869-1940), cuando llama los pintores para una participación escenográfica “esencial para la renovación de la estética

³² Los Meiningers fueron una compañía teatral que el Duque del ducado de Sajonia-Meiningen, Jorge II, fundó en 1866, en el Teatro de la Corte de la ciudad de Meiningen en Alemania. La compañía desarrolló su actividad teatral por toda Europa, desde la toma de posesión del Duque Jorge II en 1860, hasta su muerte en 1914. Aunque la época de mayor esplendor teatral fue entre 1874 y 1890. Diversos estudiosos, entre ellos Galiano (2008), defienden la idea de que el Duque de Sajonia-Meiningen fue el primer director de escena de la historia del teatro (para otros sería Ludwig Chronegk, regente de la compañía entre 1871 y 1891) en sentido amplio (los más cautos, en sentido contemporáneo) y que los Meiningers definieron y desarrollaron los principios de la composición visual en el escenario a través de la subordinación de los diferentes elementos que intervienen en la representación. Cada producción era estudiada y cuidada en su veracidad histórica hasta el más mínimo detalle, unificando estilísticamente no sólo la escenografía y el vestuario, también la utilería o la música. El Duque proporcionaba al actor toda su indumentaria y utilería (auténticas o una de menor calidad) casi desde el primer día de ensayo, para que funcionasen igual que las definitivas, pues consideraba que el actor debería familiarizarse con los diferentes elementos y proporcionasen los cambios en la actitud del actor. Es decir, buscaban el verismo mediante las actitudes corporales de los actores en relación con la indumentaria, la utilería o los elementos escenográficos. En cuanto al uso de elementos escénicos y escenográficos, el Duque rechazó el uso de telones y bastidores, dúctiles o no, y comenzó a introducir elementos corpóreos y practicables. Meiningers usó la iluminación (congas y eléctrica), sobre todo, para crear atmósferas y para dirigir la atención del espectador, y crear determinados efectos como aparición de fantasmas o fenómenos atmosféricos (GALIANO, 2008; IGLESIAS Simón, 2004).

teatral” (cerca de 1890-1895). Pero, para Cogniat, la verdadera revolución sólo se iniciaría realmente quince años después con los Ballets Rusos de Serge Diaghilev (1872-1929).

Hasta el último cuarto de s. XIX, en Europa, la escenografía consistía en la reproducción lo más fidedigna posible de la realidad, conseguida con los efectos del claroscuro y de la perspectiva. El soporte era plano: telones de fondo que colgaban de unas barras, o, como mucho, bastidores sobre los que se colocaba la tela o el papel pintado. Sin embargo, en los últimos años de aquella centuria se empezó a reflexionar y a indagar sobre el tema, y llegaron los teóricos. También, como influencia de la pintura, aunque con un cierto desfase respecto a ella, surgieron los “ismos” en la puesta en escena, siendo Naturalismo, Simbolismo, Expresionismo, Futurismo y Constructivismo los que más influenciaron.

La primera de las revoluciones contra el telón plano la constituye el Naturalismo. Teniendo como más representativos la adhesión de Meininger en el German Meininger Productions (1874); de Antoine en el Théâtre Libre en París (1887); y de Stanislavsky y Nemirovitch-Danchenko en el Teatro de Arte de Moscú (1898). El Naturalismo se basaba en la búsqueda de la verdad, de la documentación exacta y precisa para recrear aquello que se quería representar, con una exactitud fotográfica, como si la boca de escena fuera una cuarta pared transparente que dejaba ver la vida misma. Como consecuencia, la escena se llenó de muebles y de objetos.

Pero el verdadero movimiento renovador en Europa se desató poco después, hacia 1890, en parte motivado por el uso de la luz eléctrica en el teatro, que quitó sentido a la tela pintada, donde hasta la iluminación era simulada³³. En diferentes puntos de Europa comenzaron a surgir “espíritus rebeldes contra el Naturalismo sediento de verdad”, convencidos, al igual que sucedía en otras artes, que la escenografía ha de sugerir y evocar. Estos revolucionarios fueron: Paul Fort y el Théâtre d’Art (1892) y Lugné-Poe y el L’Oeuvre (1899), en Francia; Meyerhold en Rusia con el Teatro de Arte de Moscú (1898); Adolphe Appia en Suiza; Gordon Craig en Inglaterra; Peter Behrens, Max Reinhardt, Georg Fuchs y Fritz Erler en Alemania, y los Ballets Rusos: “Era una época en la que se pretendía dar al teatro, y a la escenografía, la dignidad de arte independiente, y una

³³ En 1879 Tomas Edison (1847-1931) inventó la lámpara con filamento de carbón y casquillo roscado, y en 1881 se presentaba en la Exposición Universal de Londres. Ángel Martínez Roger insiste en la importancia que este nuevo descubrimiento supuso para la renovación escenográfica de la época (MARTÍNEZ Roger, 2004b:17-44).

consecuencia de este interés fueron los teatros de arte” (BABLET, 1965:139; PERALTA Gilabert, 2007:211-212).

En contemporaneidad con los Ballets Rusos, por un lado, el suizo Adolphe Appia (1862-1928) y el británico Edward Gordon Craig (1872-1966) planteaban teorías que verdaderamente iban a revolucionar la escena. Tanto Appia como Gordon Craig daban mucha importancia a la luz, que no hacía mucho que se había incorporado al teatro y cuyas posibilidades expresivas empezaban a vislumbrar (los dos serán abordados con más detalle en la secuencia de este estudio). Por otro lado, el teórico alemán Georg Fuchs (1868-1949) también tuvo mucha repercusión en la escena europea durante esa época. Sus teorías se pusieron en práctica por el Münchener Künstler Theatre en 1907, con unos decorados que eran combinación del trabajo del pintor y el del arquitecto. La influencia de Fuchs se ve en el director francés Charles Dullin (1885-1949), en decorados que eran misteriosos poemas de formas y color; los principios de sus estilizaciones fueron aplicados también por Harley Granville-Barker (1877-1946), productor de Shakespeare, en Londres; y sus ideas también influyeron en el director austriaco Max Reinhardt (1873-1943) y en los diseños escenográficos del alemán Ludwig Sievert (1887-1966)³⁴, formando parte del movimiento expresionista³⁵. Para el director teatral ruso Theodore Komisarjevsky (1882-1954), Gordon Craig y Fuchs son, después de Appia, los más importantes renovadores de la escena europea: “Todos ellos rechazan el realismo, pero si Appia busca sobre todo la estilización y Craig es más bien simbolista, Fuchs combina ambas tendencias con la pictórica” (PERALTA Gilabert, 2007:214; KOMISARJEVSKY y SIMONSON, 1933:11-12).

³⁴ Ludwig Sievert destacó como uno de los diseñadores de la escena más importantes del expresionismo alemán durante las primeras décadas del s. XX. Muy influenciado por las teorías de Appia-Craig-Fuchs, “las aplica a un estilo claramente expresionista, matizando la abstracción y geometría proclamada por ellos con un nivel mayor de sugerencia figurativa. En sus bocetos, la función icónica del objeto escénico se cumple con el reconocimiento de fachadas, ventanas y otros elementos arquitectónicos o de la naturaleza, alejándose del minimalismo propio de los reformadores antes mencionados”. Destaca, sin embargo, la “deformación de cada uno de estos elementos, apoyada por una iluminación contrastada, que potencia al máximo la expresividad escénica dirigida hacia la inquietud y la angustia. Los efectos psicológicos que produce en el espectador las líneas diagonales, las sombras y poca visibilidad” constituyen recursos repetidos en los diseños del creador alemán. La gama cromática es sombría potenciada por la ya mencionada iluminación expresiva. Alejado de plataformas, paneles y escaleras, “no queda duda que su obra es uno de los exponentes más fieles de la escenografía expresionista”. Trabajó en estrecha colaboración con el director expresionista alemán Richard Weichert (1880-1961) en las décadas de 1910 y 1920. Durante las siguientes décadas cambió su estilo, diseñando escenarios más realistas, estando en activo hasta los años 1950 (FERNÁNDEZ, 2014, internet).

³⁵ El uso de practicables, rampas, escaleras, las cuales “auxilian la solución simultánea de los diversos planos de la acción”, la representación de elementos deformados, “como reflejo de la visión que el espíritu del personaje hace de la realidad”, la proyección de decorados incompletos, el uso expresivo de la luz son algunos de los aspectos más significativos de la escenografía expresionista (*ibidem*).

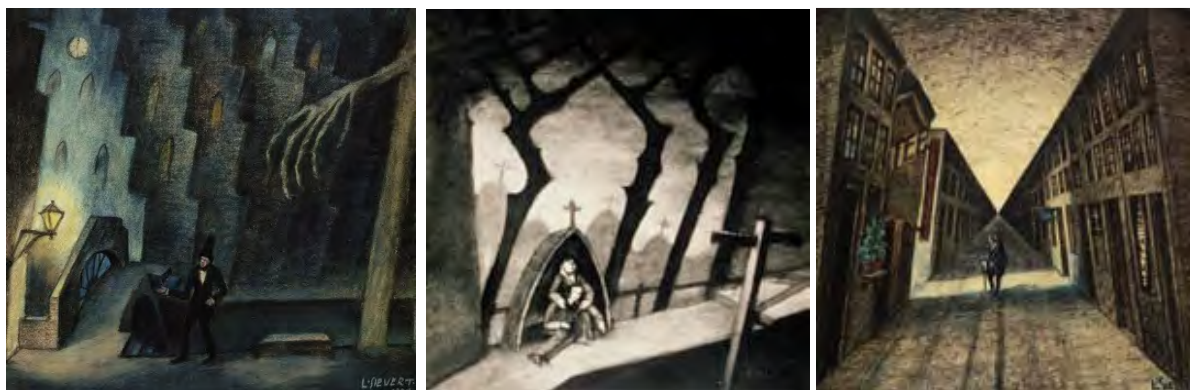


Figura 12. Bocetos de Ludwig Sievert para obras teatrales: *Dead city* (1921); *Camino de Damasco* (1922); *The great highway* (1923). Fuente: FERNÁNDEZ, 2014.

A modo de síntesis, durante la transición del s. XIX al XX, se puede plantear que a finales del s. XIX el creciente materialismo se traduce en “una necesidad de belleza que es proporcional a las presiones materiales que impone una civilización técnica, de manera que la belleza es casi refugio y con ella el teatro será evasión en un mundo de belleza”. Todo ello ocurre en un momento en que coinciden las poéticas literarias y las pictóricas, en el momento en que una nueva noción estética se pone en circulación, la *gesamtkunstwerk*, la utopía con la que Richard Wagner (1813-1883) soñó en la convicción de la profunda relación entre las artes: “en que la pintura es música de los colores y la música pintura sonora, y por ello el teatro no será el arte entre todas las artes, sino el arte que las reúna a todas”. Así lo quería el ideal wagneriano, y esta concepción es la que influyó en los simbolistas y en los escenógrafos de los Ballets Rusos, por ejemplo. A finales del s. XIX y por reacción contra el Naturalismo, el teatro aparece como “una obra de arte común irrealizable ya sin el concurso de un pintor profesionalmente dedicado a ello” (ARIAS de Cossio, 1991:204-206).

En este contexto, desde principios del s. XX, se ha dejado sentir una sana reacción en el campo de la plástica escénica. El decorado no sólo se libera de su función mimética, sino que toma a su cargo la totalidad del espectáculo convirtiéndose en su motor interno. Ocupa todo el espacio, tanto por su tridimensionalidad como por los vacíos significantes que sabe crear en el espacio escénico. Se hace maleable (importancia de la iluminación), expansible y capaz de coexistir con el juego del actor y la recepción del público. Todas las técnicas de representación descentralizada, simultánea, en contrapunto, no son sino la aplicación de los nuevos principios escenográficos: “elección de una forma o de un material de base, búsqueda de una tonalidad rítmica o de un principio estructurante, interpenetración visual de los materiales humanos y plásticos”. Aby Cohen defiende que hoy en día

la escenografía está centrada en la capacidad de tornar un espacio único para un evento teatral, “confiriéndole alguna energía, una alma, tornando el espacio vivo y participativo de este acontecimiento”. Para esta autora, en la práctica se exploran las correspondencias entre el espacio, la imagen y la su percepción, por parte no solo del espectador, sino también del actor, del director y de los demás artistas y profesionales responsables por el evento teatral (PAVIS, 1998a:117; ABY Cohen, 2007:3).

Antecedentes en España

Si planteamos a cualquiera el tema del teatro español del s. XX, inmediatamente se pensará en Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) y Federico García Lorca (1898-1936), autores de textos dramáticos. Respecto a la búsqueda de la innovación escénica, se percibe en la escritura valleinclaniana la conciencia de las nuevas posibilidades técnicas de su época (inicio del s. XX): “Quienes trataron a Valle-Inclán dejaron testimonios acerca de cómo explicaba la puesta en escena de sus obras, recalcando justamente los valores plásticos y la entonación lumínica de la escena” (RUBIO Jiménez, 2005:104).

En este contexto - más precisamente a partir de 1916 - las escenografías y los figurines no son más “un adorno o una envoltura, más o menos bella, del espectáculo, sino elemento básico de su estética”. Unos dos factores determinantes para valorar la renovación teatral de finales del s. XX en España tienen que ver con lo que comúnmente se denominaba *mise en scène* y que hacía referencia, de modo general, a la escenografía y a los figurines. Pero la poca información registrada no permite hacernos una idea exacta de sus características. Son muy pocos los textos que de forma sistemática han abordado cuestiones referentes a la escenografía teatral española y durante muchos años el libro de Joaquín Muñoz Morillejo³⁶ fue prácticamente el único disponible. Por lo que a la crítica periódica se refiere, la mayor parte de los comentaristas se limitaban a “realizar juicio de valor bastante impreciso acerca de la propiedad, el buen gusto o la extravagancia de una decoración, pero sin especificar qué se quería decir con todo eso”. Hasta tal punto era así, que muy a menudo se omitía incluso el nombre del escenógrafo encargado del trabajo. Más recientemente, el trabajo de Ana María Arias de Cossío³⁷ y algunas monografías como la

³⁶ Joaquín Muñoz Morillejo. *Escenografía española*, Ed. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1923.

³⁷ Ana María Arias de Cossío. *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Ed. Mondadori, Madrid, 1991.

dedicada a Adrià Gual³⁸ han cubierto un tanto el enorme vacío informativo existente³⁹ (CHECA Puerta, 1998:53).

En España el s. XIX se prolongó más que en el resto de Europa, y el Naturalismo, que convivió con los primeros brotes de la Vanguardia, estuvo vigente más allá de la primera mitad de s. XX, como una de sus más frecuentes opciones (BRAVO, 1986:211). A modo de síntesis de la escenografía española, ya en el primer tercio del s. XX, la estilización de la realidad que proponían Appia-Craig-Fuchs va a ser la tendencia más frecuente. El Simbolismo tuvo su máximo representante en el Teatre Íntim de Adrià Gual (1872-1943), creado en 1906 en Barcelona, y que perduró bastante en esta línea, puesto que no hubo revolución que realmente se le opusiera. De las tendencias teatrales innovadoras del s. XX fue la estética de los Ballets Rusos una de las más influyentes en España. Pero, en realidad, “lo más frecuente era el decorado pintado y no construido, donde se dibujaban los elementos con una cierta simplicidad, dejando patente que era un dibujo, como hablando del teatro dentro del teatro, y con una estilización, infantil, modernista, simbolista o surrealista”. Una excepción sería la propuesta tridimensional del escenógrafo José Caballero (1915-1991) para *Bodas de sangre* (1935) de García Lorca, estrenado por Margarita Xirgu (1888-1969). Aunque Enrique Díez-Canedo⁴⁰, en 1968, sostenía que la escenografía era el único elemento del teatro en España que no tenía nada que envidiar al extranjero, actualmente el escenógrafo español Francisco Nieva (n. 1924), hace un repaso desalentador por lo que había sido la escenografía española durante el s. XX: “había ido tan a la zaga de todo, tan retrasada, que cuando una cosa se empezaba a caer de puro antigua, se podía comenzar a levantar de puro moderna” (PERALTA Gilabert, 2007:214-217; CHECA Puerta, 1998:113).

Manuel Fontanals (1893-1972) fue de los primeros escenógrafos en introducir en España de manera sistemática formas corpóreas, ya fueran planas, o volumétricas, así como la consideración del factor luz desde sus primeras escenografías y el interés en favorecer el movimiento escénico. Su participación en el Club Teatral Anfístora (1934) hace demostrar la influencia expresionista en obras como: *Lilíom* (1921): en la forma del espacio cubierto con techo inclinado que parece caer sobre el individuo, también por el uso de la luz, que

³⁸ Carlos Batlle i Jordà. *Adrià Gual, mitja vida de modernisme*, Ed. Institut del Teatre, Barcelona, 1992.

³⁹ Amorós señalaba todavía la falta de una monografía sobre “un personaje tan decisivo como Sigfrido Burmann (1891-1980) y señalar la conexión de todo esto con la escenografía de la posguerra” (AMORÓS, 1991: 86). Falta suministrada por la publicación del libro de su hija Conchita Burmann (2009), basado en la tesis doctoral de Ursula Beckers (1992).

⁴⁰ Enrique Díez-Canedo, artículos de crítica teatral. *El teatro español de 1914 a 1936*, Joaquín Mortiz, México, 1968.

se centra en determinados puntos para crear tensiones y energías; *Santa Rusia* (Jacinto Benavente, 1932): el maquillaje y el vestuario estaba en la línea más clara del Expresionismo por la acentuación de la expresión sufridora del pueblo ruso en las profundas sombras negras de los ojos de los personajes, o del carácter poco fiable de Fedor en la asimetría de los acentuados picos de las solapas; también la tendencia al monocromo, característico de los estrenos de García Lorca, aunque salpicado por notas de color (en los vestidos por ejemplo), se podría considerar un recurso expresionista (PERALTA Gilabert, 2007:217-221). Sobre sus decorados y vestuarios para el cine mexicano, para donde se exiló en 1937, Elisa Lozano declara:

Pienso que fue el más completo de los escenógrafos. Hacía lo mismo el vestuario que el escenario y, como también había estudiado arquitectura e ingeniería, pues tenía en mente todo el diseño del ambiente de la película [...] Trabajaba mucho con el concepto de las escenografías sintéticas, pensaba que la escenografía debía hablar por sí misma y tenía una cuestión importante en los recursos de la iluminación, para él era fundamental el manejo de la luz, dar una coherencia estética armónica (LOZANO, 2015:11).

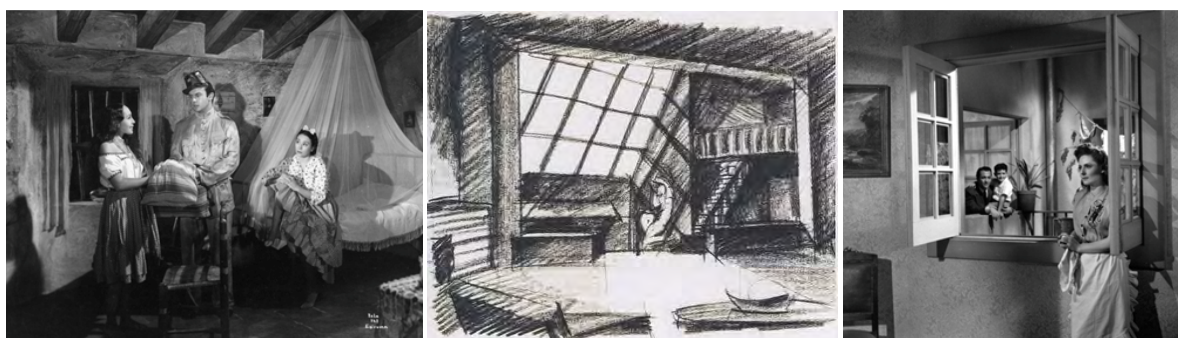


Figura 13. Decorados y vestuario de Manuel Fontanals: *La isla de la pasión* (1941), boceto escenográfico, *El socio* (1945).
Fuente: LOZANO, 2015:54 y portada.

Antecedentes del teatro oriental

A lo largo del s. XX se ha ido imponiendo, poco a poco pero con fuerza, la idea de que “la historia del teatro debía ser algo más que un capítulo de la historia de la literatura que se ocupa del género dramático”. La consideración del teatro en cuanto actuación espectacular ha hecho que se dilate el concepto de “lo teatral”, creciendo en importancia, junto al elemento literario, los aspectos gestuales, escenográficos y musicales de la representación. Paralelamente a este cambio de perspectiva ha ido una paulatina sustitución del autor, como centro de la actividad teatral, por el actor y, sobre todo, por el director de

escena. La unión de las artes en la búsqueda de un valor superior (el arte total) la encontramos también en la larga tradición del teatro oriental: “el Kabuki y el Noh en Japón, la ópera china, el Kathakali indio reúnen igualmente todos los elementos plásticos, acústicos y narrativos al servicio del hallazgo de la, llamémosle, plusvalía artística” (MARTÍNEZ Roger, 2000a:19). En este contexto, el director escénico francés Antonin Artaud (1896-1948) ha sido uno de los muchos dramaturgos que han cuestionado la manera de entender el teatro. Desde que Aristóteles (385-322 a.C.) en su *Poética* consideró el drama como un elemento de la poesía, la palabra ha monopolizado la escena. Sin embargo, el drama podría haber formado parte de la coreografía. Artaud confronta la tradición occidental de la representación, centrada en la palabra, y la tradición oriental, más ecuánime, y nos alienta a que “consideremos la ejecución global de la representación, y a que la veamos como una especie de poesía espacial, confundida de encanto” (RUBIERA y HIGASHITANI, 1999:17; DAVIS, 2002:7). No ha sido ajena a este fenómeno la progresiva relevancia que ha ido tomando el conocimiento de otras culturas teatrales en las que precisamente se observaba un mayor peso de la danza, del canto y de la gestualidad en detrimento del texto verbal. “Poco a poco se descubrió que junto a la belleza y a la altura artística de la tragedia griega, del drama isabelino o de la comedia española deberíamos hablar del Kabuki japonés, del teatro de sombras de Java o de la Ópera de Pekín para alcanzar una verdadera comprensión de lo que es teatro”. De este modo se comenzó a enfrentar nuestra tradición occidental con la propia de Oriente y por eso, “más que de teatros asiáticos (categoría meramente geográfica), debe hablarse de **teatros orientales**, como categoría cultural opuesta a la nuestra”. El lenguaje múltiple del teatro, basado en el gesto, el movimiento, la voz, son códigos esenciales en las artes escénicas orientales, donde la palabra es uno más de sus lenguajes, al contrario de lo que ocurre en el teatro occidental, cuyo principal sistema dramático es la palabra, el texto escrito y hablado (RUBIERA y HIGASHITANI, 1999:17; OLIVA y TORRES Monreal, 2014).

El montaje teatral *Judith*⁴¹ es un buen ejemplo del uso de la técnica Kabuki en una obra occidental, en este caso de la práctica del *mie* (mostrar). Esa práctica está centrada en la postura del actor principal, cuyo centro son los ojos, que inevitablemente atrapan la atención del espectador. Hacer un *mie* (detener la acción), probablemente provenga de un

⁴¹ *Judith* (1994), de Eugenio Barba y Roberta Carreri. Dirección: Elona Velca, producción del Odin Teatret. Holstebro: Dinamarca.

tiempo en que se iluminaba el teatro con velas y lámparas de aceite, y en el que los actores interpretaban en la oscuridad. La postura se mantenía el tiempo suficiente para que los espectadores tuvieran tiempo de captar la expresión. Aunque sin llegar a esos límites en *Judith*, la actriz dinamarquesa Roberta Carreri “utilizaba los ojos con expresiones y poses exageradas para atraer la atención y comunicar al público las emociones del personaje” (IRVIN, 2003:13).

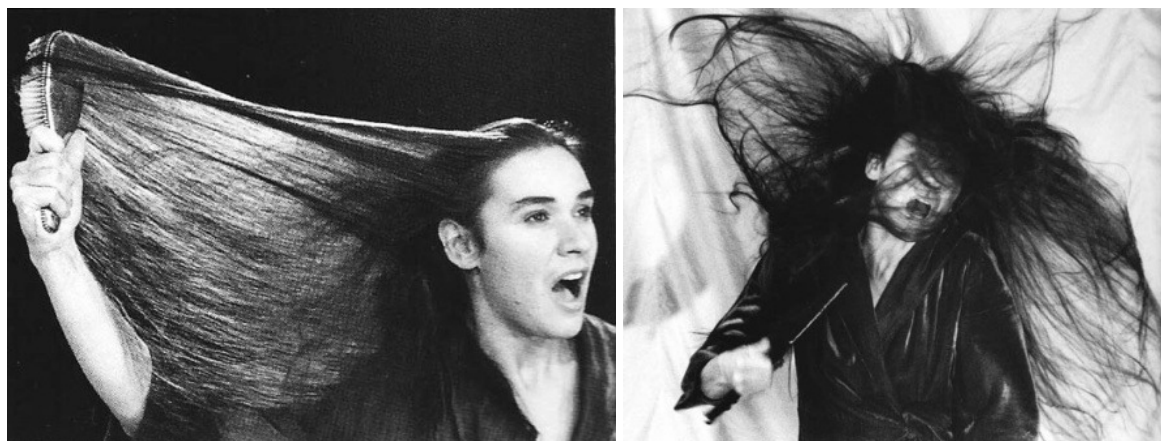


Figura 14. *Judith* (1994): La actriz Roberta Carreri en el papel de Judith. Fuente: IRVIN, 2003, p. 13.

Respecto a la tradición oriental, destacan cuatro países fundamentales que han desarrollado una complejísima y variada cultura teatral: India, China, Bali y Japón. Éstos han sido los focos de actividad escénica que más atención directa o indirecta han recibido por parte de los ojos occidentales. A través de la contemplación y del análisis del teatro Kathakali, de la Ópera de Pekín, de las danzas balinesas y de los teatros japoneses (Nō, Bunraku y Kabuki), Rubiera y Higashitani han ido creando una idea, más o menos exacta, de lo que es el teatro oriental y enumerando los rasgos que lo caracterizarían:

- Reúne elementos procedentes del rito religioso, de la ceremonia cortesana y de la fiesta popular;
- Tiene una fuerte presencia de la música, del canto, de la danza y de la gestualidad, junto al elemento poético;
- En él juega un papel central el actor, auténtico protagonista del espectáculo, con un uso extraordinario (alejado del normal de la vida cotidiana) de la voz y del cuerpo;
- Se observa una tendencia a alejarse de la representación realista, prefiriéndose el simbolismo y la estilización, con intervención frecuente de lo mágico, lo onírico y lo misterioso;
- Tiene un gran peso la tradición, transmitida de maestro a discípulos a través de generaciones;
- Mediante un estricto entrenamiento el actor aprende a la vez la obra y las técnicas de su representación;

-Se trata de un espectáculo fuertemente codificado en el que, en general, se da poca importancia a la escenografía (con tendencia al escenario vacío) pero gran relevancia al vestuario y al maquillaje o la máscara del actor, que crea con su actuación los espacios dramáticos;

-Con mucha frecuencia recurre al “travestismo”, hombres en papeles femeninos, mujeres en papeles masculinos (RUBIERA y HIGASHITANI, 1999:17-18).

En la Ópera de Pekín, por ejemplo, la escenografía china es compuesta por elementos culturales que, muchas de las veces, no es alcanzada por el público occidental:

El actor vestido y maquillado que aparece frente al espectador no está habitado por el personaje, sólo progresivamente penetra en el espíritu de este, al tiempo que sugiere la atmósfera del lugar escénico. El maquillaje, que los espectadores occidentales aprecian básicamente como un diseño estético, constituye, en realidad, un lenguaje simbólico que revela a los personajes representados de un modo integral. El escenario casi vacío y de una superficie plana conforma un espacio abstracto que frecuentemente ofrece niveles múltiples generados y modificados por la presencia y el movimiento de los intérpretes (ZAYAS de Lima, 2014:128).

Estos rasgos muchas veces se mezclan con los de algunas culturas occidentales generando espectáculos de una riqueza visual y simbólica. El trabajo del diseñador de escenarios y profesor chino-estadounidense Ming Cho Lee (n. 1930) ilustra bien esta mezcla, ya que se caracteriza por una “constante innovación y receptividad a las influencias internacionales”. Cho Lee representa un progreso importante respecto al realismo poético que dominaba en la escenografía de EE UU desde la década de 1940. Según Tony Davis, su diseño tiende a “presentar más que a representar, a ser escultórico más que pictórico, a existir en un espacio real más que a crear un espacio ilusorio”. Otras de las características de sus escenarios es el uso extensivo de andamios, experimentación con materiales innovadores y combinaciones de distintos medios y soportes. Cho Lee habla de su inicio en el diseño:

En esa época, los artistas originarios de EE UU consideraban que cualquier cosa remotamente representativa era una “ilustración”, lo que era una mala palabra. La pintura china, por otra parte, nunca resulta completamente abstracta; la caligrafía y la poesía siempre forman parte de la obra. No me convence la abstracción total; presenta una separación excesiva entre los símbolos y las palabras (DAVIS, 2002:39-40).

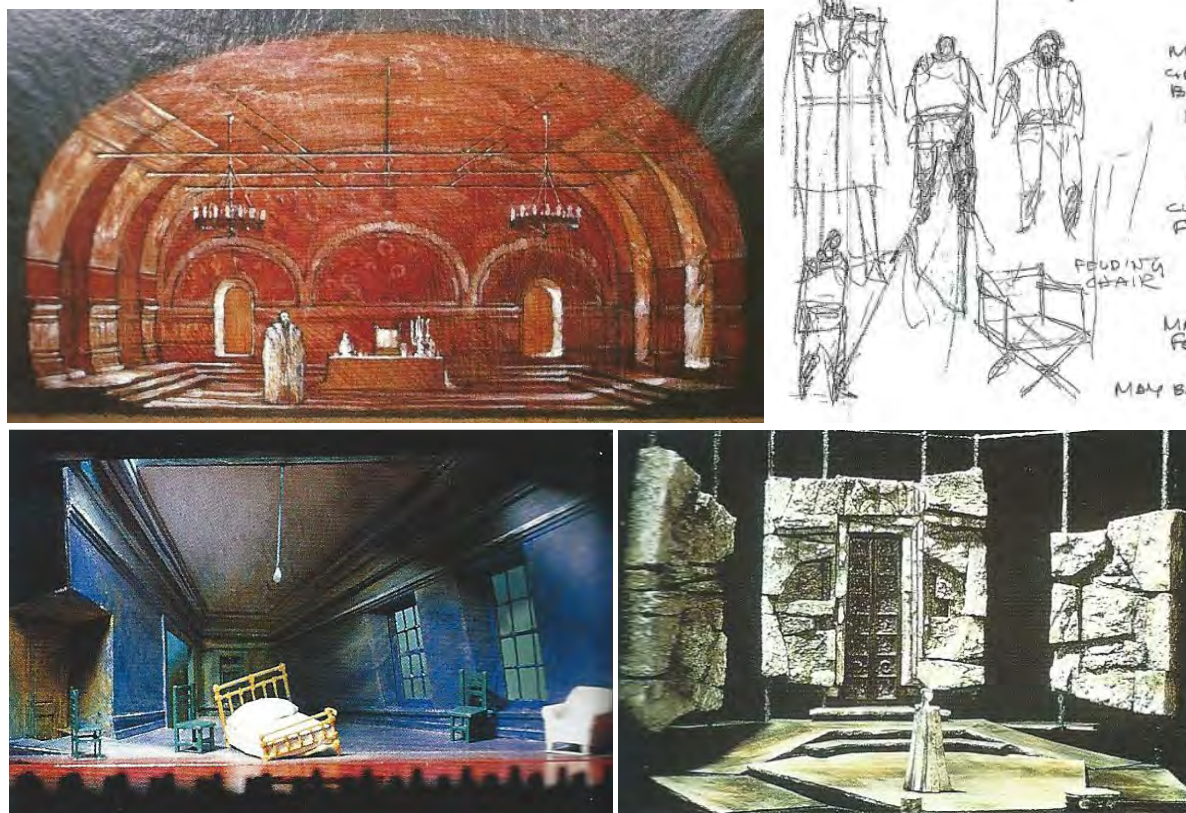


Figura 15. Diseños y maquetas de Ming Cho Lee: *Khovanshchina* (1985), *Macbeth* (1995), *Las tierras huecas* (2000) y *Electra* (1964). Fuente: DAVIS, 2002:41-49.

De toda la tradición oriental ha sido el **teatro japonés** el que mayor y mejor atención ha recibido por parte de Occidente y tanto historiadores como dramaturgos y directores de escena han sentido un especial interés en conocer sus atractivas fórmulas dramáticas. Si bien el panorama de las manifestaciones escénicas japonesas es muy amplio e incluye gran variedad de espectáculos y entretenimientos, parece claro que sobre todo son tres los tipos de teatro fundamentales: el Noh, nacido a finales del s. XIV, y el Bunraku y el Kabuki, que se van formando a lo largo del s. XVII. Un ejemplo de esto es el montaje de *Medea*⁴², donde el director teatral japonés Yukio Ninagawa (n. 1935) utilizó el estilo teatral original japonés con un reparto exclusivamente masculino. Representado en griego clásico, el montaje combinaba el estilo occidental con las técnicas teatrales japonesas de Kabuki y Bunraku. Las influencias para el diseño de vestuario vinieron de las brillantes túnicas color azafrán de las figuras de las vasijas griegas antiguas. A la mitad de la obra, Medea se vestía de rojo y al final se desnudaba para que el público pudiera ver el cuerpo

⁴² *Medea* (1987 a 1997), de Eurípides. Dirección: Yukio Ninagawa, Diseño de vestuario: Jusaburo Tsujimura, Producción: Tadao Nakane (Grupo Toho). Japón, gira por varios países.

del actor que era un hombre. Y para la obra *Hi no tori*⁴³ Ninagawa y el escenógrafo Yukio Horio se basaron en los dibujos de manga de Tezuka. Para eso, invadieron el escenario con un efectista decorado de inspiración industrial, que buscaba acompañar una línea temporal que saltaba entre el Génesis, el presente y el futuro, y que evocaba la siniestra atmósfera de la película *Blade Runner*, de Ridley Scott (1982). Se usaron grúas para mover partes del decorado entre escenas (IRVIN, 2003:89, 91).



Figura 16. (1) Tokusaburo Arashi en el papel de *Medea* (1987 a 1997); (2) el musical *Hi no tori* (2000).

Fuente: IRVIN, 2003:88-89.

Los tres teatros clásicos japoneses tienen unos rasgos bien diferentes que permiten su fácil identificación. Tanto la escenografía y la música como el aspecto y el arte del actor tienen características peculiares. Lo más antiguo es el teatro Noh, donde el actor-cantante principal lleva máscara. El Bunraku es un sorprendente teatro de muñecos de gran tamaño, manejados por sus manipuladores a la vista del público; el Kabuki muestra a los actores con llamativos maquillajes. En los dos últimos hay un telón separando sala y escenario, la representación no es cantada y el realismo detallista de la escenografía (con efectivos

⁴³ *Hi no tori* (2000), basada en una historia de Osamu Tezuka. Dirección: Yukio Ninagawa, Escenografía: Yukio Horio. Saitama Super Arena, Saitama: Japón.

cambios de decorado) contrasta con los movimientos amanerados y exagerados de actores o muñecos. Por su parte, el Noh, todavía cercano al mundo del rito, muestra un espectáculo solemne y refinado en el que los dioses y los espíritus son frecuentes, con gran presencia de lo fantasmal; destacan la calidad y la belleza del vestuario sobre un escenario vacío, sin telón, con un estilizado pino pintado sobre el papel del fondo: “Por utilizar términos occidentales, pero felizmente trasplantables a Japón, diríamos que el Noh es un teatro medieval, clásico, ceremonioso y con fuerte peso de lo religioso; el Bunraku y el Kabuki son teatros barrocos, profanos, populares, llenos de movimiento y colorido” (RUBIERA y HIGASHITANI, 1999:19-21).

El Kabuki

Las raíces del teatro Kabuki⁴⁴ se remontan a finales del s. XVI. Su inicio es acreditado a las danzarinas de la localidad japonesa de Izumo, lideradas por una mujer llamada Okuni, donde las representaciones se daban al aire libre. El escenario era bastante rudimentario, compuesto por una tarima cuadrada hecha con madera de ciprés elevada del suelo un par de palmos y provista de cuatro pilotes sobre los que reposaba un tejado a dos aguas también fabricado en madera de ciprés. Transpuestos a los ambientes arquitectónicos urbanos y con el paso del tiempo, estos escenarios fueron ganando en espectacularidad gracias a las complicadas tramoyas y las maquinarias que en él se empleaban en lugar de estilizarse. Complejos artefactos dotados de poleas y de resortes ayudaban de forma importante a que la representación fuese todo un derroche de demasiada espectacularidad barroca. Sobre las tablas no resultaba extraño encontrar diversas trampillas (*seri-dashis*) por las que emergen personajes sobrenaturales con gran efecto visual. La trampilla se supone que fue ideada por el dramaturgo y teórico Namiki Shōzō I (1730-1773) hacia el 1753 para usarla en sus propias obras, todas ellas cargadas de suntuosidad y de excesos. Al mismo dramaturgo se le atribuye la creación del escenario giratorio (*mawaributai*), que fue usado por primera vez en el Japón en 1758 para su obra *Sanjikkoku yobune no hajimari* y que luego pasará con éxito a occidente. Mediante este aparato ingenio se pueden obrar cambios muy rápidos de escenografías. Consiste el *mawari butai* en un gran bofetón circular de gran diámetro en el que,

⁴⁴ El término Kabuki recibe diferentes significados: una derivación del verbo japonés *kabuku*, cuyo significado es torcer, inclinar y, por extensión, hacer algo de manera no canónica; o leyendo carácter por carácter: *ka* (cantar), *bu* (danzar) y *ki* (interpretar).

en ocasiones, pueden haberse realizado otros bofetones más pequeños y que gira de arriba abajo y viceversa ocultando o mostrando los decorados.

Elemento singular del escenario Kabuki es una pasarela de madera (*hanamachi*) que mide algo más de un metro de ancha y que arranca desde el escenario atravesando todo el patio de butacas. Su origen se remonta al *hashigakari* del teatro Noh, donde era una pasadereza que unía el camerino de los actores con el escenario. En algunas obras Kabuki es sobre el *hanamachi* donde se desarrollan las escenas o los momentos estelares de las mismas, y esto es fortuito, ya que es precisamente el punto en el que el actor puede estar en mayor contacto físico con su público y en que puede recibir de éste ramos de flores (*hanamachi* = camino de las flores). También en el *hanamachi* se puede encontrar estrechas trampillas por las que acceden o desaparecen súbitamente personajes de toda índole. En su primera ópera *Rashomon*⁴⁵, el director y coreógrafo taiwanés Lin Hwai-Min (n. 1947) colaboró con su diseñador Ming Cho Lee (n. 1930) para crear un *hanamichi* en el pasillo central del teatro Grazer Opernhaus, en Graz. De esa manera los personajes podían llegar al escenario desde el patio de butacas. Cho Lee recuerda que:

Me pareció que sería interesante tener una imagen diáfana del público y una larga entrada que viniera desde arriba del decorado. Cuando los cantantes llegaban desde el público, había dobles que entraban desde el fondo del escenario. El juez se sentaba en el palco que estaba en el escenario; otro juez estaba sentado en el palco real del auditorio. Mientras los personajes de la ópera llevaban un vestuario japonés de época, los miembros del jurado – el coro – vestían todos trajes negros y llevaban los rostros pintados de blanco (DAVIS, 2002:48).



⁴⁵ *Rashomon* (1996), de Miyako Kubo. Dirección: Lin Hwai-Min, Escenografía: Ming Cho Lee. Grazer Opernhaus, Graz: Austria.



2
Figura 17. (1) Grabados de una trampilla, personajes voladores y la pasarela de madera; (2) maqueta y fotografía del decorado básico de la ópera *Rashomon* (Austria, 1996). Fuentes: *CID Lucas*, 2006, p. 23; *DAVIS*, 2002:48.

Sorprendentes eran también las repentinas apariciones de personajes voladores (*chūmori*), espíritus atormentados o fantasmas, desde lo más alto del interior de la sala; actores que se colgaban de cuerdas suspendidas por poleas y carruchas y que los operarios de cada teatro maniobraban hábilmente llegando a rozar las cabezas de los asistentes mientras los actores gritan sus parlamentos. El patio de butacas fue un elemento introducido por la influencia occidental, empleándose hasta finales del s. XIX una singular distribución de la sala que consistía en dividir el espacio dedicado al público en un ajedrezado elaborado con cañas de bambú que dejaba cuadrículas de unos dos metros cuadrados en las que sus ocupantes podían cocinar, comer, beber o cerrar negocios libremente y sin que tuviesen que preocuparse por sus vecinos de localidad (ya que el bullicio y estas actividades eran algo acostumbrado en la sala) a la vez que gozaban del espectáculo. Será también en el s. XX cuando se ponga un mayor cuidado en adornar las fachadas de los teatros kabuki (CID Lucas, 2006:22-23).

I Parte - CAPÍTULO 2. *La Iluminación Escénica*



¿Cómo puede ser que en el teatro [...], en occidente [...], todo lo que no está contenido en el diálogo haya sido relegado a un segundo término? Yo sostengo que el escenario es un espacio tangible, físico, que hay que ocupar y al que debería permitírsele tener su propio idioma.

Antonin Artaud⁴⁶

Gill Camargo (2012) defiende el concepto de los intercambios y la relación de indisociabilidad que hay entre la escena y la luz, a la que llama “relaciones coevolutivas”. El término coevolutivo⁴⁷ viene a caracterizar los intercambios y la relación de indisociabilidad que a entre la escena y la luz. Para el diseñador-investigador brasileño estos dos procesos no pueden ser vistos de manera separada, pero sí constituyendo una unidad, en la que uno afecta al otro, uno interfiere en el otro.

En el proceso coevolutivo, escena y luz constituyen una sola unidad: la escena es la luz y la luz es la escena, en un diálogo de fuerzas que se completan, sin una

⁴⁶ **Citación:** DAVIS, 2002:6. **Figura d:** *La damnation de Faust* (2010), de Hector Berlioz. Dirección: Stephen Langridge, Coreografía: Philippe Giraudeau, Diseño de luz: Wolfgang Göbbel, Diseño de escenario y vestuario: George Souglides, Diseño de proyecciones: John Boesche. Lyric Opera of Chicago, Chicago: EE UU. Fuente: CRAWLEY, 2011:6.

⁴⁷ Coevolutivo: término tomado prestado de la Biología. Thompson, John N. (1994). *The coevolutionary process*. Ed. The University of Chicago Press, Chicago: EE UU.

solapar la otra. Lo que el espectador ve resulta de los acuerdos, de las negociaciones entre las dos partes, y no de solapamientos. En este entendimiento establecido, el sentido de la luz debería acompañar el sentido de la escena, en sus tres dimensiones. La dirección de la luz no sería otra que no fuera la misma establecida por la escena (GILL Camargo, 2012:51).

Esta relación de indisociabilidad y coevolución entre la escena y la luz nos remite, inexorablemente, a las relaciones que se establecen entre cuerpo y ambiente, entre la CVI y la luz. Según Gill Camargo, la escena no es algo que sólo recibe las informaciones electromagnéticas que llegan, como si fuera absolutamente libre de radiaciones propias, sin poder alguno de dialogar activamente con las radiaciones externas: “Al contrario, la escena ya posee radiaciones electromagnéticas almacenadas. Lo que vemos en el escenario es el resultado de la interacción entre las radiaciones que llegan de fuera y las radiaciones potenciales de los cuerpos”. Por lo tanto, la escena, teniendo en cuenta su dimensión material, constituye un complejo de energías locales que se transforman en el proceso coevolutivo de intercambios con la luz, a partir de los cruces de informaciones que están presentes en los cuerpos y de las informaciones que llegan de fuera.

En los figurines, las texturas, pliegues y colores son características que ya constan en los vestuarios, y no cualidades atribuidas por algo externo, como la luz. Sin embargo, dependiendo de la manera como las ropas son iluminadas, ellas pueden cambiar de apariencia. Los pliegues se tornan más salientes cuando iluminados por un foco lateral y menos destacado bajo una luz proyectada verticalmente. Los colores se quedan más fuertes y las texturas pueden perder relevo dependiendo de la intensidad y del ángulo de proyección de la luz (GILL Camargo, 2012:32-34).

Con relación a la iluminación y el espacio escénico, Mauricio Rinaldi considera la escenografía compuesta por partes fijas en el espacio y partes móviles en el espacio. Esta última está formada por los intérpretes y los objetos. Sin embargo, tanto la espacialidad, como el intérprete, funcionan como “moduladores de la luz que se proyecta sobre ellos”. Aunque el diseñador-investigador argentino haya incluido en su texto al intérprete en la categoría de lo espacial, señala que “él pertenece a una categoría superior”⁴⁸ (RINALDI, 2006:25-26).

⁴⁸ En este caso Rinaldi se está refiriendo a la visión adoptada por Adolphe Appia y, en general, en el teatro tradicional. Pero señala que en otras corrientes del teatro contemporáneo, como en el Teatro Visual, el actor está al mismo nivel que cual-

Rinaldi, considerando la luz escénica como un todo en sí mismo, constata que el Diseño de Luz se puede organizar en el sentido de si proyectar una “luz del actor” y una “luz del espacio”. La luz del actor debe “modularlo de tal forma que la expresividad plástica lograda con la iluminación responda a la expresividad de los movimientos y del texto. Es decir, se considerará al actor como un elemento escultórico”. De manera similar, la luz de la espacialidad deberá lograr un ámbito apropiado para el actor.

En el sentido de auxiliar a la hora del diseñador dividir lo que es la luz del actor y la del espacio, Rinaldi (2006:25-28) sugiere que se consideren tres modalidades de escenografía:

Telones Pintados o escenario a la italiana: métodos pictóricos con aplicación al teatro de las leyes del dibujo en perspectiva que utilizaban los pintores durante el Renacimiento. Los componentes de este tipo de escenografía, son un fondo y una cantidad de rompimientos⁴⁹, que varía según la profundidad del escenario (mismo tratamiento que a un cuadro). La única zona que queda para el intérprete usar es el piso del escenario o los desniveles creados por el uso de los practicables⁵⁰.

Escenografía Corpórea: se construye con elementos tridimensionales (y surge de las observaciones de Appia), permitiendo, con esto, un trabajo más dinámico con las luces. Tiende a ser más realista que la escenografía de fondo y rompimiento, pero es muy común que se combinen los dos tipos. Acerca de esta materialidad escenográfica y la actuación del intérprete, el escenógrafo español Francisco Nieva señala que:

Los escenarios de Bertolt Brecht eran una especie de caja donde no era necesaria esa sucesión de decorados ilusionistas sino que había una materialización del símbolo escenográfico, algo que resumía plásticamente la obra y además servía para usar, es decir, para apoyarse en él, subir, bajar, trepar por él. Era una parte material de la escenografía que, en cierto modo, anulaba el ilusionismo romántico (PEÑA, 2006:51-52).

quier otro elemento escénico, dado que se considera que “toda instancia es igualmente apta para el despliegue narrativo” (RINALDI, 2006:25).

⁴⁹ El rompimiento o escenografía de rompimientos, está compuesto por planos bidimensionales con sugerencia espacial dada por la pintura y por la disposición secuencial de los telones recortados.

⁵⁰ Estructura perteneciente a la maquinaria escénica. Los practicables son pequeñas construcciones como tarimas, escalinatas y rampas, generalmente de proporciones modulares, mediante cuya combinación puede lograrse un piso con diversas zonas de actuación. En la actualidad pueden ser soportes móviles y giratorios, elevaciones, plataformas para cambios de escena, escaleras, etc. (CID y NIETO, 2002:114; RINALDI, 2006:25).

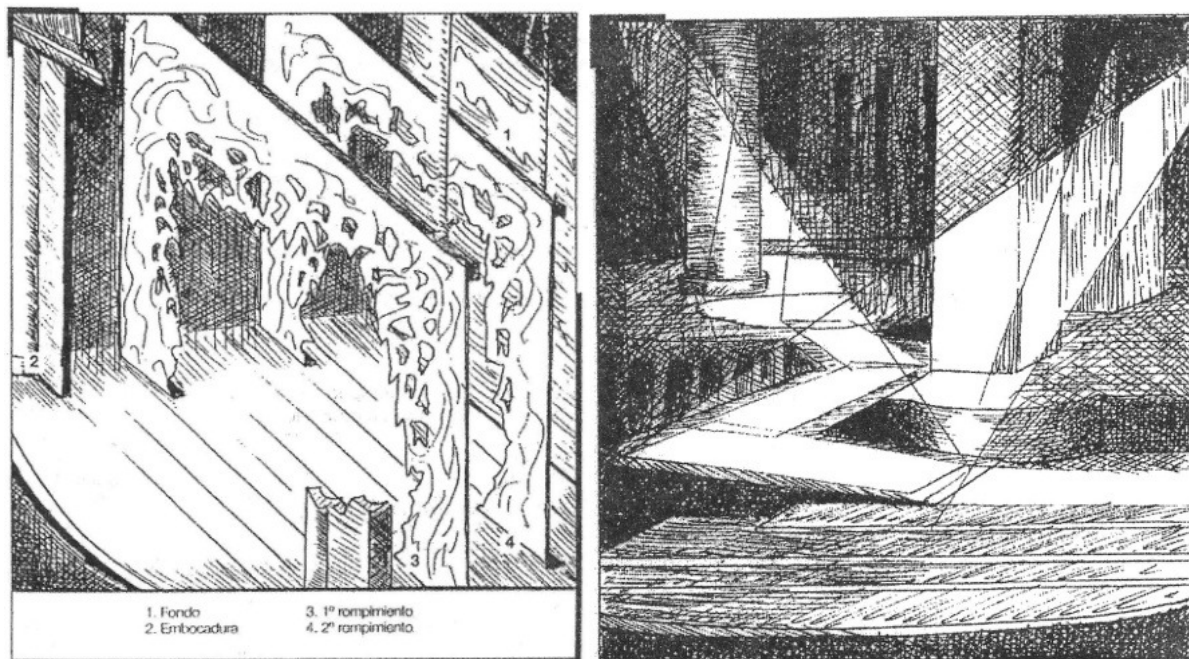


Figura 18. Las modalidades de escenografías y la luz: a la italiana y corpórea. Fuente: RINALDI, 2006:26-27.

Escenografía “de luz”: en este caso no hay una escenografía en sí; el escenario está vacío y las zonas de actuación se determinan por medio de la iluminación. De manera general, hay dos alternativas para este tipo de escenografía: 1) el escenario tiene cámara negra⁵¹ y la luz incide sobre el piso; 2) el escenario tiene fondo blanco (cámara blanca) sobre el que se proyectan imágenes, además de la luz que incide sobre el piso. Para Sirlin, los dos tipos de cámaras son “espacios escenográficos” donde, dada su neutralidad espacial, “la luz “ambiental” adquiere mayor protagonismo en la “escritura” escénica o permite aplicar a ese espacio múltiples significaciones” (SIRLIN, 2005:78).

Según Rinaldi, la escenografía “de luz” es la solución “más interesante desde el punto de vista del diseño de luces, pero es también la más difícil ya que no hay escenografía con la cual modular la luz; sólo queda para el juego plástico el cuerpo del actor y elementos de utilería que pueda haber en la escena” (RINALDI, 2006:28).

⁵¹ La cámara negra es un dispositivo escénico compuesto por un fondo negro, patas negras y bambalinas negras; o sea, es un espacio visualmente neutro. Conceptualmente, la cámara negra no debe verse, es decir, se trata de un elemento de carácter ambiguo: debe estar presente para ocultar los costados y la técnica de escenario, y sin embargo, el espectador no debe verla. Por ello, jamás debe ser iluminada (RINALDI, 2006:27).

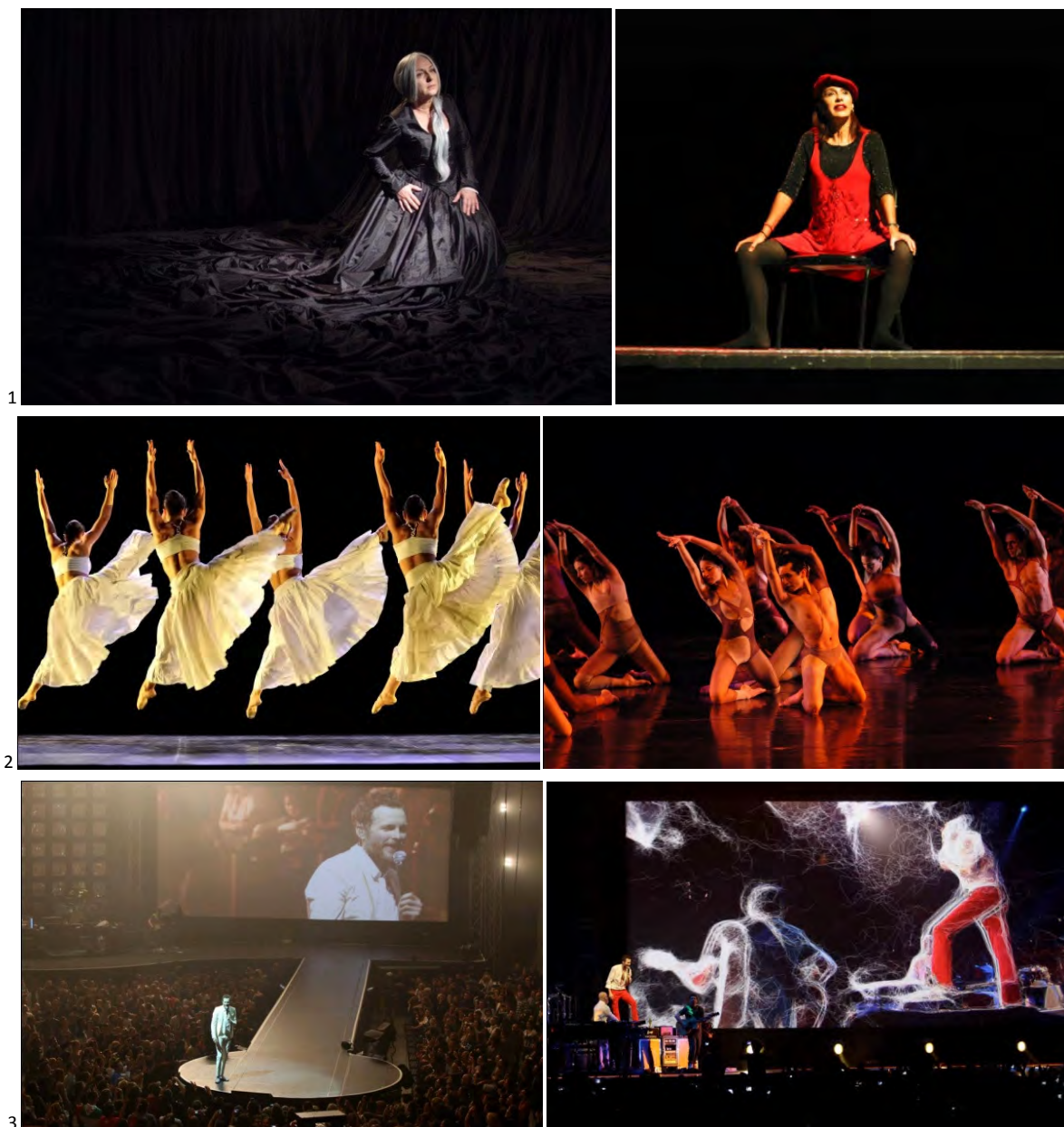


Figura 19. La modalidad de escenografías de luz: (1) en el teatro-monólogo: Lu Grimaldi (*Palavra de rainha*, Brasil, 2014) y Nora Fernandez (*SURrealismo*, Chile, 2010); (2) en la danza: Mvula Sungani (Italia) y Danza Unam (México); (3) en los conciertos: Lorenzo Jovanotti Cherubini (*Pray*, Italia, 2011-2012).

Fuentes: queminova.catracalivre.com.br; www.centromori.cl; danzadayisblog.blogspot.com.es; gastv.mx; www.digitalavmagazine.com.

Aun considerando las concepciones de luz y espacio escénico, por lo que se refiere a espectáculos considerados “más visuales” (o pertenecientes al Teatro Visual), Luc Lafortune (n. 1958), diseñador de luz del Cirque du Soleil, establece dos tipos de luces en sus puestas en escena. Por un lado, la luz que denomina “ambiental”, que funciona como un complemento escenográfico del espacio diseñado “o un “rediseño” del mismo, según cómo se lo mire”. Por otro lado, la luz “funcional”, específicamente destinada a la acción dramática (SIRLIN, 2005:78).



Figura 20. Cirque du Soleil: (1) la luz ambiental (*Corteo y Amaluna*); (2) la luz funcional (*Corteo y Amaluna*).
Fuente: Internet: www.cirquedusoleil.com.

2.1. BREVE HISTÓRICO DE LA ILUMINACIÓN ESCÉNICA

*Cuerpo y luz no se disocian.
Por el contrario, forman un proceso único, de codependencia.
La luz que provén de la iluminación escénica
y las características propias de los cuerpos establecen intercambios entre sí,
una adaptándose a otra, en un proceso de coevolución.*

Roberto Gill Camargo⁵²

A modo de resumen de la historia del teatro que antecede a la iluminación eléctrica (nuestro marco inicial de investigación), se pueden plantear las siguientes etapas:

Escenarios clásicos al aire libre (luz natural): teatros griegos y romanos. Teatros ambulantes de la Edad Media. Corralas españolas y teatros isabelinos.

Escenarios al estilo italiano: iluminación general para todo el recinto. Se empleaban antorchas o cirios colocados en candelabros gigantescos de plata.

⁵² Citación: GILL Camargo, 2012:43.

Escenarios del Renacimiento y del Siglo de Oro: se empleaba la luz natural. En muchas ocasiones se colocaban vidrios de colores, por los que, al pasar la luz, se conseguía colorear y dar ambiente a la escena.

Escenarios de principios del s. XIX: iluminación de gas. A partir del descubrimiento de la lámpara de gas se podía aumentar o disminuir la intensidad, según el efecto dramático que se deseaba obtener.

Escenarios modernos: iluminación eléctrica. Las baterías de focos con colores propios y autonomía operativa desde todos los ángulos de la escena han sustituido a las candilejas (CID y NIETO, 1998:69).

El teatro y la luz eléctrica

Hasta 1720 los teatros europeos fueron iluminados con velas de sebo. Después llegó la lámpara de Argant, llamada después *quinquet* (el fabricante). En 1822 el gas hace su aparición y revolucionaria, rápidamente, en sustitución, viene el gas oxhídrico. Si bien es verdad que “en el transcurso del s. XIX la electricidad había hecho tímidas apariciones en el teatro, su empleo estaba esencialmente reservado a la producción de efectos especiales” (PELÁEZ, 1983:77). Moynet, en su libro *El teatro por dentro: maquinarias y decoraciones* de 1875⁵³, describió cómo se hacía la iluminación escénica durante esa época y cuanto impactaba en la CVI:

El alumbrado de la escena consiste en la batería de la escena y las diversas cañerías. La batería de la escena que todo el mundo conoce, es esa línea de luz que separa la orquesta de la escena, desaparece o sube según las necesidades, en fin alumbra de frente a los actores de tal manera que ningún gesto pasa inadvertido; los menores rasgos de su fisionomía, los más ligeros detalles de su traje se ven allí claramente. Extendiéndose esta línea de fuego de uno a otro lado de la escena, alumbra a todos los personajes por igual, cualquiera que sea el sitio que ocupen (MOYNET, 1999, ed. facsímil de 1885:108).

Sin embargo, y teniendo en cuenta su tiempo, Moynet ya vislumbraba que tal tipo de iluminación no favorecía la apariencia del intérprete “...al actor que al revés de lo que sucede en la naturaleza, recibe la luz de abajo arriba”, a lo que añade una solución más eficiente “...cuando se reemplacen las baterías con un foco colocado en la parte superior

⁵³ Publicado originalmente en París (por Hachette, 1873) con el título *L'envers du théâtre*, este libro, con texto e ilustraciones del francés Jules Moynet, tuvo su versión española en 1885. La obra fue publicada por el editor barcelonés Daniel Cor-tezo, con el título *El teatro por dentro: maquinaria y decoraciones*, con traducción firmada por Cecilio Navarro. En 1999 la ADE – Asociación de Directores de Escena de España vuelve a publicarla, en una edición facsímil, bajo el nombre *El teatro del siglo XIX por dentro*. Su contenido es un compendio de la arquitectura teatral, la escenografía, la maquinaria, la iluminación, los efectos especiales, etc., tal y como eran en la segunda mitad del siglo XIX. Fue concebido como un libro de divulgación de las maravillas del teatro como “templo de la ilusión” que tanto caracteriza aquel periodo (HORMIGÓN, 1999; RUBIO Jiménez, 1999).

del teatro, o a los lados, se prestará un gran servicio al arte dramático” (MOYNET, 1999, *ed. facsímil de 1885:108*). Incluso, Moynet hasta se atreve a realizar comentarios de cómo en los años ochenta del s. XIX, llevados por la fascinación de los progresos técnicos, se abusaba de la iluminación:

A decir verdad, se abusa un tanto de la luz, ya sea eléctrica, ya oxhídrica. De algunos años a esta parte, se derrama por todas partes, y resulta de aquí cierta monotonía. Es difícil ahora llamar la atención sobre un cuadro espacial, a menos de emplear un medio más luminosos aún. Y entonces ¿qué sería de los ojos de los espectadores? (MOYNET, 1999, *ed. facsímil de 1885:209*).

En 1876 el compositor Richard Wagner hace su puesta en escena de *El Anillo del Nibelungo*, obra con los decorados del austríaco Joseph Hoffmann (1870-1956), iluminados con luz de gas, y que incluyeron imágenes móviles, gracias a los proyectores de arco voltaico de Hugo Bähr. Sin embargo, los primeros ensayos del uso de la luz eléctrica en el teatro fueron en 1846, para las representaciones del *Profeta* en la Ópera de París, donde se le ha hecho una instalación con estrecha relación con las necesidades del espectáculo:

Cuando la necesidad lo exige, vidrios de color matizan la luz, y también se la hace pasar por una cortina transparente como en la decoración de iglesia del *Fausto*. Se ha llegado hasta a descomponer un rayo de luz, y, por medio de un aparato particular, a proyectar el espectro así obtenido en el telón, para producir el efecto del arco iris. Habría que citar todas las obras de gran espectáculo representadas en un largo periodo de años, si se quisiera suministrar la nomenclatura de los diversos efectos que pueden producirse con la luz eléctrica (MOYNET, 1999, *ed. facsímil de 1885:113*).

A pesar de los hechos notables de 1846 y 1876, el año de 1879 debe señalarse en la historia del teatro como fecha clave. Este año está marcado por el descubrimiento de la **lámpara en incandescencia**⁵⁴, con filamentos de carbón de Thomas Edison (1847-1931), suscitó un medio de iluminación teatral efectivo. Si bien es verdad que “en el transcurso del s. XIX la electricidad había hecho tímidas apariciones en el teatro, su empleo estaba esencialmente reservado a la producción de efectos especiales” (PELÁEZ, 1983:77). En los años 1880 se van electrificando buena parte de los teatros europeos. La primera inaugura-

⁵⁴ La lámpara eléctrica incandescente fue el invento que universalizó definitivamente el uso de la electricidad, permitiendo que la luz llegara a todos los hogares con la ventaja de ser limpia, cómoda y de fácil transporte. El *Savoy Theatre* de Londres (abierto en 1881) fue el primer teatro iluminado con lámparas incandescentes diseñadas por Joseph Wilson Swan (1828-1914).

ción de un teatro totalmente electrificado será la Ópera de Budapest en 1884. En España, el Teatro Español de Madrid se electrificará en 1888. La luz de gas, difusa, homogénea y frontal dejará paso a una luz eléctrica “más fría, más intensa, direccionable y capaz de delatarlo todo” (BLAS Gómez, 2010:12). Aunque, en 1881, el Teatro Real de Madrid, adelantase, al traer, desde París, la gran innovación de tres “soles eléctricos” para el estreno de la segunda ópera de Wagner (*Lohengrin*, en el Teatro Real de Madrid): “A este aparato se colocó uno directamente sobre la escena, otro en donde había estado la Lucerna⁵⁵ y otro en el pórtico trasero que da a la plaza de Isabel II”. Uno ejemplo del empleo de la luz escénica en *Lohengrin* acontece en el tercer ato, en la escena del “famosísimo racconto⁵⁶, cuyo dramatismo plástico está más en la utilización de la luz eléctrica sobre ese paisaje, que en el paisaje mismo, así esos árboles a contraluz dan el contrapunto plástico perfecto de una naturaleza cargada de drama y espíritu” (REYERO Hermosilla, 1980:3).

Entre los años 1882 a 1888 se electrifican numerosas salas europeas ocasionando un replanteamiento del hecho escénico. Nació con la luz eléctrica la posibilidad de hacer luz proyectada frente a una luz difusa. El control de la dirección de la luz y sus recortes “planteó la disyuntiva y el problema de la pintura del decorado en bastidor tradicional”. La luz pintada en un panorama de fondo o en un bastidor “no jugaba orgánicamente con el actor, y al mismo tiempo, la nueva luz eléctrica proyectada sobre el actor no valía para iluminar la pintura inanimada del s. XX que poseía ya su iluminación pictórica”. Por estos motivos, Appia planteaba la “renovación total del arte de la escena cuyo calado adquiere una dimensión utópica de consecuencias evidentes en la escena de hoy”. Appia y el escenógrafo y pintor español Rogelio de Egusquiza (1845-1915) “estaban a favor de la supresión de la iluminación tradicional (candilejas, diabras, etc.), y partidarios de aplicar las nuevas técnicas como la electricidad”⁵⁷. Esa última, en su uso práctico, terminaría por dejar al descubierto las imperfecciones y lo rudimentario de los telones pintados. Incluso Egusquiza fue uno de los primeros artistas en señalar la solución de la iluminación en el drama wagneriano en sus reflexiones en el artículo *La iluminación en la escena*, de 1885. Cabe

⁵⁵ Aquí el autor se refiere a Lucerna, la puerta de entrada a la Suiza Central, que se encuentra ubicada en la ribera superior del lago de los Cuatro Cantones.

⁵⁶ El racconto es una famosa aria de la ópera romántica *Lohengrin* de Richard Wagner.

⁵⁷ Appia reduce la iluminación escénica de estos momentos (tiempos de Wagner, 1876, 1882) a cuatro formas diferentes: las diabras fijas (situadas entre las bambalinas) que iluminan los telones pintados; las candilejas (iluminan desde abajo a los decorados y actores); los aparatos móviles (proporcionan diversas proyecciones o un rayo preciso); la iluminación por transparencia (que ilumina el telón por el lado opuesto al público) (APPÍA, 2000:152-153).

señalar que, desde España, será el dramaturgo y escenógrafo Adrià Gual (1872-1943) el más sensible receptor de la importancia, aplicación y posibilidades de la nueva luz eléctrica, recepción que se produce igualmente en los ámbitos del wagnerianismo catalán. Gual se encuentra igualmente en la “disyuntiva de otorgar a la escena una verosimilitud acorde con las nuevas técnicas de iluminación” (MARTÍNEZ Roger, 2004:22, 35; JIMÉNEZ Fernández, 2004a:86, 90).

2.2. PROCESOS, TÉCNICAS Y TECNOLOGÍAS

La perla está formada por un núcleo de un cristal especial, denominado Opalina, que posee un alto índice de refracción y reflexión lo que ayuda a disociar los rayos luminosos en sus colores básicos (igual que ocurre con el arco Iris que se forma con la lluvia).

Perlas Orquídea⁵⁸

Como bien señala la diseñadora de luz Ada Kobusiewicz, en su investigación sobre la luz en la danza contemporánea, la luz como un elemento de creación artística supera los límites del tiempo y del lugar. Para Kobusiewicz, la luz como un lenguaje visual actúa en el espacio con la premeditación aunque los efectos casuales también pueden aportar algún dato:

El lenguaje de la luz tiene un potencial extraordinario. La luz nos permite decidir y manipular lo que propone la escena. Como ya hemos dicho, la luz posee una elasticidad que facilita su control. La luz destaca las formas, las texturas y los objetos. A través de la luz podemos resaltar detalles apenas visibles. También podemos ocultar lo que no deseamos mostrar. La luz puede modificar el tamaño y la distancia, puede cambiar el color de los objetos, superficies, materiales, personas. Tiene capacidad de crear cualidades que no existen. Es capaz de definir el tiempo, sugerir la hora, la estación del año. La luz se puede orientar sobre el lugar. Puede transmitir las emociones y las ideas. Para beneficiarse de todos estos atributos que tiene la luz es necesario conocer su lenguaje, su historia, su naturaleza, su física y sus propiedades. Hay que saber controlar su intensidad, posición, el color, el ángulo, la cobertura y también el movimiento. Además es inevitable saber lo que uno quiere dibujar (KOBUSIEWICZ, 2012:42).

⁵⁸ Citación: PERLAS ORQUÍDEA, *El proceso de fabricación de las perlas Orquídea: la auténtica Perla de Mallorca*, folleto orientativo, 2014.

En este sentido, Cid y Nieto, señalan que se puede salir a escena sin maquillaje, sin colores, incluso desnudo. Pero lo que resulta imposible es el planteamiento de un espectáculo sin la presencia de la luz, sea el tipo de luz que sea, “artificial o natural, con sol o con luna, incluso alternando oscuros con combinaciones de iluminación”. Estos autores nos auxilian con informaciones de los procesos y técnicas con el objetivo de obtener una iluminación teatral que cumpla sus requisitos básicos. Según ellos un teatro debe poseer al mínimo dos tipos de equipos: los de iluminación general y los de luz concentrada o dirigida. Todo el equipo de iluminación se maneja desde la mesa del luminotécnico, de donde se gradúa la intensidad así como la entrada y la salida de efectos. El equipamiento de luces se sitúa fundamentalmente en el techo, en los laterales a la altura de las bambalinas⁵⁹ y en torres exteriores colocadas en el auditorio (CID y NIETO, 1998:68).

Desplazamientos internos de las escenas

Por lo que respecta a la iluminación general del espacio escénico, punto de partida para crear el Diseño de Luz (pues todo tiene que ser iluminado para que sea visible), se hace necesario el mapeo de las escenas que componen la obra. Este mapeo enseñará las áreas del escenario ocupadas por los intérpretes, lo que resulta en un gráfico de esas marcaciones. Este mapeo es llamado por Cid y Nieto **Diseño Espacial**, y representa la relación del movimiento del intérprete con los objetos y su jerarquización en el espacio: “La rítmica y fraseo del espacio expresan tensiones, sorpresas y oposiciones que deben ser destacadas por el director en sus esquemas de desplazamientos y acentos visuales: entradas y salidas de escena, movimientos dinámicos y ritmos entre personajes” (CID y NIETO, 1998:68).

Es fundamental basar nuestro trabajo en el conocimiento de las “acciones físicas” de los actores en el escenario. Nos ayuda a trabajar en la puesta en escena, con criterio y mayor sentido dramático-espacial. El espacio debe aparecer poco a poco; si no, sólo se logra una solución falsa: la decoración [...] De hecho, nuestra manera de “ensayar” consiste en tomar notas en los ensayos del director con los actores. Junto a ellos, buscamos la forma de diagramar el espacio dramático, y en los diseños y su realización volcamos las acciones sugeridas (CALMET, 2005:91).

⁵⁹ La bambalina es una tela alargada de color negro parecida a un faldón, situada de forma horizontal en lo alto del escenario para disimular la iluminación orientada desde arriba. Las bambalinas están sujetas de una punta a otra de la parte superior del escenario. Pueden ocupar varias filas, tantas como barras de iluminación estén dispuestas en la maquinaria escénica (CID y NIETO, 2002:25).

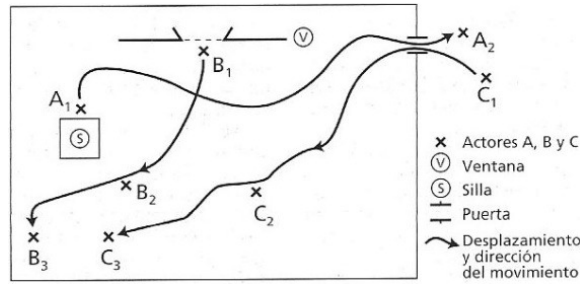


Figura 21. Diseño Espacial: planta escénica confeccionada por el director para la secuencia de movimientos.
Fuente: CID y NIETO, 1998:68.

Las marcas gráficas del mapeo escénico muestran la forma en que las escenas deben ser distribuidas en diferentes áreas del escenario. Tal cartografía tiene la función de localizar áreas de ocurrencia dramática que necesitan de la luz. El escenario, entendido como uno cuadro, es dividido en nueve áreas, dentro del cual las escenas transitan hacia adelante y hacia atrás, izquierda y derecha, abajo y arriba⁶⁰. Tal procedimiento valora la sintaxis visual del espectáculo, lo que permite localizar las oposiciones entre una escena y otra, auxiliando el transporte de la narrativa en el tiempo y en el espacio, imposiciones hechas en función de las dimensiones del escenario, del grado de oblicuidad del patio de butacas y de la perspectiva externa (GILL Camargo, 2006:128).

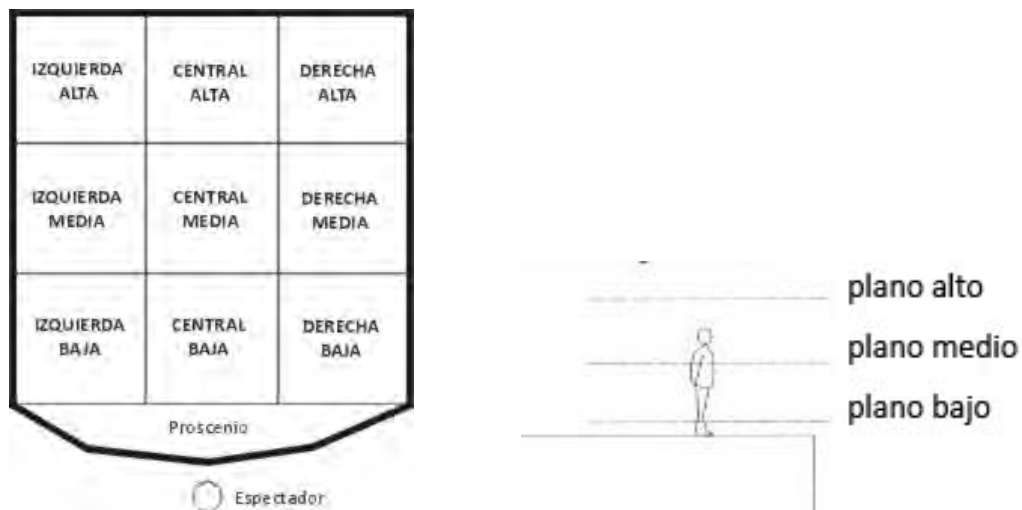


Figura 22. División del escenario en nueve áreas, considerando ancho y profundidad; los tres planos verticales de iluminación. Fuente: GILL Camargo, 2000:93-94.

De acuerdo con Gill Camargo, un Diseño de Luz, por más que la escena y la luz estén integrados (desde el punto de vista de la función dramática) aún constituyen procesos separados si la luz es creada a partir de lo que la escena pide y actúa como un proce-

⁶⁰ Para esta división se adopta el punto de vista de la platea, puesto que el diseñador de luz ve el espectáculo desde delante y no de dentro del escenario. La división por áreas se refiere al plano horizontal (dimensión de lo ancho y de la profundidad). La dimensión vertical, a su vez, es dividida en tres planos: bajo (escenas del piso), medio (plano normal de la escena) y alto (escenografías que tiene escaleras, elementos suspensos, etc.) (GILL Camargo, 2000: 94).

dimiento externo, una visión desde fuera de la escena. Este tipo de uso lumínico sigue un antiguo concepto: la luz es “servil a la escena”, es decir, “existe para iluminarla, para revelar sus signos, establecer oposiciones y direccionar el mirar del espectador para esto o aquello” (GILL Camargo, 2006:128). En este sentido, Gill Camargo señala que ese proceso proviene de un concepto donde la iluminación existe solamente como una función del espacio escénico y no tienen en cuenta las numerosas estrategias de movimientos y gestos que ocurren dentro de cada acción escénica. Para él falta una “descripción específica de los desplazamientos internos de las escenas”. Investigar lo que acontece internamente en las escenas es poder tener una aproximación mayor al tema central de este estudio. Nuestro interés por recabar datos de la escena exige una mirada más cercana de las distancias entre un intérprete y otro, las diferencias posturales, las expresiones faciales, las relaciones de complicidad, los comportamientos aislados, los enfrentamientos, los gestos de rechazo, de aceptación, de colusión, de desconfianza, los contactos físicos, los signos de derrota, la exhibición de poder, etc. La luz, como articuladora del discurso escénico, haciendo uso de los diversos segmentos de la narrativa de una forma general, muchas de las veces pierde el **mapeo de las áreas internas**. Refuerzan la idea de que la luz sirve para “demarcar territorio, para establecer opciones y para direccionar el mirar externo” (GILL Camargo, 2006:123-131).

La luz del intérprete

No basta usar varios tipos de lámparas, hacer combinaciones, establecer variaciones, buscar diversidades de ángulos y crear opciones entre claro y oscuro. Para Gill Camargo, todo eso es relevante, más es preciso tener en cuenta el otro lado de la cuestión, para él también igualmente importante es:

... el punto sobre el cual la luz va a incidir y con el cual establecerá interacciones”. La impresión que se tiene de la luz artificial varía de acuerdo con aquello que ilumina. Los materiales de los que se compone o reviste el cuerpo iluminado son relevantes en lo que se refiere al proceso de reflexión y absorción de la luz (GILL Camargo, 2012:25).

Teniendo en cuenta que todos los cuerpos tienen radiación electromagnética, tenemos que concluir que cada cuerpo tiene su luz propia. Esta radiación local determina las diferencias entre superficies claras y oscuras, entre materiales opacos, translúcidos y relu-

cientes, tal como se presentan a nuestros ojos cuando son iluminados por fuentes naturales o artificiales. En este sentido, cuando se trata de la iluminación del intérprete, Cid y Nieto añaden que las luces que caen de forma vertical deben ir acompañadas de un haz frontal o diagonal cruzado. Y también que “una escena oscura o con iluminación deficiente que ensombrezca al intérprete resultará visualmente negativa. Por lo tanto, si la escena requiere un ambiente nocturno, se procederá a atenuar la intensidad de la luz, sin llegar a anular la silueta expresiva del intérprete” (CID y NIETO, 1998:72).

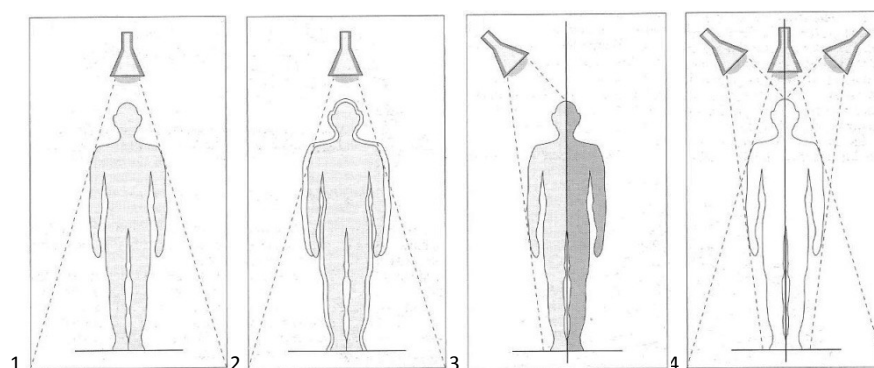


Figura 23. La iluminación básica del intérprete. 1: proyección vertical que produce sombras en la cara; 2: luz proyectada desde atrás, oscurece el plano frontal destacando la silueta; 3: iluminación de un solo ángulo, luz a la izquierda y sombras a la derecha; 4: figura correctamente iluminada, todos los planos del cuerpo del intérprete son visibles.

Fuente: CID y NIETO, 1998:73.

El escenógrafo y iluminador argentino Héctor Calmet añade que las luces frontales son para que los actores “se vean”, algo muy importante y esencial. Pero, señala que difícil hacer magias con la luz frontal, su uso sólo resulta en el achatamiento del escenario: “lo agrisamos”. El profesor Calmet aconseja el uso de los focos a 45°, porque iluminan muy bien a los actores, y la sombra que proyectan es corta e imperceptible: “Cuando las dirijamos, tendremos que cruzar las luces frontales para evitar que el actor, al girar, se vaya de la zona iluminada” (CALMET, 2005:111). En ese sentido, el director de fotografía británico Roger Deakins (n. 1949) habla de su preocupación en mostrar las cosas como la ve y no cómo deberían ser:

Existe una escuela de pensamiento según la cual hay que tener luz principal, contraluz, luz de relleno y luz rebotada. Pero, ¿cuántas pinturas de Rembrandt tienen algo más que una fuente de luz suave? Básicamente, están iluminadas por una luz nórdica que entra en el estudio por una gran ventana. Nada más (ETTEDGUI, 1999:162-165).

Para el director de fotografía brasileño Edgar Moura (n. 1948), a partir del punto de vista de la videocámara, sólo existen tres posiciones posibles para iluminar un determi-

nado asunto: ataque, compensación, en relación a ese ataque, y contraluz. Para él “una radiación que se va difundiendo en línea recta en un espacio de tres dimensiones puede ser localizada con tres coordenadas: más alto o más bajo, por la derecha y por la izquierda, por delante o por detrás. Aplicando esos datos a la iluminación, tenemos las tres posiciones de la luz posibles: ataque, compensación y contraluz”. El primer foco con que se ilumina un intérprete es el ataque (llamado *key light*, luz básica en inglés): “donde hay luz (ataque), es claro. Donde no hay (compensación), es oscuro” (MOURA, 1999:28, 33). En el contexto del teatro las explicaciones de Moura, referentes a la iluminación en el cine, son válidas. El diseñador de luz en el teatro también tiene que iluminar al intérprete, sus expresiones faciales, sus mimos, sus rasgos. La luz de ataque de Moura equivale a la luz frontal en el escenario y la luz de compensación equivale a la luz del decorado. De acuerdo con Moura, el reto al que se enfrenta el iluminador es resolver cuál será la relación entre la luz de ataque y la luz de compensación, saber resolver que intensidad tendrá una y otra y decidir la relación entre las dos, saber hasta qué punto será clara la luz que ilumina el rostro del intérprete y hasta qué punto será oscura su sombra. Él también señala que la dificultad es no mostrar el origen de la segunda fuente de luz actuando en la escena, la compensación, o luz del decorado en el teatro. En el cine se trata de una dificultad doble, pues es necesario un segundo reflector para iluminar la sombra que se formó en la cara del intérprete y, al mismo tiempo, no proyectar una segunda sombra de él en el escenario (MOURA, 1999; LEAL, 2007: película documental). Teniendo presente en estas consideraciones la ventaja que tiene el cine, en relación a las Artes Escénicas, cuando en los encuadres en primero plano.

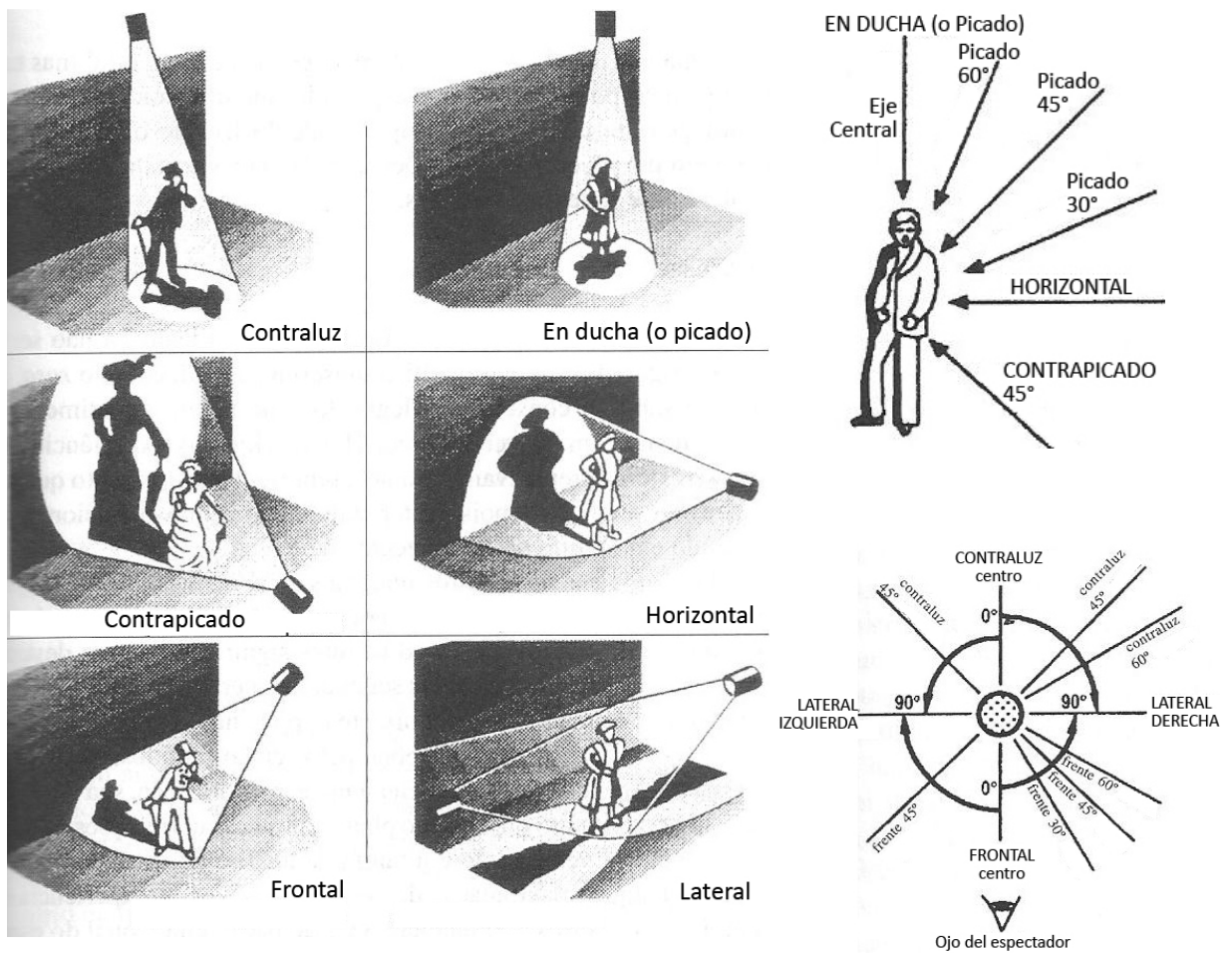


Figura 24. Las distintas direcciones de las luces y el intérprete. Fuente: VALENTIN, 1988:30-34⁶¹, apud PAVIS, 2010:183.

Cuando se quiere dotar de un cierto matiz de personalidad al personaje, el diseñador de luz o el director de fotografía tiene que cuidar mucho la iluminación que le va a dar durante toda la obra. La luz aporta ciertas características al actor según incida sobre él: iluminando desde arriba, el personaje parece más joven y espiritual; por el contrario, si el foco de luz viene desde abajo, parece malvado; cuando es lateral, se acentúan las arrugas y los rasgos del rostro, lo cual le da más carácter, y si es frontal se alisan los rasgos, por lo que el actor se ve más favorecido. Por último, una iluminación desde atrás, lo que se conoce como contraluz, oscurece todo el rostro, perfilando solo el contorno de la cabeza, consiguiendo con ello una imagen inquietante (MARTÍN, 2012:23). Sobre la importancia de la luz en la construcción y apariencia del personaje, cabe mencionar relatos de los bastidores que generaron personajes inmemorables en el cine. Empezando por el director de fotografía iraní-francés Darius Khondji (n. 1955):

⁶¹ VALENTIN, François-Eric (1988). *Lumières pour le spectacle*. Ed. Librairie Théâtrale, París: Francia.

Ocurre algo cuando estás jugando con la luz sobre los cuerpos y los rostros de las personas. En términos cinematográficos, hace que mires más allá; te incita a buscar la esencia del personaje. A menudo, encuentro que hay un intercambio íntimo entre la luz y el personaje. En una escena de *Seven* (David Fincher, 1995), el personaje de Morgan Freeman hablaba sobre su pasado, y lo hizo de tal manera que me sugirió la idea de filmarlo pasando de la luz a la oscuridad, y de la oscuridad a la luz (ETTEDGUI, 1999:201).

Otra táctica utilizada por Khondji es imaginar los aspectos visuales de la obra a través de los ojos de uno de los personajes principales. Ello se ejemplifica en el uso de este recurso en tres películas:

En *Belleza robada* (Bernardo Bertolucci, 1996), Liv Ullmann fue iluminada con fluorescentes porque me pareció que le darían a su personaje un toque de modernidad estadounidense trasladada al entorno de *La Toscana*. Mi clave para *Alien: resurrección* (Jean-Pierre Jeunat, 1997) fue Ripley. Ella es un ser extraño: recién nacido y renacido en la historia, ambas cosas al mismo tiempo. Traté de evocar esto iluminándola de tal forma que pareciera translúcida. En *Evita* (Alan Parker, 1997), compartí la pasión de Madonna por Eva Perón y quise reflejar el aura del personaje a través de la iluminación de su rostro (ETTEDGUI, 1999:202).



Figura 25. La personalización de la luz del personaje del director de fotografía Darius Khondji.

Fuente: ETTEDGUI, 1999:203.

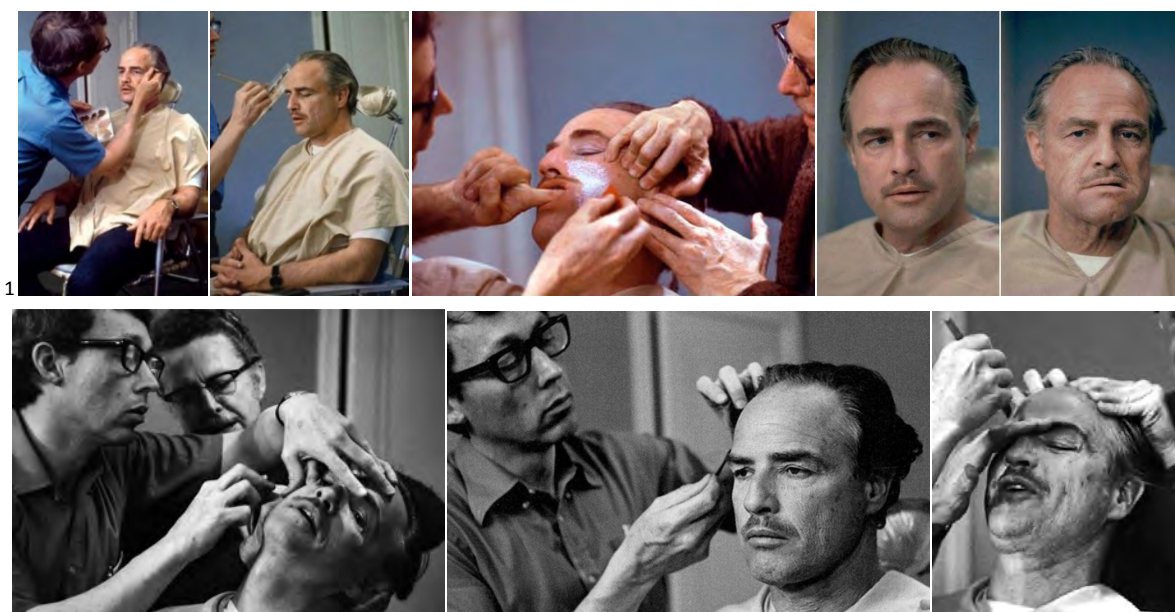
Otro buen ejemplo de esta íntima relación que se establece en el diálogo entre luz y caracterización visual del actor está en la primera película de la trilogía *El padrino*⁶². En ella la perfecta afinación del dúo maquillador-fotógrafo y la complicidad del actor Marlon Brando (1924-2004) fue decisiva para obtener una CVI muy destacada del personaje Don Vito Corleone. Se percibe, de forma contundente, que parte del atractivo visual y estilístico de la obra, consiste en la construcción exitosa de este personaje. Para llegar a tal resultado, por un lado, el maquillaje envejecedor, hecho por el maquillador estadounidense

⁶² *El padrino* (1972), de Mario Puzo, adaptación de M. Puzo, Robert Towney y F. F. Coppola. Dirección: Francis Ford Coppola; Fotografía: Gordon Willis; Maquillaje: Dick Smith; Diseño de vestuario: Anna Hill Johnstone. EE UU.

Dick Smith (1922-2014)⁶³, tuvo la capacidad de acelerar el tiempo en el rostro de Brando. Esto fue posible gracias a una fina capa de látex aplicada sobre la piel estirada del intérprete y una suerte de protector bucal. Con esto, el actor se transformaba en un anciano de mejillas flácidas y mandíbula prominente (MORALES, 2014, internet). Por su parte, el director de fotografía estadounidense Gordon Willis (1931-2014) fue el responsable de la transformación del aspecto del actor con el uso de la luz:

Brando tenía que estar iluminado de tal modo que su maquillaje pareciera real. La solución fue iluminar desde arriba, lo que por supuesto se conocía desde hace años, pero no como medio de iluminación principal. Ése fue el sistema que utilicé para iluminar la oficina de Brando al comienzo de la película, y como funcionó bien lo seguí utilizando durante el resto del rodaje (*Gordon Willis*).

Willis también manipuló la iluminación para que en ciertos momentos los ojos de Marlon Brando permanecieran en la sombra, con lo que resultaba difícil saber lo que pensaba (ETTEDGUI, 1999:119).



⁶³ El experto en maquillaje Dick Smith fue el idealizador de un sistema que ha permitido mantener la capacidad expresiva al actor debajo de la gruesa capa de maquillaje. Smith sustituyó las máscaras de una sola pieza por fragmentos de látex independientes entre sí, y por lo tanto más flexibles, adheridos a la piel. Fue distinguido en 2011 por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas con un Oscar honorífico por su trayectoria, donde se reconoció su “maestría incomparable en la textura, las sombras, la forma y la ilusión” (MORALES, 2014, Internet).



Figura 26. *El padrino* (1972): (1) producción de la CVI sobre el actor Marlon Brando; (2) el uso de la luz de topo como CVI.
Fuente: Internet: <http://www.nosamamoscinema.com>; <http://zeffilms.com>.⁶⁴

El equipamiento

Por lo que se refiere al tema de la aparición de los reflectores, Moynet describió, en 1873, su surgimiento como siendo un aparato llamado *Drummond*:

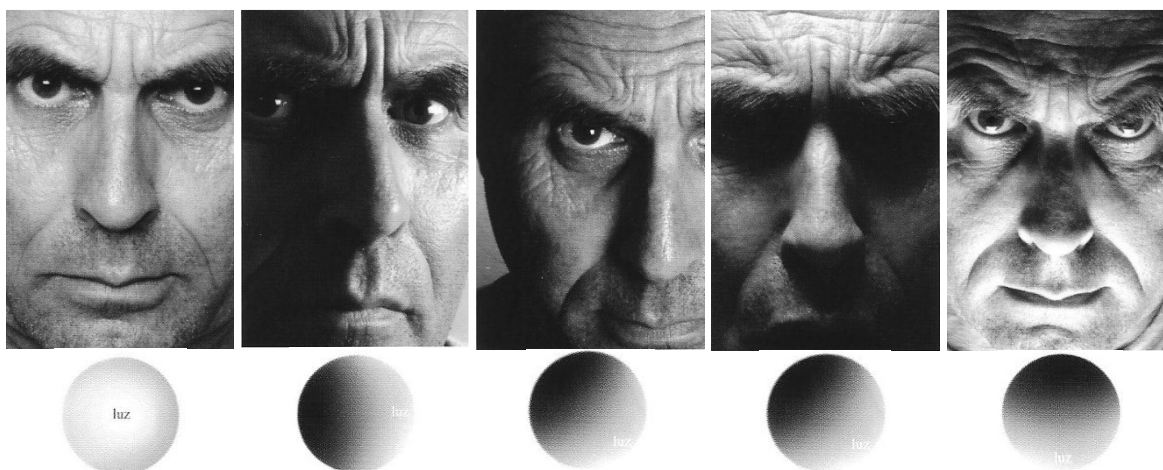
Es una lámpara de una forma particular: una planchita en que están fijos dos tubos de gutapercha de igual dimensión. Terminan en un tubo encorvado, o soplete atravesado por un agujero. Estos tubos contienen: el uno oxígeno, el otro gas ordinario (hidrógeno carburado), reuniéndose los dos gases en un receptáculo llamado *barrilete*. El tubo encorvado lanza una llama, encandeece un lápiz de cal colocado delante en una varilla que se acerca o retira a voluntad y detrás del lápiz incandescente se pone una pantalla. El aparato, muy manejable, se

⁶⁴ Las fotos (1) forman parte del libro *Now and Then*, del fotógrafo estadounidense Steve Schapiro, que durante las décadas de 60 y 70 hizo los registros de los actores cinematográficos en los bastidores de los sets de filmación.

encierra en una especie de reflector, y una lente reúne los rayos y permite dirigirlos a un punto determinado. La luz así obtenida es más suave, y sobre todo, más templada de tono que la luz eléctrica. El oxígeno necesario se lleva diariamente al teatro y se encierra en depósitos especiales (MOYNET, 1999, *ed. facsímil de 1885*:114).

Cada tipo de lámpara, con sus características de composición, de temperatura de color e índice de reproducción de color produce una impresión particular de luz. Otro factor relevante a ser llevado en cuenta, es la intensidad de la luz. En un ambiente con control “dimerizado”, es posible obtener variaciones tonales, con luz más intensa en determinados puntos y menos intensa en otros. La variación de intensidad establece recortes tonales en el espacio, rompiendo la continuidad de la luz, proponiendo con esto jerarquías, sugerencias perceptivas y efectos atmosféricos. Al considerar el modo a partir del cual la luz es proyectada, puede haber efectos difusos o concentrados. Según Gill Camargo (2012), esto constituye una variable capaz de altear principalmente la visión que se tiene del conjunto, caracterizando la “textura de la luz”: en el modo difuso no hay demarcaciones y se produce un efecto uniforme; con los focos direccionados, los límites se imponen, en función de usos específicos, estableciendo áreas de tarea.

El ángulo y la dirección de la luz también actúan como modificadores. Ellos modelan y definen las formas y los relieves. Dependiendo de su situación éstos se pueden acentuar, insinuar, suavizar o eliminar. Es decir, una luz frontal, lateral, etc., se puede elevar o bajar con respecto al ángulo de incidencia, dando lugar a múltiples combinaciones y efectos. Aplicado a una CVI, la luz puede acentuar el carácter y dramatismo de un personaje.



LUZ FRONTAL	LUZ LATERAL	TRES CUARTOS	CENITAL	CONTRACENITAL
Se sitúa frente a la persona. Produce un efecto de aplanamiento, es decir, se identifican las líneas de expresión, pero apenas sus relieves.	Ilumina uno de los lados del rostro quedando la otra mitad en sombra. Dibuja una línea vertical que divide el rostro por la mitad creando un fuerte contraste entre la zona de luz y la sombra. Esta luz, a diferencia de la anterior, revela las formas, acentúa los poros de la piel y las líneas de expresión.	La posición de la luz mantiene la lateralidad, pero se reduce el ángulo de la luz sobre el rostro a unos 45° aproximadamente. El lado más próximo a la fuente de luz se aplanan y revela parte de la otra mitad del rostro con un suave modelado de luces y sombras.	La luz cae desde arriba, en este caso, justo en la vertical de la cabeza. Destaca el relieve óseo de la frente las mejillas y el triángulo de la nariz, en cambio los ojos quedan en sombra creando un halo de misterio en el rostro.	Cuando la luz viene desde un ángulo muy bajo. La zona inferior es la que recibe mayor cantidad de luz, las sombras tienen una dirección inversa a la luz cenital. Esta iluminación aporta dramatismo y agresividad a la expresión.

Figura 27. Dirección y ángulo de iluminación y sus efectos en las expresiones faciales de los intérpretes.
Fuente: GUARDIA RAMOS, 2014:222-223.

Los sistemas de iluminación artificial teatral son clasificados de cinco modos, según sea la distribución del flujo luminoso y la cantidad de luz proyectada, en relación a la superficie a ser iluminada:

Directo: todo el flujo luminoso se dirige a la superficie que ha de iluminar. Se producen con este sistema sombras duras y profundas, existiendo el peligro de deslumbramiento al situarse dentro del campo visual manantiales de gran intensidad luminosa y poca superficie emisora, es decir, de gran luminancia.

Semidirecto: la mayor parte del flujo luminoso va dirigido a la superficie que trata de iluminar pero, una pequeña parte (del 10 al 40%), se hace llegar a dicha superficie por reflexión en techos y paredes. El resultado que se obtiene es mejor que el anterior, pues produce sombras menos duras y reduce el peligro de deslumbramiento. Este tipo de iluminación se suele conseguir normalmente mediante la colocación de un aparato difusor adecuado en el foco emisor de la luz.

Indirecto: en este sistema, todo o casi todo el flujo luminoso es dirigido no sobre el objeto a iluminar sino sobre una superficie reflectante. El manantial luminoso queda, por otra par-

te, oculto a los ojos de los espectadores que no perciben ninguna zona luminosa sino solamente zonas iluminadas. El efecto que se consigue es el mejor de todos ellos, pues los objetos así iluminados están libres de contrastes y de brillos, carecen de sombras laterales y están exentos de deslumbramientos. Es la forma de iluminación artificial que más se parece a la natural.

Difuso: también conocida como Iluminación Mixta. En este caso, aproximadamente la mitad del flujo luminoso se dirige hacia abajo, mientras que la otra mitad se orienta hacia arriba, llegando a la superficie que tiene que iluminar después de reflejarse varias veces por techos y paredes. Con este sistema se consigue evitar sombras y deslumbramientos pero los objetos iluminados aparecen planos y no dan la sensación de relieve.

Semiindirecto y Semidifuso: una pequeña parte del flujo luminoso se recibe directamente por la superficie iluminada, pero la mayor parte del mismo se envía hacia el techo donde se refleja, para llegar finalmente al objeto que tiene que iluminar. El rendimiento luminoso es bajo por las distintas reflexiones que sufre la luz, por lo que es necesario pintar los elementos reflectantes de color claro. El efecto que consigue es de buena calidad, con ausencia de deslumbramientos y con sombras suaves (NICOLÁS Martínez, 1993:155-157).

En un teatro con escenario convencional a la italiana, donde el público se sienta en bloque enfrentado a un “escenario de cuadro”, hay una tendencia a que el cuadro escénico aparezca un poco plano, con sólo dos dimensiones dominantes (ancho y alto). La tercera dimensión (profundidad) está, por supuesto, presente, pero menos obvia. A raíz de esto, el director, el escenógrafo y el intérprete usan muchas técnicas para acentuar la tercera dimensión y devolver la aparente profundidad a la producción. La luz, en este contexto, es una de las principales aliadas en la búsqueda por la visualización tridimensional del escenario. El diseñador inglés Francis Reid⁶⁵ propone los cruzamientos a 45° en la vertical y en la horizontal, tanto en la luz frontal cuanto en la contraluz, recurso lumínico que impiden la indeseable ortogonalidad de los efectos aplastadores y prioriza los efectos inclinados y oblicuos, más favorables a la continuidad y la valorización de los aspectos dimensionales de la imagen. Por lo que se refiere a la luz del intérprete, Reid observa que:

⁶⁵ Francis Reid, en su libro *The stage lighting handbook* (Ed. Pitman Press, Londres, 1976), propone cuatro funciones básicas de la luz: visibilidad, dimensionalidad, selectividad y atmósfera. En la década de 70, Richard Pilbrow, Frederick Bentham y Francis Reid trazaron sus estudios con base en las investigaciones y enseñanzas de Stanley McCandless (1897-1967) (RODRIGUES M. N. da Cruz, 2012:39).

Ya que el actor tiene que sobresalir de su medio, este tiene que estar iluminado a un nivel más brillante que la escenografía. En un mundo ideal, el actor y la escenografía serían iluminados de forma completamente independiente. Ninguna luz de actor dará en la escenografía y ninguna luz de escenografía dará en el actor (REID, 1987:19-21).

Además, hay que tener en cuenta que el objetivo es una máxima visibilidad con un máximo de dimensionalidad plástica del intérprete, pero con un mínimo de proyección de sombras. Para Reid, el “término medio” alcanzado dependerá también del estilo de la producción: “Una producción naturalista necesitará girar en la dirección de la visibilidad, mientras que un estilo más formalista podría sacrificar algo de visibilidad en favor de aumentar la plasticidad”:

Para una total plasticidad del actor, se necesita una luz cruzada desde los lados. Si la proyección del personaje se realiza sólo mediante los movimientos del cuerpo, esta iluminación lateral puede ser suficiente. Cuando la expresión facial y la voz comienzan a jugar un papel importante, entonces se necesita más luz de relleno desde el frente. El ángulo para los contraluces es mucho menos crítico. Debido a que la luz apunta hacia el público, y ha de llegar desde un ángulo alto para evitar deslumbrarlo y, puesto que está detrás del actor, no hace nada, ni bueno ni malo, a su cara. Su importancia está en resaltar su pelo y hombros, el halo que crea en el aire entre el actor y el medio, y la forma del pozo de luz resultante en el suelo del escenario ayuda a definir el área de actuación (REID, 1987:94-95).⁶⁶

Y cuando se trata de detallar el rostro del intérprete con la iluminación. Reid recomienda: “Con la luz plana la nariz del actor no sobresaldrá, sus ojos no tendrán profundidad; las piernas del bailarín haciendo una pirueta se verán más como un óvalo que como un círculo verdadero”. Pero, según él, con una luz en un ángulo correcto, el actor puede ser visto como un ser humano tridimensional “más que como una silueta de cartón piedra que puede ser el productor inevitable del escenario a la italiana”. Reid señala que la calidad dimensional de la luz sobre la cara de un intérprete puede ser ayudada usando filtros de color ligeramente diferentes desde ambos lados, a lo que él llama “color dimensional”: “Tal pequeño contraste en el color ayuda a incrementar la apariencia de plasticidad en el actor”. En este sentido, como alternativa a esta variación de color, el diseñador inglés garantiza que la plasticidad puede ser obtenida también mediante la variación de la intensi-

⁶⁶ En este sentido, ver las figuras 23 y 24.

dad de la luz entre un lado y otro del cuerpo del intérprete: “Porque la intensidad y el color interactúan, una variación en la intensidad también producirá una variación en el color” (REID, 1987:115).

Gill Camargo (2012) considera que para que el diseñador (u operador de luz) tenga un mayor control de los efectos lumínicos debe trabajar en la microestructura (dentro de la escena) y en la macroestructura (dentro del espectáculo como un todo).⁶⁷ La Operación de la Luz (manual o computadorizada), última etapa de la iluminación escénica, es donde este control se efectiva. Para una mejor visualización de los tipos de cambios que están al encargo de esta última operación de luces formateamos la tabla siguiente:

TIPOS DE CAMBIOS DE LA LUZ		
CAMBIOS	MANERA	OBSERVACIONES
De Tamaño	(1) Cerrada (concentradora) (2) Abierta (difusa)	Equipamientos: (1) focos de lente planoconvexo y los elipsoidales. (2) focos de lente Fresnel.
De Aspecto	(1) Formas geométricas: círculo, cuadrado, rectángulo, triángulo. (2) Gobos en los elipsoidales: formas figurativas o abstractas.	Objetivos: (1) reflejar más que delinear formas. (2) delinear formas o texturas en el escenario.
De Ángulo	De frente, detrás, de cima, de bajo y de los lados, y todas las posibilidades del desplazamiento en los ejes vertical y horizontal.	Objetivos: iluminar o delinear las formas materiales en el escenario.
De Intensidad	(1) Fuerte, intensa, poderosa, brillante; (2) débil, escasa, tenue.	Equipamiento: los <i>dimmers</i> controlan la intensidad de la luz (escala de 0 a 10) en la mesa de control.
De Color	Colores básicos o escalas específicas RGB.	Equipamiento: filtros coloreados.

Tabla 1. Tipos de control efectuados durante la operación de la luz. Fuente: GILL Camargo, 2012.

Las luces y las proyecciones en vivo

La utilización de la imagen proyectada en el teatro no es tan reciente como puede parecer, independientemente de los medios que se dispongan, ya sea el fuego, la luz, el cine, el vídeo, las filminas, las diapositivas u otros, la imagen proyectada dio lugar a lo que ahora se llama **videoescena**. Según el videoescenista español Álvaro Luna, la maduración del medio hasta hace unos años ha sido lenta y segura pero “en estos últimos tiempos la revolución del vídeo y los medios informáticos a disposición del usuario han fomentado un aumento considerable de su utilización”. Sin embargo, el diseñador de proyecciones audiovisuales advierte que “el aumento de posibilidades en la creación aumenta el error y la

⁶⁷ Mutación en la microestructura: posibilidad de operar mutaciones de luces dentro de las escenas o de las unidades de tiempo – espacio y acción que componen el espectáculo. Mutación en la macroestructura: mutación de la luz de una escena para otra, funcionando como elemento de articulación de la narrativa, separando partes, cerrando un ciclo y abriendo otro, estableciendo pausas en el desarrollo del espectáculo (y de la historia) como un todo (GILL Camargo, 2000:154).

variedad de los recursos no siempre nos ayuda a comunicar mejor la historia” y aconseja que el diseñador “debe concentrarse sobre todo en la idea y olvidarse un poco del medio, de la tecnología, porque ésta es una herramienta, no un fin en sí misma (LABRA, 2014:118).

Además, una de las ventajas de las proyecciones, asociadas a las tecnologías lumínicas, es que pueden crear una imagen de expansión cinemática en una representación en vivo. En este sentido, vamos a mirar más de cerca el proceso creativo del escenógrafo alemán-austríaco Günther Schneider-Siemssen (1926-2015). Siemssen era capaz de crear imágenes que no sólo eran “extraterrenales, sino que también pueden contener el mundo entero, y todavía más, en el escenario; también es capaz de obtener la creación de una suerte de tridimensionalidad con las imágenes proyectadas” (DAVIS, 2002:18). Esta clase de espectáculo, que tanto impresionaba a Tony Davis, fue iniciada por Schneider-Siemssen en 1952, utilizando por primera vez proyecciones como paisaje de fondo. Más fue sólo en 1958, con una visionaria puesta en escena de *La armonía del mundo*⁶⁸, cuando este escenógrafo combinó de forma novedosa proyecciones y un flujo de elementos escénicos que conectaban la Tierra y el Cosmos. La escenografía estaba centrada en una figura elíptica creada por un ciclorama convexo y de gran tamaño.

Hablando ahora de la holografía, es significativo que Schneider-Siemssen haya trabajado tanto tiempo en el Marionettentheater de Salzburgo (en Austria). Como se hizo evidente más tarde, en su estreno mundial de la holografía escénica sobre un escenario, ese minúsculo teatro ofrecía grandes oportunidades técnicas para este tipo de experimentación. Siemssen ha demostrado que la holografía brindaba grandes posibilidades prácticas en el escenario. Desde sus utilizaciones obvias, como en la representación del diablo en *Fausto* (de Goethe) y de las brujas de *Macbeth* (de Shakespeare), hasta muchas otras obras. En *Los cuentos de Hoffmann*⁶⁹, el escenógrafo alemán-austríaco pudo crear salones y fantasmas a plena luz del día. Sin embargo, en aquellos años sólo se podrían proyectar hologramas verdes o púrpura rojizos. Recordando que un holograma puede cobrar movimiento en el escenario, si se aplica un rayo láser o una luz común, lo que permite revelar su forma eminentemente engañosa y transformadora de los aspectos visuales en espectáculos en vivo.

⁶⁸ *La armonía del mundo* (1958), de Paul Hindemith. Bremen: Alemania.

⁶⁹ *Los cuentos de Hoffmann* (1985), de Jacques Offenbach. Dirección: Wolf Dieter Ludwig, Salzburg Marionettentheater, Salzburgo, Austria.



Figura 28. *Los cuentos de Hoffmann*, acto III: Antonia junto al piano; el doctor Mirakel atraviesa puertas holográficas cerradas. Fuente: DAVIS, 2002:20.

No obstante, en el último tercio del s. XX, Schneider-Siemssen todavía planteaba que “los profesionales del teatro esperan que llegue el día en que se pueda producir una holografía para el escenario que no resulte tan costosa” y recordaba:

La primera vez que empleé holografía en el escenario fue en el Salzburg Marionettentheater gracias a los doctores en física Kroy y Halldorsson. Se proyectaban pequeños hologramas físicos con láseres de argón sobre superficies vidriadas cubiertas con una capa holográfica de chapa. Los hologramas se realizaron en Inglaterra a partir de mis diseños. [...] Hoy en día, nos encontramos en una etapa en la que físicamente podemos emplear holografías en grandes escenarios. El problema principal son los elevados costes de producción. En este momento estamos trabajando con proyección láser, con la que es posible obtener holografías. Sin embargo, hoy en día es muy difícil realizar una instalación holográfica con calidad y a buen precio. En el fondo, considero al diseñador de iluminación como un artista no solamente como un técnico, de ahí mi gran interés por la proyección de alta resolución sobre el escenario (DAVIS, 2002:19-20).

En cuanto al uso de las tecnologías de la iluminación, Schneider-Siemssen desarrolló sus experimentos en las siete producciones que ha hecho de *El anillo de los Nibelungos* en el transcurrir de varios años. En la tercera representación⁷⁰ el escenario era una elipse cósmica dividida en fragmentos que podían modificarse por separado. Todos los elementos adicionales del escenario se insertaban compositivamente en la elipse. La sexta representación⁷¹ fue una ruptura:

Me aparté del cosmos y elaboré un “renacimiento del romanticismo”, un romanticismo completamente nuevo, en el cual, por medio del énfasis en la im-

⁷⁰ *El anillo de los Nibelungos* (1967), de Richard Wagner. Dirección de Herbert von Karajan, Festspielhaus de Salzburgo, Viena: Austria.

⁷¹ *El anillo de los Nibelungos* (1990), de Richard Wagner. Dirección de Otto Schenk, Metropolitan House, Nueva York: EE UU.

portancia de la luz y de una innovadora tecnología de la iluminación, creó unas imágenes fantásticas y excitantes (DAVIS, 2002:21).

La producción fue también editada en vídeo y se utilizaron proyecciones y el diseño de iluminación de Schneider-Siemssen. Sobre la luz él detalla que “Con el equipo de iluminación, construimos efectos de fuego nuevos y especiales para mostrar al mago del fuego de *La valquiria*” (DAVIS, 2002:21).

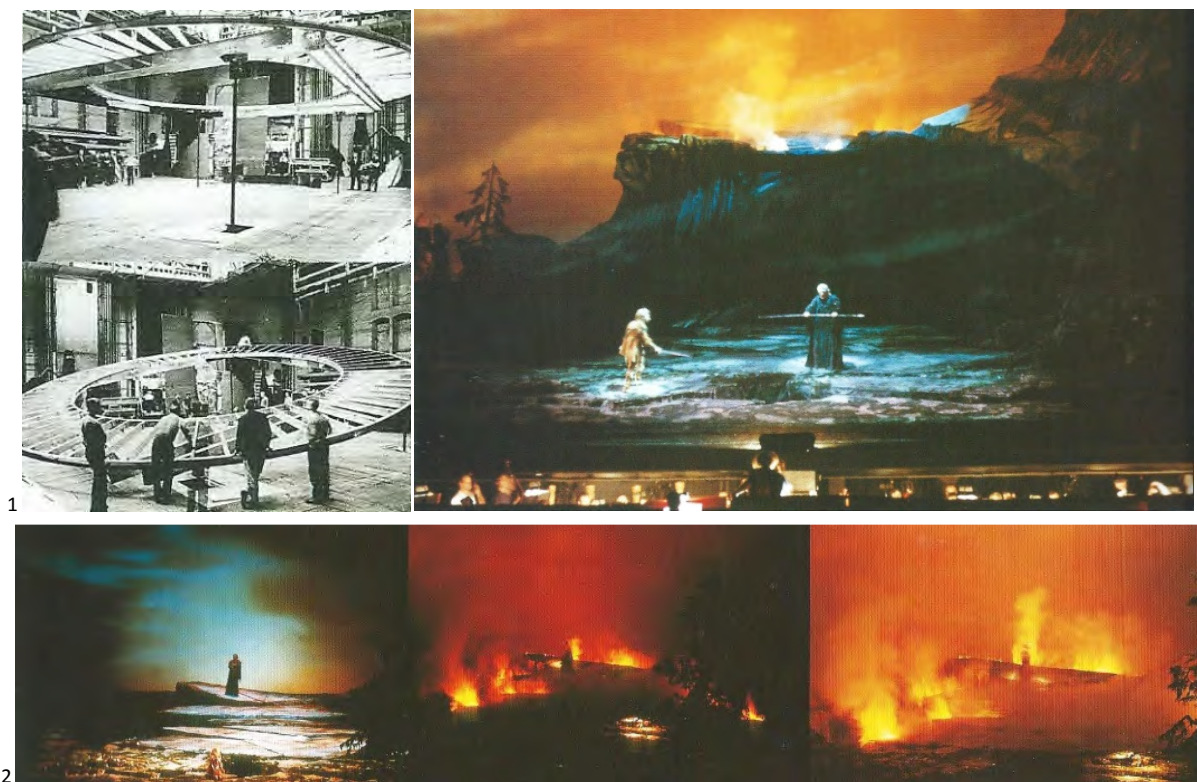


Figura 29. *El anillo de los Nibelungos*: (1) construcción del anillo y escena de ello mientras lo inclinan a 45° (1958); (2) escenas de *El oro del Rin* y de *La valquiria* (1990). Fuente: DAVIS, 2002:24-25.

Otro escenógrafo y creador de nuevas tecnologías que, también en el año de 1958, empezó a mezclar luces y proyecciones de imágenes de forma inusitada en sus espectáculos fue el checo Josef Svoboda (1920-2002), que por tratarse de uno de nuestros Artistas Investigadores, su trabajo aparece más detallado en la tercera parte de esta tesis. Aunque podemos adelantar que en la puesta en escena de *Un domingo de agosto*⁷², Svoboda comienza a emplear como elementos escenográficos (asociadas a las luces) pantallas de grandes dimensiones. “Esto hizo posible que el espacio diseñado no solo contribuyese a su comprensión dramática y percepción estética sino también a que los actores fueran conscientes del espacio en el que actuaban” (BARGUEÑO Gómez, 2012:31).

⁷² *Un domingo de agosto* (1958), de Frantisek Hrubin. Dirección de Otomar Krejca, Teatro Nacional de Praga, Praga: República Checa.

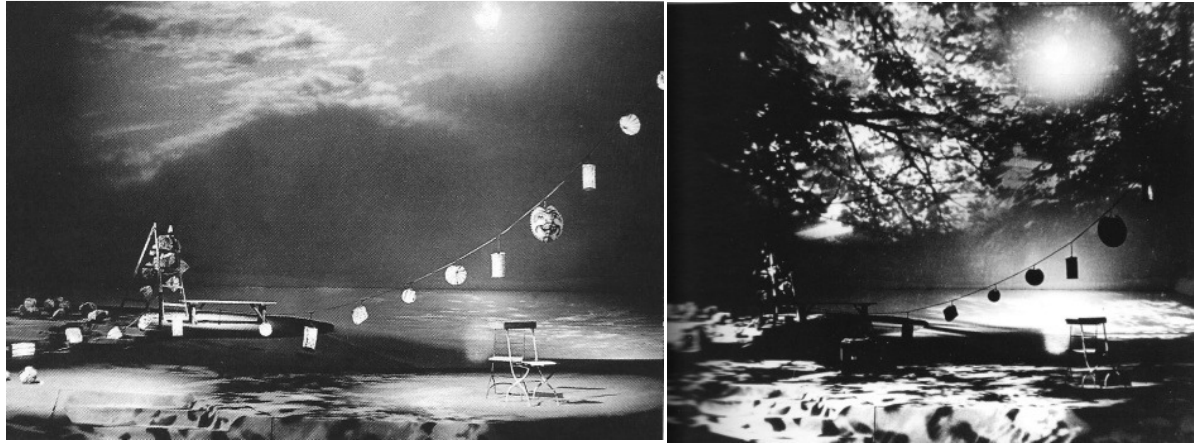


Figura 30. *Un domingo de agosto* (1958): escenografía con proyecciones de imágenes de Svoboda.
Fuente: SVOBODA y HONZÍKOVÁ, 2003:41; URSINI Ursic, 2009:75.

2.3. LA LUZ Y LOS COLORES

*La dramaturgia de lo que pasa se cuenta más por el color que por las palabras.
Los colores están elegidos de acuerdo con el sentimiento que deben indicar,
con la atmósfera que deben sugerir.*

*Esto es propio del melodrama y no tiene nada que ver ni con el naturalismo
ni con el realismo, pero tiene que ver con el lenguaje.*

Pedro Almodóvar⁷³

Al considerar que los colores “pertenecen al ojo”, J. W. Goethe (1749-1832), los tornaba dependientes de la capacidad del ojo actuar y reaccionar en los medios incoloros donde el color habita. Otro postulado de Goethe es que el color también forma parte del objeto, donde nombraba los primeros (del ojo) de colores fisiológicos, los segundos de colores físicos (medios incoloros) y al tercero (del objeto) de colores químicos: “Los primeros son constantemente huidizos, los segundos son pasajeros, aunque tengan una cierta permanencia. Los últimos tienen larga duración” (GOETHE, 1993:46).⁷⁴ Maurice Merleau-Ponty, a su vez, considera que ver es “poseer colores o luces”. Para el filósofo francés los colores no son sensaciones, son unos sensibles; la cualidad no es un elemento de la consciencia, es una propiedad del objeto. Él ejemplifica: “Esta mancha roja que veo en la alfombra, solamente es roja si tenemos en cuenta una sombra que la atraviesa, su cualidad solamente aparece en relación con los juegos de luz, y, por ende, como elemento de una configura-

⁷³ Citación: VIDAL, 1988:243.

⁷⁴ El libro *Teoría de los colores* (1810) de Goethe tratase de una serie de ataques al sistema óptico propuesto por Newton: “Verá como poeta lo que el científico no pudo ver, Construye a partir de sus observaciones un sistema subjetivo de visión. Y para eso elige trabajar con los colores” (CÓRDOVA, 2002:82).

ción espacial”. Por otra parte, también señala que el color es únicamente determinado si se extiende sobre una superficie: “una superficie demasiado pequeña no sería calificable. En fin, este rojo no sería literalmente el mismo si no fuese el “rojo lanudo” de una alfombra. Así, pues, el análisis descubre en cada cualidad las significaciones que la habitan (MERLEAU-PONTY, 2000:316). A continuación, aunque brevemente, nos detendremos un poco más en los aspectos didácticos del color.

Es necesario constatar que los colores se dividen en dos grandes grupos principales: los primarios y los secundarios. Los colores primarios son el rojo, el amarillo y el azul. A partir de los colores primarios se mezclan todos los colores secundarios. Todos los colores intermedios claros u oscuros surgen mezclando una proporción cromática determinada de los respectivos colores primarios. Los distintos colores se diferencian por su tonalidad, su intensidad y su valor cromático. Matiz: es el color propiamente dicho, lo que nos hace diferenciarlo y situarlo en el círculo cromático. Por ejemplo un amarillo puede tener un matiz anaranjado o verdoso dependiendo de su tendencia cálida, hacia el rojo, o fría hacia el azul. Saturación (intensidad): es el nivel de pureza que posee un color. Los tres colores primarios pueden ser de dos tipos: color-luz y color-pigmento. En el **color-luz** (síntesis aditiva) la luz blanca es dividida en tres colores básicos: rojo, verde y azul (violeta), también llamado RGB (*Red, Green y Blue*). Según la teoría de Thomas Young (1773-1829), la excitación de las fibras nerviosas del ojo (los conos) es la responsable de la identificación de los colores (principio utilizado para las pantallas del ordenador, cine y televisión). El **color-pigmento**, a su vez, es dividido en tres colores básicos de los cuales se originan los demás colores. Los colores-pigmento primarios son el rojo, amarillo y azul, planteados anteriormente. De la combinación del amarillo y del azul surge el verde, que en el color-pigmento es un color secundario. El color-pigmento sólo tiene color porque existe la luz, y lo que nosotros vemos es el reflejo de los colores “inexistentes”. Actualmente, se comprueba que los tres colores-pigmento transparentes⁷⁵ primarios (magenta, amarillo y cian), también llamados primarios físico-químicos, consiguen resultados más eficientes en las mezclas, en relación a los primarios rojo, amarillo y azul (violeta). Esto se

⁷⁵ Cada pigmento posee propiedades específicas en cuanto a poder cubriente (opaco) y transparencia (transparente). Hay pigmentos muy cubrientes y pigmentos muy transparentes. También hay pigmentos con valores intermedios. Los colores transparentes dejan totalmente visible el color subyacente, mientras que los colores opacos lo cubren total o parcialmente.

evidencia en aplicaciones prácticas en la fotografía, artes gráficas y artes visuales en general (TORMANN, 2006:62).

También son dos las maneras, fundamentalmente distintas, de mezclar los colores: mezcla aditiva y mezcla sustractiva. Cuando se mezclan luces de colores distintos, el resultado será siempre un color más claro que los dos colores-luz individuales usados para la mezcla. En el caso de que se haga uso de los colores correctos y de las intensidades adecuadas, se obtiene la luz blanca. A esto se llama mezcla aditiva de los colores. Sin embargo, al mezclar tintas de distintos colores, el resultado será siempre un color más oscuro respecto de los colores de las tintas usadas en la mezcla. El resultado será un color gris oscuro (y no un negro), desde que mezclados los colores e intensidades correctos. A esto se denomina mezcla sustractiva de los colores. El experto en iluminación y color Joseph N. Tawil explica que: tono, brillo y saturación son términos del sistema de color *Munsell*, publicado en 1905. Aunque el sistema *Munsell* fue diseñado para explicar el color en tintas y pinturas, sus términos descriptivos se han utilizado también para definir el color de la luz, lo que ha contribuido más a la confusión que al esclarecimiento de la materia. El vocabulario de los colores es un campo minado de contradicciones y de significados confusos. La colorimetría es otro sistema empleado para describir el color, radicando su especial interés en que se refiere a la luz coloreada. En colorimetría se utilizan los siguientes términos para describir el color de la luz: Longitud de Onda Dominante (LOD): es el color aparente de la luz; por ejemplo, el rojo. Se corresponde con él término “tono” en otros sistemas de color. Luminancia: descrita a menudo como “intensidad”, es el porcentaje de energía luminosa que percibe el observador con respecto al total del espectro luminoso. Se correspondería con el término “brillo” o “claridad” de otros sistemas de color. Pureza de excitación: se refiere al término “saturación”. Describe la mezcla del color de longitud de onda dominante con el blanco o con el color de la fuente. Si solamente tenemos color de longitud de onda dominante, éste tendrá una pureza de 100 por 100, pero si en la mezcla tenemos muy poco color de longitud de onda dominante, como en una tinta, el color podría tener por ejemplo sólo un 5 por 100 de pureza. Blanco: presencia de todos los colores en la luz. Negro: ausencia de todos los colores en la luz. Textura: son las propiedades superficiales del color; como brillo o mate (DAVIS y HALL, 2012:52-53).

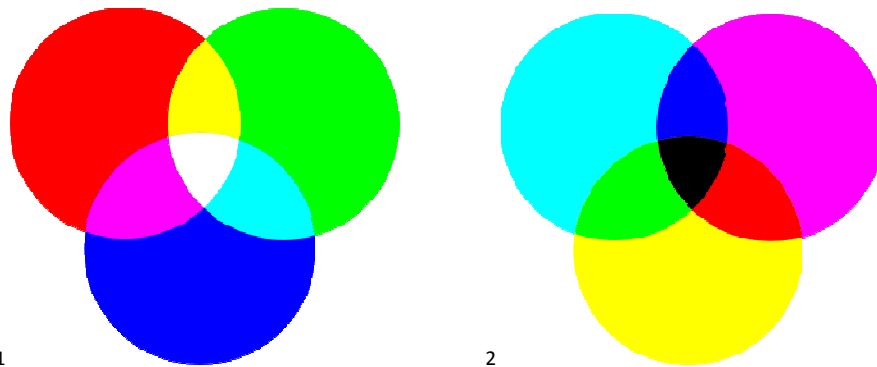


Figura 31. (1) Modelo de color-luz RGB, acrónimo de *Red*, *Green* y *Blue*; (2) modelo de color-pigmento CMY, acrónimo de *Cyan*, *Magenta* y *Yellow*. Fuente: *Internet: <http://blog.educastur.es>*.

En el Diseño Escenográfico los dos modelos de color conviven directamente. De la misma manera que en el Diseño Gráfico el diseñador tiene que observar que el proyecto desarrollado en el ordenador (por lo tanto en una pantalla de color-luz RGB) tiene que tornarse un producto final impreso en el sistema de color-pigmento CMYK, el diseñador de espectáculos debe tener en cuenta que la CVI está compuesta por colores pigmento CMY (como el decorado) y sólo será su producto final cuando se torne visible al público, tras ser bañada por color-luz (RGB). Teniendo en cuenta también que los colores pigmentos de una CVI están compuestos por distintos materiales, como telas, metales, pelos, maquillaje, piel, tendrá que prever los resultados de todas esas combinaciones (o diálogos) entre las luces (de los focos y de los materiales) que se reflejan y se absorben. La manera de colorear la luz escénica, originalmente blanca, además de dotarla de otras propiedades, es usar el filtro (gelatina). Estos dispositivos tienen como función modificar la emisión luminosa de una fuente de luz, “proporcionando luz de color, disminuyendo la parte de luz de radiación UV o infrarroja, o modificando su distribución luminosa”. En este apartado estaremos tratando específicamente del filtro de color, que “bloquea el pasaje de una porción del espectro visible de una fuente de luz de manera selectiva”. Sirlin lo ejemplifica con el filtro rojo primario (del modo RGB), que “permite pasar todas las longitudes de onda relacionadas con el rojo y bloquea las restantes” (SIRLIN, 2005:173).



Figura 32. Muestras de filtros Supergel Rosco; filtros para focos; técnico de la Lee Filters ajustando un filtro en un foco; efectos de luces con filtros en una persona. Fuente: *www.rosco.com*; *LEE Filters*, sin fecha: 17.

La tabla de abajo muestra, con algunas reservas, de manera general lo que puede acontecer cuando uno ilumina con la gama de estos ocho colores más comunes en iluminación escénica. Recordando que son muchos los tipos de pigmentos que son usados en las telas y tintas escénicas, como también en las propias gelatinas de los focos. Por lo tanto, los resultados pueden variar de acuerdo con la combinación hecha.

COLOR PIGMENTO	COLOR-LUZ							
	VIOLETA	AZUL	CIAN	VERDE	AMARILLO	NARANJA	ROJO	MAGENTA
VIOLETA	violeta oscuro	violeta oscuro	violeta oscuro	violeta	marrón oscuro	marrón oscuro	gris oscuro	gris oscuro
AZUL	azul claro	azul oscuro	gris azulado claro	azul claro	gris azulado oscuro	negro	gris	azul
CIAN	azul claro claro	azul marino oscuro	gris azulado oscuro	verde oscuro	azul verdoso	marrón oscuro	negro	azul oscuro
VERDE	marrón claro	verde oliva claro claro	gris verdoso claro	verde intenso	verde claro	verde oscuro	gris oscuro	marrón oscuro

MARILLO	púrpura	amarillo verdoso	amarillo verdoso	amarillo verdoso	amarillo intenso	amarillo anaranjado	rojo	naranja
NARANJA	púrpura	marrón claro	marrón claro	marrón claro	naranja	naranja intenso	naranja rojizo intenso	púrpura
ROJO	púrpura	magenta oscuro	castaño oscuro	castaño	rojo claro	naranja rojizo	rojo intenso	rojo
AGENTA	magenta rojizo	violeta oscuro	castaño	violeta	marrón claro	castaño	Marrón rojizo	magenta oscuro

Tabla 2. Los efectos probables del color-luz en los elementos con color-pigmento del decorado, vestuario y maquillaje.

Fuente: FUCHS, 1963:34.

Pavis (1998b) tiene muy claro que es la iluminación la que crea el color en un espectáculo. Entonces para que las cosas funcionen y las escollas cromáticas no se aniquilen, debe haber una combinación mínima entre los diseñadores de escenario, vestuario y luz. En la puesta en escena contemporánea, el vestuario tiene una relación de dependencia directa con la luz, ya que su diseño, independiente del vestuario, puede alterar substancialmente los colores seleccionados para los trajes de los diversos personajes, por lo que el diseñador de luces y el diseñador de vestuario tienen que trabajar de común acuerdo ya sea para afianzar un color, para opacarlo u ocultarlo, en un momento dado, para crear conscientemente la confusión, la complementariedad o el contraste necesario para la producción final dé sentido de la obra. Respecto a la selección de estos colores significativos de un espectáculo, Sirlin la compara, refiriéndose a los filtros de colores, a “la paleta del pintor”, es decir, “cada diseñador trabaja con una paleta en cada obra, y su selección responde a códigos de expresión particulares”, y debería, también, tener en cuenta en esta selección, los requisitos de la escenificación (PASCUAL Bonis, 2007:215; SIRLIN, 2005:179).

En términos prácticos, el equipo de investigación de los laboratorios de la empresa Rosco⁷⁶ esclarece que existen dos maneras para determinar el efecto que la iluminación coloreada tendrá sobre el decorado y el vestuario: mezclar los colores mentalmente o hacer experimentaciones. Para hacer la **mezcla mental** ha de tenerse en cuenta que las luces roja, azul y verde combinadas con el mismo porcentaje generan color-luz blanca. Esto es distinto de los colores pigmento de las tintas, donde los colores primarios son el magenta, cian y amarillo. Por ejemplo, al mezclar los colores-luces rojo y verde se produce el color-luz ámbar. Pero la luz roja torna gris el decorado verde. Según los técnicos de la Rosco, todo esto torna más difícil el control de la combinación de los efectos cromáticos. Los diseñadores escénicos tendrán que basarse en un entendimiento completo de la física de los colores. Con esto podrían prever el efecto teórico de la luz sobre los pigmentos.

⁷⁶ Las principales empresas proveedoras de filtros (además de otros materiales para espectáculos) son la Rosco y la Lee Filters. Ellas tienen tablas donde señalan las aplicaciones generales de cada color, tomando como referencia sus usos más convencionales.

Teórico, puesto que existen una infinidad de colores y tonos, tornado este proceso imperfecto y muy complicado. La otra manera, más indicada de la Rosco, es **hacer experimentos** con los elementos que estarán en el escenario. Es decir, para ver el efecto de la luz coloreada sobre el decorado se debe pintar un trozo de madera con el color que será usado en escena. Después se debe correr un foco y una gama de muestras de filtros coloreados (gelatinas). En la secuencia, se debe experimentar cambiando de colores de las gelatinas en el foco hasta encontrar el efecto deseado en la pintura del trozo de madera (u otro material). Algunos diseñadores de luz hacen ese proceso de manera más sofisticada, conectando los focos en pequeños *dimmers*⁷⁷. Con esto, además de experimentar con los colores, consiguen testar también sus intensidades.

Para ver los efectos de los colores sobre los vestuarios, el equipo de la Rosco aconseja el uso de muestras de las telas junto a las maderas pintadas. Con esto se obtiene una previsión de los resultados generales de la combinación de los colores en el decorado, vestuario y luz. Aconsejan usar siempre muestras de telas suficientemente grandes para ver el efecto de la luz en las sombras y pliegues del tejido. Según ellos “las luces, especialmente las laterales, “esculpen” los tejidos y los resultados son frecuentemente una sorpresa”. El maquillaje, según la Rosco, presenta “problemas especiales” con la luz. Esto se debe al hecho de que en el maquillaje generalmente se tienen que tomar decisiones de última hora y que muchos intérpretes no son conscientes que hasta mismo el maquillaje más natural refleja su propio color. Para no tener sorpresas desagradables con la apariencia del intérprete en el escenario y descubrir el maquillaje ideal para un espectáculo, los técnicos aconsejan que se usen en el camerino los colores-luz (gelatinas) predominantes en el escenario. Mejor aún, que fueran utilizados para esto los equipos de iluminación teatral, como un foco PC (Plano Convexo) o un Fresnel. Pero, en la imposibilidad de este ideal, se debe usar una luz intensa (menos lámparas de descarga, Fluorescentes, CSI.HMI, etc.). Aunque sobre el maquillaje y el color-luz, otra manera de experimentar este diálogo de colores es solicitar a uno de los intérpretes principales que permanezca algunas horas maquillado en el escenario, antes del día de estreno. Entonces, usando la luz del espectá-

⁷⁷ El *dimmer* es un recurso electrónico que controla la intensidad de la fuente de luz. El intento de controlar la reducción y aumento de la intensidad de la luz viene desde el s. XVII. Nicola Sabbatini (1574-1654), en su libro *Pratica di fabricar scene e machine ne teatri* (1638) describió un dispositivo con la capacidad de graduar la intensidad de la luz. A partir de la luz eléctrica, antes de la llegada de los *dimmers*, se llegó a improvisar placas metálicas sumergidas en una solución de salmuera. A medida que las placas eran manipuladas, la luz cambiaba de intensidad.

culo, se debe percibir los efectos en el maquillaje. En el caso de que resulte muy pobre o presente problemas, aún se tendría tiempo para modificar el maquillaje.

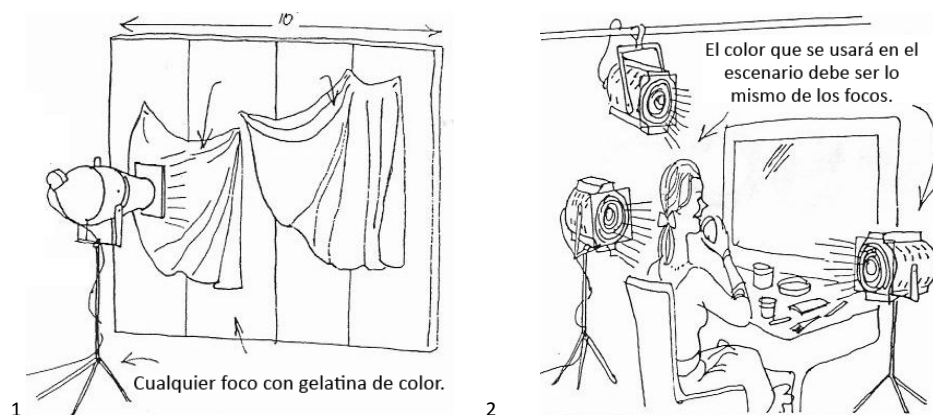


Figura 33. El color-luz sobre el color-pigmento: (1) vestuario y decorado; (2) maquillaje. Fuente: *ROSCO Technotes*, sin fecha: 3.

En maquillaje cuando el profesional tiene conocimiento de la teoría del color - y de las bases que se utilizan como fondo de un maquillaje - es mucho más fácil dominar la técnica de corregir y ocultar defectos en la amplia variedad de tonos y tipos de piel de los intérpretes. Empleando la teoría del color podrá neutralizar coloraciones rojas, azules, grises, verdes y otros colores o matices de la piel no deseados, así como para ocultar manchas, cicatrices y tatuajes. En este sentido el experto en maquillaje Richard Dean puntualiza:

El maquillaje correctivo es una buena opción si se utiliza en combinación con una buena iluminación. El maquillaje no genera luz, sólo refleja la ya existente. El maquillaje no nos libra de las ojeras si nuestros ojos quedan en la sombra. El maquillaje no iluminará las órbitas de los ojos si éstos están en la oscuridad. El maquillaje no puede disimular las cicatrices en una luz lateral (DAVIS y HALL, 2012:89-90).

En este sentido, Sirlin señala que, tratándose del efecto de algunos filtros coloreados en la piel, la Rosco tiene disponible las gelatinas de número 01 al 05 (y la serie 300 correspondiente) para resaltar tonos vivos de pigmentación (ámbar, rosados, salmones suaves). “En caso de maquillajes especiales cada filtro otorga un color y, por ende, un sentido, recurriendo a veces a filtros conversares para enfriar tonos, o directamente color”. Ya en relación al vestuario, además de las preocupaciones con las fuentes de luz de color y su-

perfiles coloreadas, Sirlin señala que es muy importante considerar las “propiedades de emisión de UV⁷⁸” de ciertos filtros y las “cualidades reflectivas de UV” en ciertos tejidos:

Tejidos hechos a base de sintéticos se comportan distintos ante el UV que los hechos a base de algodón y lino. Puede que nos suceda que un actor vestido con saco sintético y pantalón de lino negros luzca un tono perfectamente uniforme iluminados con luz blanca, pero al variar la iluminación a un azul, por ejemplo Lee 120, su saco pase a percibirse color rojo oscuro y sólo su pantalón conserve su tono negro original (SIRLIN, 2005:180).

Bajo estos presupuestos, no son sólo los diseñadores de la CVI que utilizan el conocimiento de los efectos de los colores en el escenario, el diseñador de escenario checo Jaroslav Malina defiende que el color también es un medio para transformar objetos en sus diseños escenográficos. Para él los objetos transformados por el uso de colores inusitados son convertidos en un verdadero “ataque visual” cargados de nuevos significados (DAVIS, 2002:69). Concerniente a un color específico, según el director de fotografía español Alfredo Mayo, el negro era un color muy difícil de obtener en el cine. En el ciclo de coloquios *¿Es el negro un color?*⁷⁹, afirma que “el negro está mucho más accesible con los tratamientos digitales. Encontrar el negro puro (como debe ser)... antes le costaba mucho trabajo reproducir el negro del químico hasta el digital”. Mayo cita la escena del beso en el suelo del escenario teatral de la película *Tacones lejanos*⁸⁰ como uno de sus mayores retos. Puesto que tenía que hacer que lucir el dibujo del pinta labios rojo en un piso de madera negro.

Un ejemplo de artista no diseñador que también se utiliza del color en su proceso creativo es el del compositor español de bandas sonoras José Nieto, comentando la influencia del color en su trabajo:

En esta película (*La pasión turca*, Vicente Aranda, 1994) se usó toda la gama, pero de colores brillantes y con un especial protagonismo del color rojo que, como sabemos, según los códigos de nuestra cultura está asociado al fuego, y por exten-

⁷⁸ Radiación ultravioleta (UV). Radiación óptica que tiene longitudes de onda inferiores a las de las radiaciones visibles. La radiación ultravioleta, en el campo entre 100 y 400 nm., es generalmente indicada con los símbolos UVA (entre 315 y 400 nm.), UVB (entre 280 y 315 nm.) y UVC (entre 180 y 280 nm.) (SIRLIN, 2005:347).

⁷⁹ *¿Es el negro un color?* (2015), ciclo de tres coloquios sobre la importancia del color negro en la creación cinematográfica, promovido por LG y Fundación Telefónica. Charla #2 (19.06.15) con Alfredo Mayo (director de fotografía) y Manuel Gómez Pereira (director y guionista). Espacio Fundación Telefónica, Madrid: España.

⁸⁰ *Tacones lejanos* (1991), película de Pedro Almodóvar. Dirección: Pedro Almodóvar; Fotografía: Alfredo Mayo; Maquillaje y peluquería: Gregorio Ros y Jesús Moncusi; Diseño de vestuario: José María de Cossío y Karl Lagerfeld (con la colaboración de Giorgio Armani); Diseño de escenario: Pierre-Louis Thévenet; Diseño de producción: Esther García. Producción: España.

sión al amor pasional, elemento básico de la historia. Una gama que contiene todos los colores pero con predominio de uno de ellos (NIETO, 2003:90).



Figura 34. *Tacones lejanos* (1991): Marisa Paredes y el beso rojo en el suelo negro. Fuente: www.youtube.com

Sobre las adaptaciones que los ojos hacen a los cambios de colores, el diseñador inglés Francis Reid señala que las respuestas del ojo y del cerebro humano tienden a ser relativas. Siendo así, en los primeros momentos de la función debe ser establecida la paleta de colores básica: “Si establecimos frío y cálido como unas muy pequeñas digresiones a cada lado del blanco, entonces muy pronto la percepción del público se ajustará a esta sutil diferencia”. Reid avisa, por otra parte, si se establece un contraste bastante fuerte durante los minutos iniciales, entonces esto pondrá la escala de respuestas del público a un nivel muy alto y no reaccionará ante sutiles cambios de color (REID, 1987:110).

De esto todo se llega a la conclusión que (centrándose solamente en el sentido práctico) es más fácil cambiar el color de la luz que los colores del vestuario o del decorado. Pero es más fácil adaptar el maquillaje a todos los colores de la escena. Otra conclusión posible es que, mediante un estudio bien desarrollado y testado, se pueden obtener efectos (que no sean solamente ocasionales o errores) de transformaciones escénicas plenamente controlables dentro del eje tiempo-espacio-acción; incluso una transformación en la apariencia visual del intérprete, nuestra TAVI. Para ello, debe ser tenido en cuenta y prestar especial cuidado al factor de la visibilidad de las escenas para el público. Todo ello ciertamente se reflejará en nuestro análisis de contenido.

El diseñador de escenario Yukio Horio, en la ópera *Buda*⁸¹, utilizó el color como elemento visual narrativo, donde el amarillo para Buda, representando la India, fue combinado con una luz roja de neón que simbolizaba el viaje de Buda. Además del uso destacado del color, Horio también utilizó humo y una iluminación imaginativa para caracterizar su trabajo, como por ejemplo la silueta dominante de un árbol (un gran tilo) encima del escenario: “Parte del relato épico es una explicación del empobrecimiento de la vida de las personas, entonces coloqué pequeñas bombillas de luz en cada una de las veinte chozas, lo que sugería un número de vistas diferentes: la gente en la India, una gran ciudad e incluso las estrellas” (DAVIS, 2002:123).

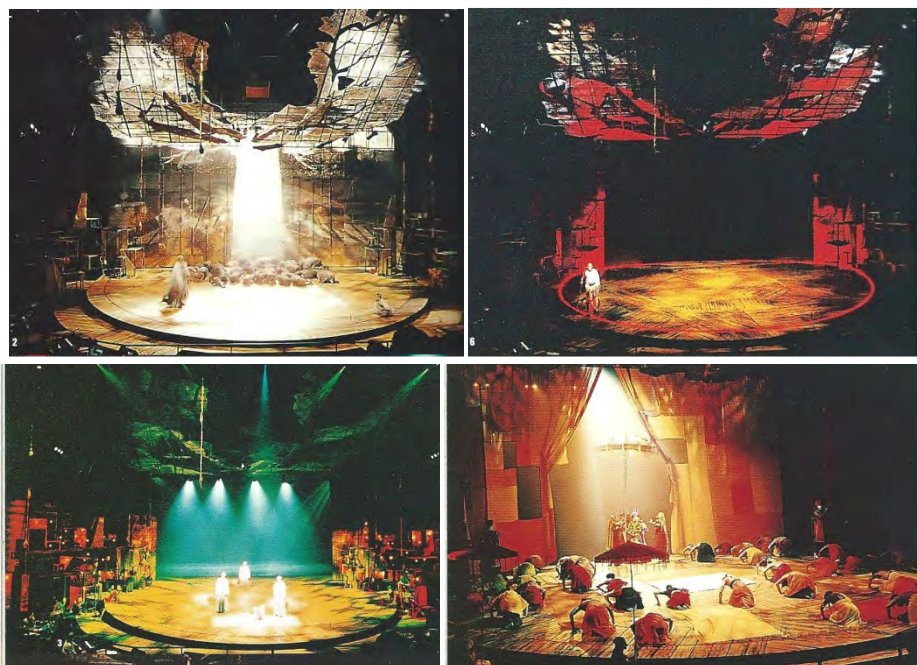


Figura 35. *Buda* (1998): el árbol de tilo arriba, Buda en contemplación, el árbol convertido en el río Ganges, la multitud en el castillo. Fuente: DAVIS, 2002:122.

Siguiendo con los ejemplos de procesos de trabajo de algunos diseñadores y directores de fotografía, el director de fotografía neozelandés Stuart Dryburgh considera la iluminación que debe hacerse muy naturalista y el color como uno de los elementos más importantes en su diseño de luces: “Si es una escena diurna en interiores, me gusta que la iluminación principal provenga de una ventana; si es una escena nocturna, trato de iluminar a partir de fuentes reales y prácticas. Pero, para mí, el color de luz es tan significativo como su ubicación, su modelaje o su contraste”. Dryburgh ha aprendido con la directora Jane Campion (n. 1954) que se debe encontrar la temperatura de color adecuada para los

⁸¹ *Buda* (1998), de Osamu Tezuka y Shinobu Sato. Dirección de Tamiya Kuriyama, Nuevo Teatro Nacional, Tokio: Japón.

diferentes valores emocionales, los distintos lugares y los diferentes marcos temporales de una historia. Los dos han aplicado este enfoque en varias películas. En *Un ángel en mi mesa* (1990), hicieron tres tempos de colores para la protagonista: en la infancia tonos dorados; su vida posterior, en la ciudad, se representó de modo más frío y plano; para las escenas más densas, el color se descompuso en una especie de azul sombrío crepuscular. Ya en *El piano* (1993), la paleta de colores buscaba caracterizar los diferentes exteriores e interiores con valores emocionales específicos:

La playa se representó con tonos amarillos, rosas y malva, como un lugar mágico. El bosque se definió como un ambiente submarino, opresivo, claustrofóbico, efectos que conseguimos usando filtros azules, luz fría y muchas sombras oscuras. Al mismo tiempo, el hogar al que Sam Neil lleva a Holly Hunter es un “antiambiente”, severo, destructivo, que tratamos en tonalidad marrón para que pareciera agresivo. La casa de Keitel comienza siendo identificada con el bosque, es decir, con el mismo contenido en azul, pero a medida que la historia de amor evoluciona fuimos eliminando el azul e introducimos una luz de vela cálida y sensual. Incluso al final, cuando se apaga, se ven centelleos de luz que se mueven a través de las paredes (ETTEDGUI, 1999:152).

En *Retrato de una dama* (1997), el dúo Dryburgh-Campion empleó el color para caracterizar el tiempo: “La escena inicial de la película describe un verano inglés lujurioso en el que dominan los tonos verdes y amarillo”, época en que la protagonista es más idealista e impresionable; “se introduce un tinte sombrío cuando sir John está agonizando”; en la romántica La Toscana “nos movemos entre naranjas, sepias y corales, tonos ricos y cálidos”; en Roma es un mundo sombrío y es invierno “los tonos son más fríos, azules, y ahora el sentimiento es casi monocromático”; finalmente el invierno de la campiña inglesa “los árboles negros contrastan con la nieve, se hace patente un sentimiento de pérdida expresado por un azul ligeramente más suave” (ETTEDGUI, 1999:150-155).

El director de fotografía franco-iraní Darius Khondji (n. 1955) pone los siguientes ejemplos de control de contraste y color: en *Delicatessen* (Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, 1991), donde se pretendía crear una versión en colores del “realismo poético” en blanco y negro, propio de las películas francesas de la década de 1930, y en *Seven* (David Fincher, 1995), donde el objetivo era muy diferente, se trataba de crear una atmósfera arenosa, intimidadora (ETTEDGUI, 1999:199). Ya sobre el control y uso del Tecnicolor en los años cuarenta cabe

detenerse en el relato de dos directores de fotografía ingleses Douglas Slocombe (n. 1913) y Jack Cardiff (1914-2009):

...los expertos de Tecnicolor tenían todo tipo de normativa. El nivel de luz debía ser brillante y uniforme en todo el encuadre, lo que significaba que todo iba a tener una apariencia plana. Yo no tenía el menor interés en hacer esto, por lo que traté el color del mismo modo que trataba el blanco y negro (*Matrimonio de estado*, de Basil Dearden, 1948). Quería conseguir el mismo tratamiento para crear ambientes con el contraste y el tono, pero multipliqué por diez la intensidad de la luz alta y baja (la película era más lenta y necesitaba ese cambio para registrar una imagen). A veces, iba a la *National Gallery* para ver cómo empleaban el color los Grandes Maestros. Ellos podían sugerir un ambiente pleno de ricos colores, pero orientaban tu mirada hacia lo que querían mostrarte mediante el uso que hacían de los efectos de la luz y la sombra, por ejemplo, parte de un rostro iluminado por el parpadeo de la llama de una vela (ETTEDGUI, 1999:33).

Ellos tenían reglas muy estrictas acerca de cómo se debía iluminar para Tecnicolor – sin sombras muy fuertes y luz suave más que contrastes muy marcados, por ejemplo -, que yo rompía con mucha frecuencia experimentando con el color y la exposición para averiguar qué era lo que podía conseguir. Hice un cortometraje llamado *This is color* (Jack Ellitt, 1942), en el que creaba efectos cromáticos mezclando litros de pintura de un color primario [...] Las películas que rodé en Tecnicolor – incluyendo los documentales de viajes por los continentes de Europa y Asia – me permitieron experimentar las posibilidades del proceso en todo tipo de condiciones de iluminación [...] Por ejemplo, si alguien está sentado sobre la hierba, el reflejo sobre el rostro será verde en el cuadro. Quizás pueda parecer un efecto exagerado, pero tiene raíces muy realistas. Siguiendo este ejemplo, si estaba rodando una escena con luz de vela, que el ojo percibe de color amarillo, usaba filtros amarillos. También podía poner colores en las sombras para reflejar la hora del día en que estaba sucediendo la acción; combinando los filtros rosa y limón consigues evocar de modo muy sutil el alba, la salida del sol o el atardecer. Es posible que “paleta” parezca una palabra pretenciosa, pero en todas las películas en las que he trabajado siempre tenía una amplia gama de filtros coloreados, es decir, mi propia paleta (ETTEDGUI, 1999:18).

2.4. LA FUNCIÓN ESTÉTICA Y DRAMÁTICA DE LA LUZ

La escena pintada ilusionista pretende imitar la realidad, sin embargo no puede poner sobre el escenario unos signos: el espacio escénico es, en cambio, una realidad, un lugar de expresión y tiene que ser espacio viviente.

Adolphe Appia⁸²

En el espacio visual, los signos que precisan el claroscuro para los contrastes exagerados son aspectos fundamentales en el diseño de determinados ambientes. De las acotaciones que señalan efectos de luz, así como de las que refieren al sonido, se desprende un especial interés por precisar directrices escénicas en ámbitos en los que, en principio, se podrían pensar que fueran más proclives a permitir mayor libertad. Cada diseñador de luces tiene su visión del uso estético-dramático de la luz: según Edgar Moura (1999) la técnica para una iluminación con efectos dramático en el caso del cine deriva de si se tiene una única fuente de luz, teniendo en cuenta que la luz se propaga en línea recta. Para Eli Sirlin la sintaxis lumínica es generada cuando “acontece la articulación de la intensidad, posición, distribución, color y movimiento espacio-temporal. Elementos cargados de subjetividad provocadora de las emociones en lo receptos”. Sirlin considera también que la ubicación de la fuente de luz, en espectáculos en vivo, es dramáticamente modificadora de sensaciones y emociones y “hace que los objetos cambien sustancialmente su apariencia, provocando significados distintos en el espectador”. Para esta autora, tan importante cuanto la luz es la sombra provocada por ella (SIRLIN, 2005:73). Ya el diseñador de escenarios y vestuario argentino Saulo Benavente (1916-1982) consideraba la luz fundamental para la solución visual de sus proyectos. Roca describió el proceso del diseñador:

Realizaba el boceto escenográfico junto con la planta de luces, y no “para que se viera” la escenografía –como él mismo decía–, sino para ayudar a una situación determinada de la escena, potenciar una acción concreta o un efecto, detallando muy puntualmente el tipo de luz que correspondía al clima dramático de la obra. Por ejemplo, cuando Benavente diseñó *Sopa de pollo*⁸³ pensaba iluminar en un medio tono. Por lo cual, al pintar el decorado lo hacía con colores desaturados para que al iluminar se pudiese lograr un efecto más expresivo, más creíble debido a su singular manera de implementar la ambientación y utilería (ROCA, 2007:278-279).

⁸² Citación: MARTÍNEZ Roger, 2004b:35-36.

⁸³ *Sopa de pollo* (1966), pieza teatral de Arnold Wesker. Dirección: Jorge Hacker. Nuevo Teatro, Buenos Aires: Argentina.

Teniendo en cuenta que las posiciones de las fuentes de luz ya fueron planteadas anteriormente en las figuras 23 y 24, en este momento, en la Figura 36, nos ceñiremos a los efectos dramáticos y al tipo de presencia visual del intérprete resultante en la escena:

Cenital (posición n° 11): efecto dramático con grandes sombras, no permitiendo discriminar detalles de la imagen. El intérprete se queda con un contorno lumínico determinado y proyecta una sombra coincidente sobre el piso.

Contraluz (posición n° 19, 22 y 25): proyecta una sombra entre el iluminado y el espectador, iluminando el piso del espacio entre ambos. Al intérprete se visualiza como una silueta, quedando su frente en sombra, dando muy poca información sobre sus rasgos, contorneando sus bordes. Separa al iluminado del fondo de la escena, provocando profundidad espacial.

Lateral (posiciones n° 10, 12, 13, 14, 15, 17): el intérprete es visualizado como una forma espacial modelada, quedando su lateral en sombra. Generalmente se combina con otra del otro lateral, que completa el modelado de la forma. En términos de efecto dramático, separa también el cuerpo del fondo del escenario. Dependiendo de la altura de foco de luz lateral se puede hacer parecer que el intérprete está flotando en el aire.⁸⁴

Frontal (posición n° 2 Y 5): ilumina el intérprete de forma angular de arriba hacia abajo. Permite la discriminación de detalles. Proyecta la sombra sobre el piso hacia el fondo de la escena, aplanando la imagen y perdiendo profundidad espacial. Puede ser utilizado como recurso expresivo, pero comúnmente se la completa con luces en otras posiciones, de modo que recupera la consistencia espacial de la escena. Los ángulos más utilizados son entre 30° y 45° del eje vertical pues con esto se evitan las sombras, sobre todo en rostros.

Nadiral o Contracenital (posición n° 16): proyecta la sombra sobre el rostro. Por ser una posición totalmente antinatural, resulta en un exagero irreal de los rasgos de la cara. Es utilizada puntualmente como recurso expresivo, por ejemplo para simular la iluminación con velas.

Diagonal Frontal (posición n° 1, 3, 4, 6, 7 y 9) y *Diagonal Contraluz* (posición n° 18, 20, 21, 23, 24 y 26): división hecha según la fuente de luz y su posición respecto del espectador. Proyecta una sombra diagonal, que en general se usa de modo expresivo. El intérprete se visualiza como una forma espacial modelada, quedando definida una ocupación espacial importante de su sombra y separando el iluminado del fondo de la escena o del espectador.

⁸⁴ Existe un tipo de iluminación lateral, denominado *sheen buster* (golpeador de pantorrilla), que se posiciona rasante al piso sin tocarlo, de modo que la luz comienza en la pantorrilla del intérprete. Este tipo de posición, muy común en danza, hace que se pueda colorear el piso o el ambiente y tener a los intérpretes iluminados con estos laterales, por ejemplo en blanco o en otro color (SIRLIN, 2005:84).

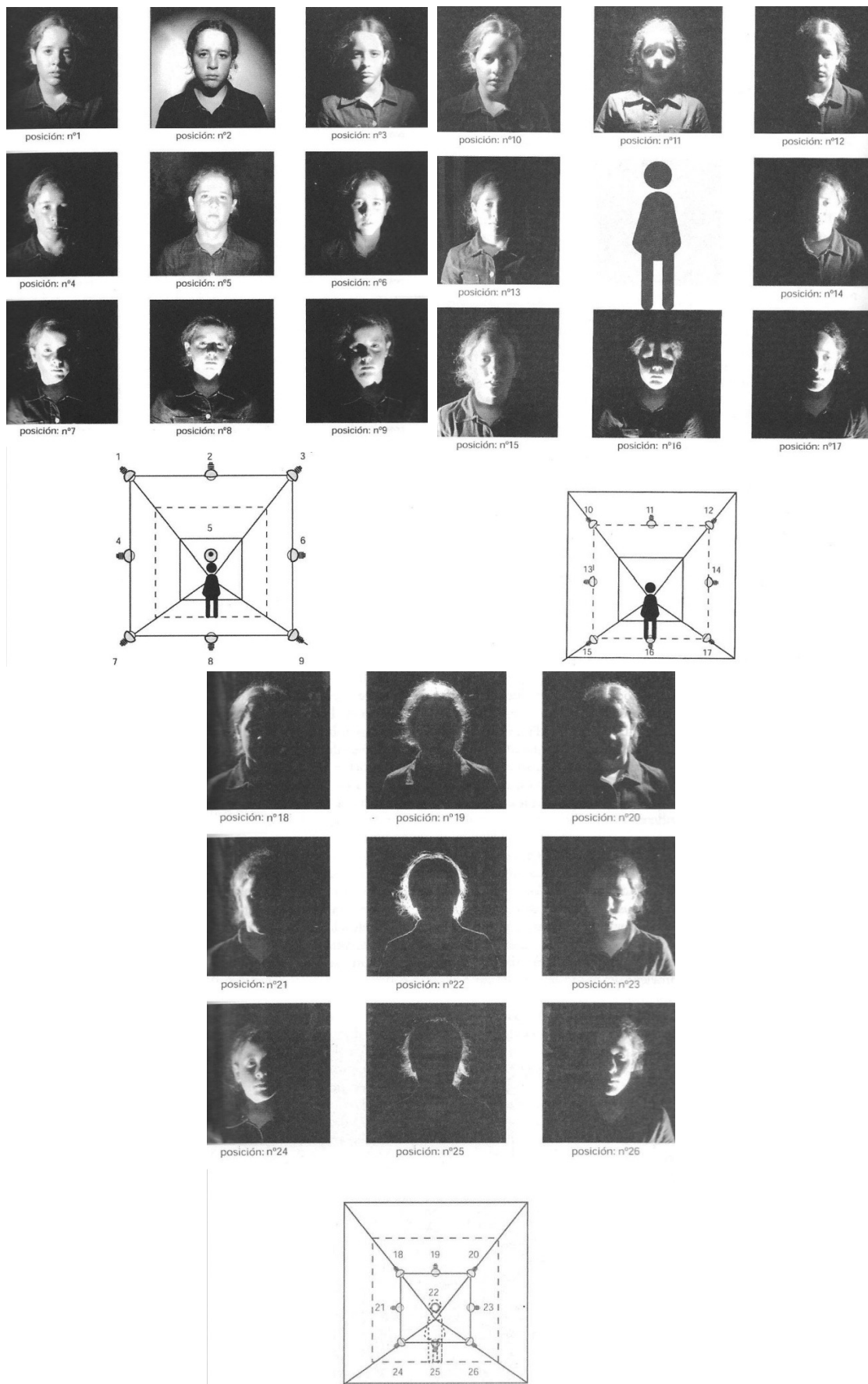


Figura 36. Efecto dramático de la ubicación de la luz: considerando la relación de posiciones entre perceptor, fuente de luz e intérprete iluminado. Fuente: *SIRLIN, 2005:85-87.*

En este sentido, cabe exponer dos ejemplos españoles del uso de los recursos dramáticos y estéticos de la luz: una investigación académica y el proceso de un diseñador. Empezamos por Patricia Trapero Llobera, que, en el análisis del espectáculo *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra* (1983), llega a la conclusión que “la iluminación suministra informaciones para la mejor comprensión del espectáculo”. La investigadora lo ejemplifica con los cenitales que resaltan los rasgos de los personajes y, “por tanto, la interpretación de los actores” y con los haces de luz y proyectores recortables “con la función de ambientación las escenas”. En sus conclusiones la autora atribuye dos funciones a la iluminación: “remarcar el centro del espacio escénico o el centro de interés del conflicto que se esté desarrollando en esos momentos; potenciar, en definitiva, la acción dramática y ofrecer el tono de la escena inmediatamente anterior o posterior”. Trapero Llobera, atribuye mucho del carácter funcional de la obra a manera como la luz es utilizada:

La iluminación nos suministra informaciones para la mejor comprensión del espectáculo: los cenitales resaltarán los rasgos de los personajes y, por tanto, la interpretación, y los haces de luz y proyectores recortables suelen ser usados para ambientar las escenas. Sin embargo, su función es doble: remarcar el centro del espacio escénico o el centro de interés del conflicto que se esté desarrollando en esos momentos; potenciar, en definitiva, la acción dramática y ofrecer el tono de la escena inmediatamente anterior o posterior (TRAPERO Llobera, 1995:183).

Aun considerando los efectos dramáticos-estéticos de la luz, un buen ejemplo de proceso de trabajo que tiene estos factores bien demarcados es el del escenógrafo Francisco Nieva (n. 1924). Él utiliza el recurso del fundido en negro como apoyo técnico para permitir frecuentes cambios de escenario, pero esto forma parte también, junto a su opuesto, de un conjunto de efectos expresivos de gran efectividad. Como por ejemplo en el final de la comedia *Delirio del amor hostil* (1980), que acaba con una tiniebla repentina, o la luz dorada y el chorro de luz de *Malditas sean Coronada y sus hijos* (1980). También la selectividad es una precisión constante en sus acotaciones, lo que indica, por parte del escenógrafo español, un especial interés por determinar los focos de atención, bien sea con simples indicaciones de intensidad lumínica o utilizando medios de ficción ambiental realista, como por ejemplo el candelabro tembloroso del personaje Frasquito y la vela en la mano del Padre Camaleón en *La carroza de plomo candente* (1973) (MUÑOZ-ALONSO López, 2006:45-46). El claroscuro es el tono dominante de muchas de estas obras de Nieva, que

refuerza así, escénicamente, la impresión espacio-temporal en la que enmarca su distorsionada visión da realidad y la síntesis de los supuestos de su estética:

Es de noche. Una o varias antorchas de sebo iluminan las escena. En conjunto, todo debe suscitar una impresión apesadumbrada y dramática” (Malditas sean Coronada y sus hijas). Resulta interesante constatar también la relación que el autor establece entre la mirada de algunos personajes y la de los propios espectadores. Es el caso del monólogo de Coronada en Coronada y el toro: “Se tapa los ojos y se hace el oscuro por un instante. De inmediato la luz retorna cuando Coronada vuelve a mirar”. O el ciego de Pelo de tormenta, cuya presencia entenebrece el escenario y que, cuando se retira, “la luz aumenta”. E interesante es también la relación de la luz con el tiempo, que rehúye la estereotipada identificación realista, para acercarse, por ejemplo en Delirio..., a esquemas cinematográficos: “Guiña la luz en oscilaciones, como días encadenándose (PELÁEZ, 2006:36-37).

La luz como el **lenguaje visual** intenta transmitir un mensaje al espectador manchando el suelo del escenario de un color cálido o frío, dibujando las formas, atenuando su intensidad o moviéndose por el espacio. La luz como el lenguaje visual puede definir tanto el espacio como el tiempo, e, incluso, “la luz puede someter el espacio a un movimiento constante y estructurar el tiempo” (KOBUSIEWICZ, 2012:40). Con la luz se muestran los objetos tal y como son _ grandes, pequeños, pesados, con texturas _ y también se transmiten “características de índole psicológica: por ejemplo, algo puede ser alegre se tiene mucha luz, o triste y misterioso si no la tiene. De este modo se consigue el tono visual de toda la historia: si tiene un carácter melancólico, los tonos serán grises y apagados; si es de terror, abundarán los contrastes y las sombras” (IRACHETA Martín, 2012:36).

En el libro *Linterna mágica*⁸⁵, el director sueco Ingmar Bergman (1918-2007) habla de su fascinación por la luz, que considera “amable, peligrosa, ensoñadora, viva, muerta, clara, brumosa, caliente, violenta, desnuda, repentina, oscura, primaveral, en caída, recta, sesgada, sensual, sojuzgada, limitada, venenosa, calmada, pálida”. Y el director de fotografía sueco Sven Nykvist (1922-2006), su compañero de trabajo, detalla estos tipos de luces de las que habla Bergman:

La luz amable es la que puedes utilizar si estás fotografiando a una mujer y quieres que se vea muy suave y hermosa, pero una luz ensoñadora también es muy suave, y prefiero conseguir este efecto con la propia luz más que con fil-

⁸⁵ BERGMAN, Ingmar (1987). *Linterna mágica*. Ed. Norstedts Forlag, Suecia.

tros de bajo contraste. La luz viva tiene más contraste y vitalidad, mientras que la luz muerta es muy plana y sin sombras. La luz clara da más contraste, pero no excesivo. Una luz brumosa puede necesitar del uso de humo artificial, mientras que una luz violeta es más contrastada que una viva. Son estas sutiles diferencias las que influyen en cómo la audiencia percibe y reacciona ante las imágenes en la pantalla. Una luz primaveral es un poco más cálida. La luz en caída es cuando el ángulo es muy bajo y consigues sombras alargadas. La luz sensual es para las escenas de amor. Así, a medida que trabajaba con Ingmar, fui aprendiendo a expresar el guión con la luz y hacer que reflejara los matices del drama. La luz se transformó en una pasión y desde entonces ha dominado toda mi vida (ETTEDGUI, 1999:38).



Figura 37. *Persona* (1966): las actrices Liv Ullmann y Bibi Andersson en escena donde el director de fotografía Sven Nykvist exploró su fascinación por la luz y los rostros. Fuente: *ETTEDGUI, 1999:39*.

De la estrecha colaboración entre Bergman y Nykvist resultaron varias investigaciones del comportamiento de la luz natural y artificial:

Antes de rodar *Como en un espejo* (1961), salíamos juntos a estudiar la luz gris de las primeras horas del día y tomábamos nota de los efectos que necesitábamos y de cómo cambiaban a medida que se producían otros nuevos y otras formas luminosas en los sitios por lo que entraba el sol. Queríamos un tono grafito, sin contrastes extremos, por lo que determinamos las horas exactas en que se podía conseguir con medios naturales. En ese momento, llegamos a la conclusión de que la iluminación artificial de los estudios estaba muy equivocada, que no tenía lógica. La luz lógica, en contraposición, era la que parecía real, y ese punto de vista se transformó en una obsesión compartida. Una luz natural sólo podía ser

creada con menos iluminación, en algunos casos sin ninguna (en ocasiones, he llegado a utilizar lámparas de queroseno o velas) [...] Por lo demás, no perdíamos la luz invernal, indirecta y sin sombras. Desde entonces, he tratado de evitar la luz directa, trabajando principalmente con luz rebotada en un afán por evitar que una película parezca iluminada. Para conseguirlo, me han ayudado mucho los avances técnicos respecto a la sensibilidad de los negativos, que nos permitieron seguir el ejemplo de la *nouvelle vague* francesa y rodar cada vez más en exteriores (ETTEDGUI, 1999:41).

El fotógrafo australiano Sebastián Petrovsky es otro ejemplo de artista enfocado en los cambios expresivos provenientes de la luz en el rostro de las personas. Él desarrolló un estudio fotográfico sobre la capacidad que tiene la iluminación de cambiar la forma del rostro en la serie *Percepción es Realidad* (2012). El objetivo de Petrovski es mostrar el dramatismo detrás de la iluminación. Él explica en su obra que la imagen más clara suaviza las expresiones y hace que la persona tenga un aire más alegre y la más oscura da al rostro un aire más austero y, a veces, sufrido, creando una atmósfera más dura. Se observa que algunos de los modelos retratados tienen sus rasgos más valorados con la versión más clara, otros con la más oscura (PETROVISKI, 2012: Internet).



Figura 38. *Percepción es realidad* (2012): los rostros cambiantes del fotógrafo Sebastain Petrovski.
Fuente: www.behance.net/sebastianpetrovski.

Dejando la luz del cine y de la fotografía y volviendo a los cambios de la luz escénica, Gill Camargo (2000) considera que las “mutaciones de luz” en un espectáculo escénico son determinadas a partir de dos situaciones: a) *Situación Teatral (o escénica)*, donde quien selecciona las mutaciones lumínicas y/o que será visto por el público son el autor, director y/o diseñador de luz: “Bajo este punto de vista, la iluminación no es escenográfica, más un sistema autónomo de signos, que tiene el poder de interferir a cualquier momento y transformar la apariencia y el significado de las cosas que ilumina” (la iluminación no realista); b) *Situación Representada*, donde la luz nada más es lo que parte de una escenografía, de un

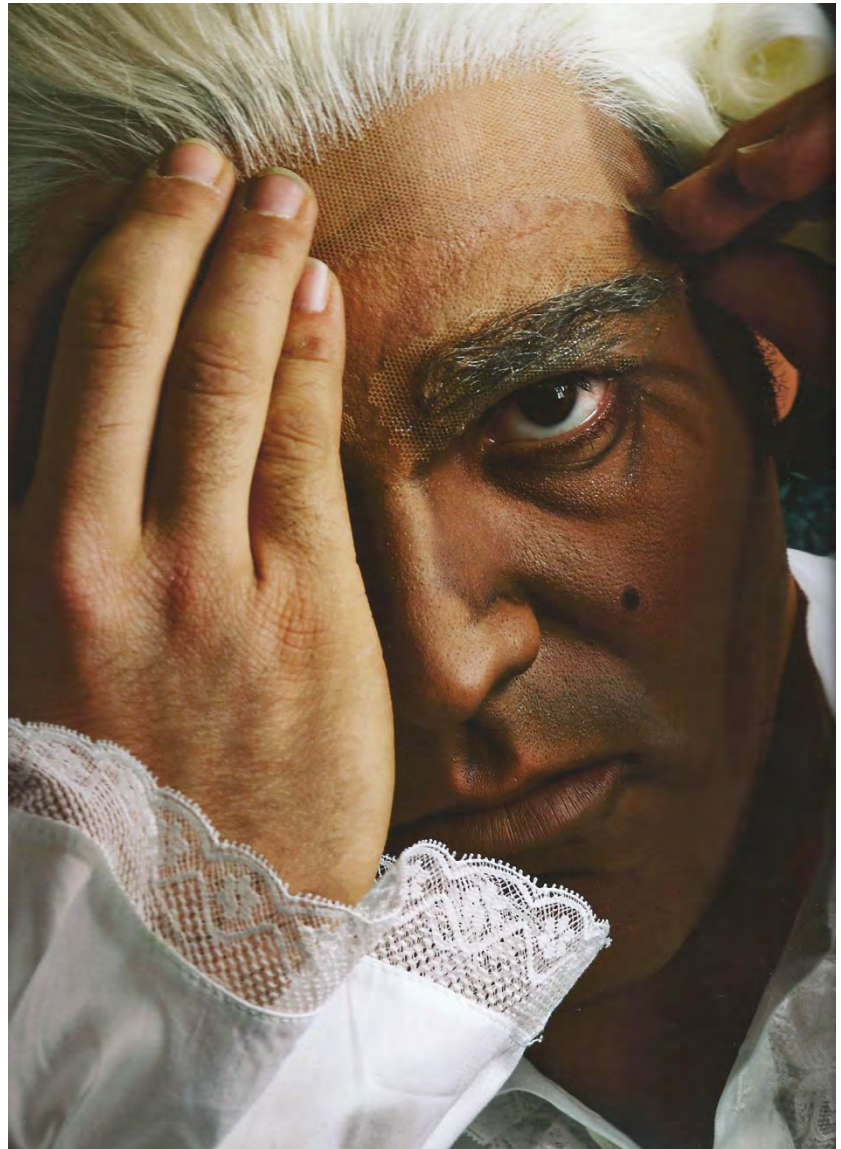
espacio ficticio que está siendo representado: “las mutaciones siguen rigurosamente las determinaciones del espacio y tiempo ficticio” (la lógica de una iluminación realista)⁸⁶ (GILL Camargo, 2000:149). Aunque sean del cine, y no sean tan exactamente las situaciones lumínicas delimitadas por Camargo, cabe usar los relatos de las dos diseñadoras de las películas españolas *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2007) y *Lucía y el sexo* (Julio Medem, 2001) para ejemplificar sus conceptos:

La codificación del color también era importante, por lo que establecimos paletas de color. Hay tres niveles de color: el color del mundo real, con tonos grises, verdes y azules; momentos ambiguos de transición entre un mundo y otro, fronterizos, que corresponden al laberinto y al pozo, con tonos verdes y azules; y después está el mundo mágico con los rojos y los dorados. A esto había que incorporar una especial atención con la iluminación. Todo radicaba en la manipulación de la oscuridad para crear un sentimiento de amenaza que acecha escondida entre sombras (REVUELTA, 2010:56).

El decorado principal de Madrid era el ático de Lorenzo [...] Optamos por texturas densas, incluso rafia para las paredes, colores chocolates y ocres que nos hablaban de un mundo masculino, confortable, grave y denso. Y estas mismas premisas nos sirvieron para el resto de los decorados de Madrid [...] Si Madrid era interior, Formentera era exterior. Y si Lorenzo es marrón, Lucía es el complementario, azul. El color del infinito, como el mar que la acogerá, de los sueños, de la serenidad y el descanso. Aquí teníamos que expresar una premisa del director que era ir hacia lo fácil y ligero, dejar lo denso, oscuro y trágico en Madrid, poniendo todo un mar de por medio (SANZ, 2010:46).

⁸⁶ La iluminación, al igual que todos los otros elementos de comunicación del teatro, desarrolla las situaciones escénicas (concretas) y las situaciones imaginarias (ficticias), unas englobando a las otras (UBERSFELD, 1996:188). Las mutaciones de luz se explican, por lo tanto, a partir de estos dos plan de enunciación: “o porque a una razón intrínsecamente vinculada a la situación representada o porque el espectáculo desea sugerir una forma especial de mirar” (GILL Camargo, 2000:149).

La Caracterización Visual del Intérprete (CVI)



El teatro es el mundo de las ilusiones. Esta ilusión es perfecta especialmente si el actor interpreta su papel de manera convincente. Pero no basta con que domine el texto de forma impecable y muestre talento en su mímica y gestualidad. Para representar un papel de modo perfecto se necesita un maquillaje y una caracterización teatral, los cuales apoyan al actor durante su trabajo, y realizan y acentúan la mímica.

Antje Wilkening⁸⁷

Las maneras de caracterizar y cualificar algo o alguien son interminables. Dentro de esta cualificación que hacemos de nosotros “vestirnos, incluso de modo informal, peinar-

⁸⁷ **Citación:** WILKENING, 2008:7. **Figura e:** *Los cuentos de Hoffmann*, de Jacques Offenbach y Jules Barbier. Dirección de escena: Nicolas Joel, dirección musical: Emmanuel Villaume, escenografía: Ezio Frigerio, Vestuario: Franca Squarciarino. Teatro Real. Madrid: España, 2006 (ZAUNER, 2007:2).

nos, maquillarnos, dibujarnos la piel o ponernos joyas, es siempre un lenguaje y de alguna forma “narra” siempre algo”. Cuando se trata de caracterizar a un intérprete “cada signo del cuerpo de los personajes tiene un sentido determinado, ligado a una caracterización social, a una identificación de tipo histórico, a un énfasis grotesco, a la narración de una transformación de carácter o de una emoción”. La CVI, en el gran mecanismo de producción de sentido que es el espectáculo, representa un ulterior “instrumento significativo, cuyos signos se convierten en rasgos distintos y funcionan como unidades lingüísticas parecidas a la lengua hablada o a la columna sonora, y con frecuencia son aún más importantes” (CALEFATO, 2002:11).

Para Arruda y Baltar (2007:32), es imposible discurrir sobre vestuario sin hablar en caracterización que, para esas autoras es “la conjunción visual de peluquería y maquillaje”. De ahí, consideran que la caracterización es “uno de los elementos de composición del vestuario”, al cual está conceptualmente asociada. Para estas autoras, la caracterización moviliza un grupo de maquilladores y peluqueros que desarrolla sus propias investigaciones para, literalmente, “dar cara” al personaje”. A diferencia de esto, y con nuestra adhesión, Vaz Ramos (2000, 2008 y 2013) sostiene que la caracterización es el conjunto de los tres: vestuario, maquillaje y peluquería, sumados a sus posibles accesorios.

Para Pavis la caracterización es una “técnica literaria o teatral utilizada para proporcionar informaciones sobre un personaje o una situación”. Para él la caracterización de los personajes es una de las tareas esenciales del dramaturgo y “consiste en proporcionar al espectador los medios para ver y/o imaginar el universo dramático y, por tanto, para recrear un efecto de realidad organizando la credibilidad y la verosimilitud del personaje y de sus aventuras. Por lo tanto, indirectamente, aclara las motivaciones y las acciones de los caracteres”. Pavis considera que la caracterización se extiende a lo largo de toda la obra, dado que los caracteres siempre evolucionan ligeramente, y es especialmente acentuada y fundamental en la exposición y establecimiento de las contradicciones y los conflictos. Más constata que: “Sin embargo, nunca conocemos totalmente la motivación ni la caracterización de todos los personajes; por suerte, ya que el sentido de la obra es la resultante siempre incierta de estas caracterizaciones: corresponde al espectador sacar conclusiones y definir por su cuenta su propia visión de los caracteres (perspectiva)” (PAVIS, 1998a:63-64).

Considerando que caracterizar a un intérprete o a un personaje es una acción que presupone la utilización de recursos verbales, sonoros y visuales, al utilizar el término “caracterización visual del intérprete” nos estamos refiriendo solamente a los aspectos visuales de esta caracterización. En este sentido, la CVI en esta investigación hace referencia específicamente a la correlación expresiva de colores, formas, volúmenes y líneas, utilizadas de diferentes maneras para materializar vestimentas, maquillajes, peinados y el uso de accesorios. Consideramos que la planificación anterior (o diseño) de esta correlación expresiva en la CVI – siguiendo la teoría de Vaz Ramos – tiene que tener por finalidad “presentar visualmente los rasgos que singularizan un intérprete por medio de signos grabados en su apariencia en determinada realización artística”. También relevante se presenta para este estudio la idea de “composición de signos grabados en la apariencia del intérprete” planteada por esa misma teoría. Es decir, cuando hablamos en CVI nos estamos refiriendo a una composición de signos grabados en su apariencia cuando se está actuando, y no solamente a un “conjunto de rasgos que componen el carácter de un personaje” (VAZ Ramos, 2013:27).

Referente a la CVI, y respecto a la contextualización del referencial teórico que adoptamos en este estudio, Vaz Ramos (2008) sugiere que tras el concepto de “diseño de apariencia”, la apariencia “surge como el modo de aparecer, modificada por los predicativos del diseño que alteran todas las demás adhesiones significativas que la tradición relacionó a la apariencia”, y donde el término “diseño de apariencia de actores” es presentado como una “forma de intervención cultural que permite crear otras ilaciones mediativas para el cuerpo y su modo de aparecer” (D’ALESSIO Ferrara, 2013:13). Cabe explicitar la justificación de Vaz Ramos sobre el porqué de la adopción de tal terminología:

Delante de la insuficiencia expresiva de la palabra figurín, acuñamos el término diseño de apariencia de actores. Pues entendemos que diseño de apariencia de actores y figurín son dos modos diferentes de operacionalización de la caracterización visual, o sea, la lenguaje que interactúa con los cuerpos de los actores y con los demás elementos escénicos para configurar de diferentes maneras la apariencia de aquellos que actúan (VAZ Ramos, 2013:22).

Buscando desarrollar su estudio la investigadora crea el concepto de “caracterización visual del actor”, adaptado aquí en la presente investigación como “caracterización visual de intérpretes – CVI”. Siguiendo la visión sistémica defendida por Vaz Ramos (2008), ella

nos remite a una serie de lenguajes (vestuario, maquillaje, iluminación, etc.) que actúan en la construcción de la información emitida por la apariencia de un intérprete en un espectáculo. Esta autora nos recuerda, como ya se ha mencionado anteriormente, que “aquello que cubre la piel del actor no siempre es una ropa o un accesorio. Puede ser, por ejemplo, un maquillaje o un efecto de iluminación”. De esta manera, la investigadora no restringe la CVI apenas al figurín, ampliando ese alcance incluso a los efectos de iluminación (a pesar de no atenerse específicamente a este efecto). Ciertamente que las relaciones hechas con más frecuencia se refieren a lo que ya está materialmente en el cuerpo del intérprete, junto con el vestuario. En este sentido cabe señalar el testimonio de la diseñadora italiana de vestuario para cine Milena Canonero (n. 1946), cuando habla de la relación del vestuario con los demás elementos de la caracterización del personaje:

Aunque el diseñador de vestuario no se encargue materialmente de ellos, el peinado y el maquillaje son elementos cruciales para la verosimilitud y el aspecto de un personaje. Por eso siempre preparo referencias documentadas y bocetos para el equipo de peluquería y maquillaje, y luego nos reunimos y comentamos el resultado entre todos (NADOOLMAN, 2003:32).

En una visión más poética del tema, el profesor español Isidre Bravo (1940-2011), tras la descripción de la visualidad del personaje. Donde sí puede tomar la libertad de cambiar (o ampliar) el término “vestido”, adoptado por Bravo, por lo termino Caracterización Visual del Intérprete (CVI), adoptado por esta investigación.

El vestido teatral no es un elemento aislado sino que cobra su pleno sentido en su relación dialéctica (armoniosa o tensa, acordada o contrastada), con todo el conjunto de la indumentaria y con los dos ejes restantes de la plástica teatral: la escenografía y la iluminación. Es en la superior articulación de todo ello que la obra adquiere –desde el plano plástico e integrado en el gesto, la palabra y el movimiento- su plena dimensión artística y moral. La relación de todos los vestidos entre sí y de sus texturas y colores con los de la piel de cada actor. El proceso de un mismo vestido a lo largo de toda la obra o de los diversos vestidos de un mismo personaje. La relación de los vestidos con el espacio, los volúmenes y la luz en orden a armonías cromáticas y estilísticas o a discordancias portadoras de significación. Es también en el plano de esta integración en el que el figurinista se constituye, una vez más, en poeta apasionado (PELÁEZ y ANDURA, 1988:5-6).

A continuación, trabajaremos las cuestiones relativas a la caracterización como “herramientas” de la cualificación visual del intérprete y del personaje. De esta manera, el concepto de la CVI aplicado al intérprete (no sólo únicamente aplicado al actor) pretende ampliar las posibilidades de análisis en este trabajo. Cuando se trata del actor nos estamos necesariamente refiriendo a un personaje que precisa ganar vida, es decir, ganar cuerpo (utilizando para eso el cuerpo del actor), o sea, ganar existencia delante de un público que necesita interpretarlo para comprender mejor el espectáculo. Por ello, consideramos que la parte visual, compuesta por el vestuario, accesorios, maquillaje y peinado, tendrá que estar compartida con el gesto, la expresión facial y corporal, el tono de la voz, lo que se consideran características de tal personaje.

Por otro lado, cuando se trata de un intérprete podemos estar hablando (además de un actor) también de un cantante, un danzarín, un músico, un mimo o un acróbata. Estos artistas, no necesariamente actores, estarán interpretando una música o una coreografía hecha de gestos. Para esto, como los actores, también van a utilizar una caracterización visual. No necesariamente para interpretar a un personaje (pudiendo incluso ser un personaje), de ahí la amplitud del término *intérprete* mencionada anteriormente. De esa forma, entendemos que la CVI, compuesta por muchos elementos, debe ayudar a los intérpretes a construir su presencia en el escenario y, en el caso del actor, a encontrar e interpretar su personaje. Personaje que “tiene una significación dentro de la línea de acción de la obra y que aporta, de manera casi instantánea, una información visual, marcada fundamentalmente por ese aspecto externo que su apariencia visual le imprime y que comunicará algo a los espectadores” (PASCUAL Bonis, 2007:112).

En este sentido, la CVI que nos interesa debe ser resultado de un proyecto, cuyo trabajo exige del diseñador otras competencias más allá de la técnica del dibujo, del manejo de telas y del conocimiento de la historia de la indumentaria, o sea, que haga un proyecto, un diseño de CVI. Vaz Ramos considera que el *diseño de apariencia* crea una “nueva información figurada sobre el cuerpo del intérprete”, no limitándose apenas a cubrirlo con ropa. El intuición que debe ser buscado por el diseñador es la generación de una “apariencia inusitada” repleta de posibilidades de la construcción de una nueva información (VAZ Ramos, 2013:41).

La nomenclatura adoptada en esta investigación, cuando se trata de caracterización, es tomada de los estudios de Vaz Ramos (2008). Sus conceptos ayudan a organizar y situar el tipo de búsqueda que se propone en este estudio. Por lo tanto, ellos no configuran ninguna especie de juicio en la práctica de las artes escénicas y del diseño escenográfico. Vaz Ramos resume sus conceptos de la siguiente forma:

...denominamos *figurín* a los trabajos de caracterización visual con predominante carácter técnico, que buscan mimetizar lo real y utilizan la apariencia de actores como imagen de señalización o decorativa; bajo la designación de *diseño de apariencia de actores* están las caracterizaciones visuales que exhiben apariencias inusuales, muchas veces, sin linealidad histórica o cualquier otro referente existente, pero, construidas en íntima sintonía con la obra en que están inseridas y producen conocimiento, porque instigan el receptor a desvendar sus significados (VAZ Ramos, 2013:46).

3.1. BREVE HISTÓRICO DE LA CARACTERIZACIÓN VISUAL

La primera parte de este apartado nos remite al rito, es decir, a la caracterización visual para la celebración de rituales. Se hace un repaso breve del teatro greco-romano y medieval, para desembocar a finales del s. XIX y en adelante. De acuerdo con Vaz Ramos, la idea de que la identidad de un ser está relacionada con su apariencia y de que “ésta se construye a partir de la ordenación de los objetos y materiales, entendidos como signos que tiene el poder de comunicar algo, parece traer en sí formas arquetípicas de expresión humana”. En las formas pre-teatrales, utilizadas por los individuos de diferentes sociedades arcaicas, en sus rituales místico-religiosos, vestirse de manera diferenciada de lo cotidiano, valerse de máscaras y accesorios específicos y utilizar pigmentos sobre la piel del cuerpo fueron índices más notables primordialmente usados para establecer comunicación con otra realidad por medio de la transformación del aspecto físico. Por lo tanto, podemos decir que, por medio de la alteración de la apariencia física, nuestros ancestrales buscaban alcanzar las esferas de lo sagrado y del imaginario (VAZ Ramos, 2008:1-3). Esta alteración también es usada hoy en día para fines profanos, como por ejemplo con el pueblo Wodaabe, de la región del Sáhara meridional, en sus rituales de cortejo y conquista, especialmente el Gerewol. El Gerewol es una especie de “concurso de belleza”, donde - a través del maquillaje, indumentaria, accesorios y movimientos corporales diferenciados

- los jóvenes se esfuerzan por llamar la atención de las mujeres que eligen el más bello de la tribu y a sus parejas (HERZOG, 1989, película documental-DVD).



Figura 39. Capturas de pantalla de los hombres Wodaabe en la preparación para el ritual Gerewol.
Fuentes: HERZOG, 1989, película documental-DVD.

De acuerdo con el profesor español Lino Cabezas, el teatro se independiza de los ritos para convertirse en una “figuración de la realidad o de las formas rituales”. En el proceso que lleva desde el rito al espectáculo teatral, es dónde surgió el “lenguaje de caracterización visual” como la conocemos hoy. Sobre esto y mirando más allá, Vaz Ramos señala que el “diseño de apariencia del intérprete” ya es un trabajo para la “construcción de un cuerpo ficcional para el artista” y no sólo una búsqueda por caracterizarlo. Es decir, no se trata estrictamente de tomar como referencia solamente lo que tiene en el texto o la música/coreografía de la obra para construir la CVI (CABEZAS, 2007:139; VAZ Ramos, 2013:25). En la historia de la representación teatral los modos de organizar y representar los figurines, los peinados, los accesorios y los maquillajes de los intérpretes no siempre fueron propiamente utilizados como un lenguaje portador de significado. En los teatros griegos los figurines son un efecto de moda en los usos de máscaras y de plataformas para dar altura a los personajes. Ya en Roma los colores rojo y púrpura sólo podían ser usados por los poderosos. El maquillaje debería blanquear la piel de las mujeres. Para demarcar la mirada usaban productos egipcios, siendo que, en Egipto el uso de estos colores era para rituales religiosos, mas en Roma era de uso profano. Los romanos apre-

ciaban la melena rubia y la piel clara en un país de personas morenas. Para lograr su intento se utilizaban postizos o pelucas de pelo rubio importado de Alemania. Normalmente, la peluquería era dictada por las emperatrices, que innovaban constantemente en sus peinados. Como el teatro es mucho visual en estos tiempos, los trajes debían también contar una parte de la historia (ALLANTE y MÜLLER, 2007, película documental-DVD). En la Edad Media, las guerras santas traen de Oriente el lujo de los nuevos materiales y colores musulmanes, además de la seda, algodón, lino y cáñamo usados en la elaboración de tejidos. En el teatro de Comedia del Arte, el personaje Pantaleón torna moda su figurín compuesto por un pantalón hasta las rodillas, o sea, el pantalón actual. En el s. XVIII, cuando el pintor François Boucher (1703-1770) diseñaba la indumentaria para los bailes de la corte, actuaba como un maestro-artífice. De la misma manera que el también pintor Charles Le Brun (1619-1690) dibujando la platería de Luís XIV, Boucher no busca resolver cualquier cuestión plástica, se contenta con “inventar el hermoso para agradar” (COGNIAT, 1964:87).



Figura 40. Comedia de la arte: la CVI destacada de los personajes. Fuente: <https://zetaerre.wordpress.com>.

El lenguaje de la caracterización visual apareció en la esfera del teatro y demás espectáculos representados directamente ante el público. Posteriormente, los procedimientos relativos a los trabajos de construcción de la visualidad de los actores inherentes a estos medios se han convertido en un paradigma para la elaboración de las apariciones en otros medios, como el cine y la televisión, por ejemplo (VAZ Ramos, 2013:23). La moda y la CVI siempre andarán juntas. Aunque la utilización más antigua del maquillaje tenía como objetivo adornar o embellecer, resulta difícil separarlo de la caracterización, ya que es indudable que la representación de las hazañas de los actores exigía la aplicación de una determinada forma de maquillaje. Patrizia Calefato en la introducción del libro *Moda y Cine* comenta que:

Los sujetos humanos que el cine nos presenta habitan nuestro mundo como iconos persistentes: son las estrellas, los divos y las divas, los personajes que han marcado una época, o un sueño, pequeños o grandes inquilinos de la fantasía susceptibles de transformarse antes o después en transeúntes de la cotidianidad. Pero para llegar a ser tales, en la realidad y en la fantasía, esos sujetos corpóreos han de marcar su espacio con signos concretos: el vestido, el maquillaje y el peinado son los primeros de estos signos, los que construyen al personaje a partir de su aspecto físico (CALEFATO, 2002:9).

Finalmente, cuando la obra de teatro se define con escenas y diálogos, la conformación de un personaje específico se representaba utilizando máscaras o una determinada pintura. Los primeros maquillajes para el teatro los hicieron los propios actores, hasta que en el s. XIX surgen unas cuantas firmas que comienzan a producir formas y tonalidades homologadas de maquillaje para el teatro, tal como las conocemos en la actualidad (KEHOE, 2008:80).

No se puede no hablar, aunque de forma breve, de las aproximaciones de la CVI al mundo de la moda y costumbre de la sociedad. En algún momento, la caracterización de los intérpretes de los espectáculos influencia la moda de las personas. Un ejemplo bien representativo de esto es el del modisto francés Paul Poiret (1879-1944) que, alrededor de 1923, mantiene la exuberancia de los colores “vivos y sólidos”, según sus propias palabras, lanzados quince años antes por Serge Diaghilev (1872-1929) con ocasión de la gira mundial de los Ballets Rusos⁸⁸ (BOUCHER, 2009:400).



⁸⁸ La compañía Los Ballets Rusos sentó un nuevo precedente de complicados decorados y vestuarios que luego emularía también la ópera. Los disturbios callejeros que provocó su espectáculo *La consagración de la primavera* (de Ígor Stravinski, 1913) son legendarios, pero la ópera tendría que esperar otros doce años para experimentar este tipo de atrevimiento y teatralidad con la llegada del espectáculo *Wozzeck* (de Alban Berg, 1921) (SADIE, 2011:262).



Figura 41. (1) Traje de Paul Poiret (1923); (2) figurines de los Ballets Rusos: Adolph Bolm's (1916) y Léon Bakst (1912)
Fuentes: BOUCHER, 2009:400; www.figue.com; www.francetoday.com; www.vam.ac.uk.

Sobre la diferencia entre el diseño de vestuario para la moda y el diseño para escena, la vestuarista de cine Deborah Nadoolman considera que “el diseño de vestuario se trata de una herramienta que utiliza el director para contar la historia de la película”. Para ella, “moda y vestuario son conceptos antitéticos, tienen propósitos diametralmente opuestos”. Nadoolman afirma que la falta de conocimiento sobre esa diferencia conceptual es un escollo para entender qué es el diseño de vestuario (NADOOLMAN, 2003:8).

Antecedentes de la CVI en España

La mayor parte de los registros encontrados de la CVI española se centran en el vestuario y en la importancia del figurinista en la historia del espectáculo español. Como por ejemplo el estudio de Bayo *et al* (2007) que, a través de cinco épocas del cine, hace el siguiente repaso de los principales nombres del diseño de vestuario en España: en los años treinta sólo después de la Guerra Civil, el figurinista comienza a aparecer en algunos títulos de crédito. Muchos figurinistas han sido también decoradores o directores artísticos. Las sastrerías Peris y Cornejo aparecen con frecuencia como únicos responsables del vestuario. En los años cuarenta y cincuenta surgen los pioneros, como Manuel Comba, Torre de la Fuente y Rafael Abienzo. Este último se destacaba por su gran habilidad para dibujar, y así lo dejó plasmado en cientos de figurines para cine y teatro. A finales de los cuarenta y principios de los cincuenta surgen los colaboradores de Federico García Lorca (1898-1936), José Caballero (1915-1991) y Santiago Ontañón (1903-1989). Caballero, unos dos grandes pintores del s. XX, hizo gran parte de las escenografías para las obras de Lorca y

figurines para el cine. Ontañón era diseñador de vestuario, decorador y actor. El también pintor Salvador Dalí (1904-1989) hizo el decorado y el vestuario de *Don Juan Tenorio*⁸⁹.



Figura 42. Bocetos de Salvador Dalí para las obras *Mariana Pineda* (1927), *Sueño de Venus* (1939) y *Don Juan Tenorio* (1949-1950). Fuentes: *Museo Nacional del Teatro*, 2013; *Museo Nacional Reina Sofía*, 1988.

Por esta época otros dos figurinistas teatrales españoles destacados fueron Vitín Cortezo (1908-1978), “considerado por los profesionales del cine y del teatro como un auténtico genio del diseño de vestuario” y Emilio Burgos (1911-2003), “con un gran talento para la escenografía, sus diseños de vestuario eran de un gran rigor, frente a la fantasía de los trabajos de Vitín Cortezo” (BAYO *et al*, 2007:11-17).

⁸⁹ Salvador Dalí actuó como diseñador para el cine, teatro, ópera y ballet. En las Artes Escénicas trabajó en montajes como *Mariana Pineda*, de García Lorca (Cia. Margarita Xirgu. Teatro Goya Barcelona, 1927); *Bacanal*, ballet de Dalí (Coreografía de L. Massine. The Metropolitan Opera House, 1939); *Rosalinda o Como gustéis*, de W. Shakespeare (Dir. Luchino Visconti. Roma, 1948); *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (Dir. Luis Escobar. Teatro María Guerrero, 1949); *Salomé*, de Oscar Wilde, con música de R. Strauss (Dir. Peter Brook. Convent Garden de Londres, 1949); *Gala*, ballet de Dalí-Béjart y *La dama española y el caballero romano*, ópera-ballet de Scarlatti (Teatro La Fenice de Venecia, 1961) (*Museo Nacional del Teatro*, 2013, recurso electrónico).



Figura 43. Dibujo y vestuarios de Vitín Cortezo. Fuentes: PELÁEZ, 2007, *video internet*.

3.2. PROCESOS, TÉCNICAS Y TECNOLOGÍAS

En las siguientes líneas, describimos el aspecto más cercano de la producción de la CVI en un espectáculo, sea teatral, cinematográfico o televisivo. De esa forma, se pueden percibir más claramente las diferencias y similitudes en los procesos, técnicas y tecnologías cotidianas de estas áreas. No obstante, antes de adentrarnos en este contenido más técnico, cabe volver a disfrutar de una visión más poética de Isidre Bravo:

El figurinista es un poeta. Y si bien su peculiar espacio poético se inicia en el figurín, se precisa y concluye en el vestido. El primero contiene la poética de las líneas (rectas o curvas, en diagonal o quebradas, suaves o angulosas, duras o evanescentes...), de los volúmenes (amplios o contenidos, apretados o sueltos, grueso o planos...), de las composiciones (abiertas o cerradas, geométricas u orgánicas...), del corte (según el especial aroma de cada década o período), de la ornamentación (austera o sensual, frívola o aristocrática, miniaturística o amplia...), de los colores (monocromos o variados, entonados en una gama o contrastados, primarios o atenuados...). En el paso entre el figurín y el vestido se halla, sin embargo, la fundamental poética de los materiales, cuyas sugerencias, directas o metafóricas, abarcan una inmensa gama de matices entre cada uno de los binomios asociables a sus múltiples cualidades. Poéticas de la ligereza y la pesadez, la transparencia y la opacidad, la flexibilidad y la rigidez, la rugosidad y la lisura, el brillo, la esponjosidad, la reverberaciones sonoras, luminosas y táctiles, el movimiento... El lenguaje secreto, en definitiva, de las cualidad y texturas, que hacen que la seda, el terciopelo, la arpillera, el cuero, el plástico o el algodón provoquen en la mente y en los sentidos fantasías y emociones de muy diversa tonalidad (BRAVO, 1988:5).

El equipo de trabajo encargado de la transformación del diseño (la “poética de las líneas” de Bravo) en una CVI real está insertado en una estructura de producción mayor que involucra una puesta en escena. La comprensibilidad de esta estructura productiva

puede variar según el formato y el tipo de compañía y la disponibilidad de personal, pero, generalmente, una producción sigue el siguiente camino:

- 1) *Equipo Artístico*: dirección artística, escenografía, vestuario, iluminación, sonido, coreografía, música, bailarines, cantantes, músicos y actores.
- 2) *Equipo Técnico: talleres de realización*: vestuario, decorados, utilería, sombrerería, peluquería, estudios de grabación, zapatería, armería, etc.
- 3) *Equipo Técnico: montaje y asistencia a escena*: regiduría, sastrería, iluminación, sonido, maquinaria, utilería, peluquería, maquillaje.
- 4) *Equipo Administrativo*: producción, gestión, taquillas, sala, prensa, marketing, contabilidad (ECHARRI y SAN MIGUEL, 2004:12).

Esta estructura se ampliaría con el equipo de diseño gráfico y el de las proyecciones de imágenes, con sus respectivos procesos de producción.

De acuerdo con Cid y Nieto es dentro del **camerino** donde ocurre la “transformación física del actor”, sin embargo añaden que no es aún el “momento más importante del “cambio”, perfila el inicio de la aparición del personaje” (CID y NIETO, 1998:77). Para el director Mario Gas (n. 1947) el camerino es donde los actores “dejan en los colgadores su vida cotidiana” y se metamorfosean, mediante diversos, variados y personales mecanismos, en “el ser de ficción que habrá de transmitir verdad y celebrar esa comunicación laica con el espectador, que llamamos teatro”. Sin embargo, él no se olvida de la importancia del camerino para los otros intérpretes “también cantantes, músicos, bailarinas y bailarines, y todo tipo de oficiantes que tengan que prepararse para “actuar”, precisan del camerino”, pues todos ellos “se desharán ahí de la máscara “real” y se investirán la máscara de “ficción” (GAS, 2011:5). Según la actriz española Blanca Portillo es el momento del tránsito: “el espejo empieza a devolver una imagen que no es la del actor y tampoco la del personaje”. Su testimonio habla de este proceso actor-caracterización-personaje que se desarrolla en el camerino:

Las manos maquillan, la mente empieza a limpiarse de los problemas personales y las vivencias del día, el corazón empieza a latir con más fuerza. Las emociones comienzan a aflorar. El miedo entra a través de los ojos del personaje. Se produce una fusión entre lo privado e íntimo y la privacidad e intimidad del personaje. Millones de pensamientos se cruzan por la mente del actor. Preguntas que no tendrán respuesta hasta finalizar la representación. Es ahí, en el camerino,

donde el actor siente el impulso de salir huyendo en contraposición a una fuerza desconocida que lo ata al escenario” (PORTILLO, 2011:7).



Figura 44. La actriz Blanca Portillo haciendo su CVI para *La hija del aire* (Dir. Jorge Lavelli, Teatro Español, Madrid, 2005).
Fuente: PARRA, 2011:100-101.

Moynet describió como el camerino era un sitio de mucha actividad en el s. XIX:

...él está aún al tocador: el peluquero se ocupa en adaptarle una peluca, mientras el camarero le ata los borceguíes, y otro le prepara la capa y la espada, que completarán su traje. Es la cuarta vez que se repite esta operación esta noche y no se ha terminado aún. El cuarto está mueblado con algunas sillas, muchos armarios y perchas para los trajes y un tocador con todos sus utensilios y afeites (MOYNET, 1999, edición facsímil de 1885:212-215).

Más actual es el relato visual del fotógrafo español Sergio Parra (n. 1971) que, durante doce años registró a los intérpretes en su proceso de caracterización: “he trabajado como los laboratoristas de antaño, sin retoques digitales, respetando las tablas que han quedado reflejadas en los rostros de cada uno de los fotografiados. Nunca he cambiado las condiciones de los camerinos; no he usado luz adicional ni he modificado un ápice la colocación de los objetos” (PARRA, 2011:10). Este registro, de más de 60.000 imágenes, generó una exposición y una publicación⁹⁰.

⁹⁰ *Camerinos: de persona a personaje* (2011), fotografías de Sergio Parra. Exposición en la 57ª edición del Festival de Mérida: España.



Figura 45. Camerinos: Nuria Espert (*La casa de Bernarda Alba*, Naves del Español, 2009); Fele Martínez (*Flor de otoño*, Teatro M^a Guerrero, 2005); Carme González (*J'Arrive*, Teatro de la Abadía, 2006); Damià Plensa (*Infierno*, Teatro M^a Guerrero, 2005); Rebecca Hall (*The bridge Project*, Teatro Español, 2009); Asier Etxeandía (*Infierno*, Teatro M^a Guerrero, 2005); Xavier Ribera-Vall (*Sweeney todd*, Teatro Español, 2007) *Las veneno* (*Vida sexual del español medio*, Teatro Lara, 2004). Fuente: *PARRA*, 2011:120, 49, 143, 58, 89, 35, 15, 107.

En la misma línea de la producción de la CVI, el equipo del taller de caracterización del Teatro Real (Madrid: España) describe que para llegar a un resultado deseado, lo que puede llevar entre una y dos horas, “se estudia a fondo el rostro de los intérpretes, se aplican las fórmulas más adecuadas a cada rostro, pero la última palabra se la dejan al artista”. Para ello, se juega con el maquillaje, se acortan los rostros alargados con sombra, se acentúan las ojeras oscureciéndolas, se elevan los párpados dibujando en ascendente las líneas del raballo del ojo. Según esos artistas del falseamiento, en la caracterización juegan un papel esencial las pelucas, bigotes, barbas y postizos, fabricados todos en el taller del teatro. Estos elementos que auxilian al intérprete en su transformación, son producidos con pelo natural, empleando entre diez y quince días, porque “la calidad y el efecto de autenticidad sobre el escenario no se pueden comparar con el pelo artificial”. La caracterizadora Mar Rioja explica y demuestra cómo los pelos son insertados uno a uno (usando la aguja de ventilación) en la malla de encaje y, solo entonces, la peluca recibe los cortes y peinados necesarios. Ya el sastre Guadalupe Gómez añade que se hace necesario que el intérprete lleve en los ensayos un vestuario y accesorios similares a los que llevará para el estreno. Esos vestuarios temporarios participan del desarrollo de las expresiones gestuales y de las construcciones de los desplazamientos (ZAUNER, 2007:62-65; RANDALL, 2007, película documental-DVD).

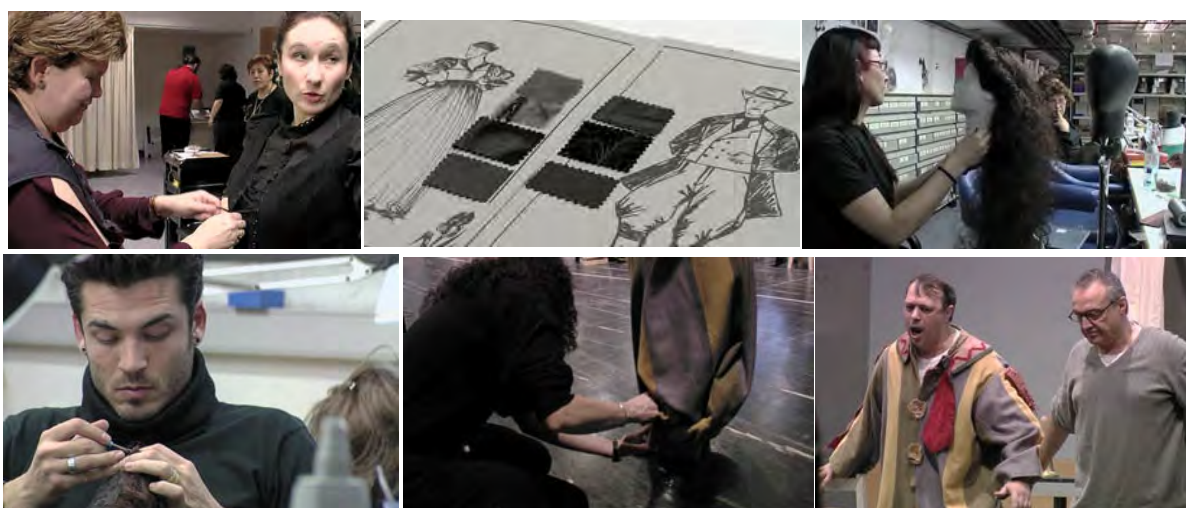


Figura 46. Teatro Real de Madrid: equipo de sastrería y caracterización durante los ensayos y la producción.
Fuentes: ZAUNER, 2007:116-118; RANDALL, 2007, película documental-DVD.

Al considerar que la visión ha de funcionar de soporte de nuestro pensamiento, de alguna manera hay que estructurar nuestro “creer”, la visión necesita aferrarse a signos, como el vestuario, que hagan coherente el concepto de la obra y sepan a la vez hablar

como los recursos de iluminación o los diálogos de los personajes (CALEFATO, 2002:11). Hablar de procesos es hablar en tomas de decisiones que afectan toda la definición de recursos técnicos y de la tecnología a ser empleada, independiente del tipo de espectáculo que se va a producir, sea teatro, televisión o cine. En el caso del cine, la diseñadora de vestuario estadounidense Deborah Nadoolman (n. 1952) señala que:

El diseñador de vestuario y el director comparten ideas, que pueden ser simples bocetos, fotografías o vestuario real; luego el primero se reúne con el diseñador de producción, el director de fotografía y los actores y, por último, confecciona, alquila o compra las prendas. El diseñador debe adecuarse a la historia que se va a contar y al director, que es quien toma las decisiones definitivas sobre el vestuario. Cuando un diseñador recibe un guión, empieza a desarrollar los rasgos visuales básicos de cada personaje. Actores, directores y diseñadores recurren a bocetos, documentación sobre moda y prendas reales para crear un lenguaje con el que construir cada personaje (NADOOLMAN, 2003:9-10).

En lo que respecta a tecnologías televisivas, Arruda y Baltar recuerdan que después del videotape y del color, la tercera gran revolución tecnológica en la televisión fue la alta definición (HDTV, *high-definition television*), que aumentó en seis veces la definición de la imagen obtenida anteriormente. El nivel es de 1.920 elementos de imagen (*pixels*) (contra los 720 del padrón analógico), distribuidos por 1.080 líneas (480 en el analógico). Con esto, las texturas aparentes y la CVI tuvieron que adaptarse rápidamente. El uso del *air-brush* en el maquillaje fue adoptado por ser una técnica que crea un plano uniforme y confiere suavidad al rostro, haciendo desaparecer las sombras y las hinchazones de los ojos: “La iluminación fue una pieza clave en ese proceso, para ayudar a corregir eventuales “defectos” en el rostro de los actores. Más que nunca, luz y maquillaje caminaron juntas” (ARRUDA y BALTAR, 2007:82). Volviendo al espectáculo en vivo y al equipo de caracterizadores del Teatro Real de Madrid, la sastre Guadalupe Gómez y el caracterizador Paco Barquinero explican la necesidad de mapear salidas y entradas de los intérpretes de los escenarios: “Muchas de las veces el tiempo es factor crucial para mantener los trajes y efectos indeseables en el maquillaje” y hablan sobre los cuidados con la caracterización y la luz escénica:

Resulta curioso que las joyas sean falsas, no por una cuestión de seguridad, sino porque brillan más que las auténticas bajo las luces del escenario [...] Al maquillar también hay que tener muy en cuenta la luz bajo la cual van a colocarse los

artistas, pues no es lo mismo una luz cálida, como la sepia, que otra fría que obliga a intensificar más el maquillaje. Un maquillaje muy acentuado, aún más que el del teatro, y sobre todo que el del cine, donde tiene que resultar imperceptible (ZAUNER, 2007:62-65; RANDALL, 2007, película documental-DVD).

3.2.1. El Vestuario

*En cada figurín está el latido ya, entre formulado y oculto, el personaje.
Su traje nos informará sobre su moralidad, sus estados de ánimo, su nivel social,
su evolución, su lugar, su época o, si el personaje se mueve en terrenos simbólicos,
o sus valores alegóricos o metafóricos.*

Isidre Bravo⁹¹

Un concepto muy sencillo y práctico de vestuario nos lo enseña el sastre (del Centro Dramático Nacional de España)⁹², Belén Monroy, en entrevista al regidor y profesor José María Labra: “El vestuario es el conjunto de trajes, prendas, complementos como zapatos, sombreros, bisutería... utilizados en un montaje teatral para definir y caracterizar al personaje”. Tanto ella como el entrevistador comparten la idea del vestuario como parte de la caracterización de los intérpretes y se quejan: “siempre que se habla de la caracterización de los personajes, en seguida se piensa en peluquería y maquillaje”. Incluso Monroy cita unas palabras que son su guía en este sentido: “el vestuario, en las artes escénicas, es el conjunto de prendas, complementos y accesorios utilizados en un espectáculo para caracterizar a un personaje” y la definición del vestuario como la “segunda piel del actor”, que según ella son la definición del director y actor ruso Alexander Yákovlevich Taírov (1885-1950) (LABRA, 2014:52-53). En términos del vestuario utilizados en el teatro y en el cine, Gómez Tarín garantiza que uno poco tiene que ver con el otro, ya que en el teatro el vestuario “rara vez es realista” y en el cine “debe ser fiel a lo real y bastante típico para que los personajes sean fácilmente identificables” (GÓMEZ Tarín, 2015:137).

⁹¹ Citación: PELÁEZ y MONTERO, 2010:12-13.

⁹² El Centro Dramático Nacional (CDN) integra el Ministerio de Educación y Cultura y forma parte del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) de España. Teniendo su sede en los teatros María Guerrero y Valle-Inclán. Todos estos organismos se rigen, bien como la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) y el teatro de la Zarzuela, por el Convenio Único de la Administración. Cabe señalar que esta investigación pudo tener acceso a todos estos organismos dependientes del INAEM, donde también se pudo contar con el Museo Nacional del Teatro, Centro de Documentación Teatral y el Centro de Tecnología del Espectáculo (CTE).

La función del vestuario escénico

La indumentaria no tiene la misión de seducir la mirada, sino de convencerla.

Roland Barthes

Barthes, en su artículo *Las enfermedades de la indumentaria teatral*⁹³, enumera todo aquello que el “buen” vestuario debe tener o no tener:

La indumentaria debe siempre conservar su valor de pura función, no debe ni ahogar ni hinchar la obra, debe evitar sustituir la significación del acto teatral por valores independientes. Es decir, que cuando la indumentaria se convierte en un fin en sí misma, empieza a ser condenable. La indumentaria debe prestar a la obra cierto número de servicios: cuando uno de estos servicios se desarrolla exageradamente [...] la indumentaria está enferma, sufre de hipertrofia (BARTHESES, 2007:110).

La hipertrofia de Barthes puede darse de tres maneras: verismo arqueológico, belleza formal sin relación con la obra (enfermedad estética)⁹⁴ y suntuosidad meramente de la apariencia (esta última teniendo mucho que ver con el exceso de dinero disponible y lujo banal). El buen vestuario teatral debe, por un lado, ser un **argumento**: función intelectual que le da fuerte valor semántico, donde no sólo se da a ver sino también a leer, comunicar ideas, conocimientos o sentimientos, considerando que en “la célula intelectual o cognitiva de la indumentaria teatral, su elemento de base, es el signo”. Por otro lado, debe ser una **humanidad**, debe privilegiar la estatura humana del actor, “hacer su corporeidad sensible, precisa y, si es posible, desgarradora”. Para Barthes la indumentaria debe servir a las proporciones humanas (esculpir al intérprete): “hacer su silueta natural, hacer imaginar que la forma del vestido, por excéntrica que sea relación a nosotros, es perfectamente consustancial a su carne, a su vida cotidiana; nunca debemos sentir el cuerpo humano escarnecido por el disfraz”. En su breve ensayo, Barthes señala más detalladamente lo que se puede considerar un vestuario “bueno” y un vestuario “malo”:

Asignaremos a la indumentaria un papel puramente funcional, y que esta función será de orden intelectual, más que plástica o emocional. La indumentaria no es nada más que el segundo término de una relación que debe en todo ins-

⁹³ Breve ensayo recogido posteriormente en libro (Seuil, 1964). Se tradujo al español incluido en *Ensayos Críticos*, publicado en Barcelona (Ed. Seix Barral, Colección Biblioteca Breve, pp. 65-75, 1967). Posteriormente fue reproducido en la revista ADE-Teatro (n° 116, Madrid, 2007). Roland Barthes, pertenecía en la época al Consejo de redacción de la revista Théâtre Populaire y al grupo de la Nouvelle Critique (HORMIGÓN, 2015:77).

⁹⁴ Los valores plásticos positivos de un vestuario serían: el gusto, el acierto, el equilibrio, la ausencia de vulgaridad, incluso la búsqueda de la originalidad (BARTHESES, 2007:113).

tante unir el sentido de la obra a su exterioridad. O sea que todo lo que, en la indumentaria, enturbie la claridad de esta relación, contradiga, oscurezca o falsee el *gestus* social del espectáculo, es malo; por el contrario, todo lo que, en las formas, los colores, las sustancias y su disposición, contribuya a la lectura de este *gestus*, es bueno (BARTHES, 2007:113).

Roland Barthes refuerza que la indumentaria siempre es en las **sustancias** (y no en las formas o en los colores) donde en resumidas cuentas, se puede “tener la seguridad de encontrar la historia más profunda”. Él orienta que el encargado del vestuario teatral tiene que saber dar al público el “sentido táctil” de lo que ve desde lejos: “Por mi parte, yo nunca espero nada bueno de un artista que sutaliza en cuestión de formas y colores, sin proponerme una elección verdaderamente meditada de las materias empleadas”. Y concluye su artículo haciendo un paralelismo entre el diseño del vestuario y el texto dramático: “La buena indumentaria teatral debe ser lo suficientemente material para significar, y lo suficientemente transparente como para no constituir sus signos en parásitos. El traje es una escritura, y tiene la misma ambigüedad que ésta” (BARTHES, 2007:111, 114).

En este sentido, al enumerar las varias funciones del vestuario, Susana Lumbreras⁹⁵ constata que hay una muy sutil: “expresar las transformaciones de estado de ánimo y evolución del personaje mediante los cambios de vestuario”. En este sentido ella observa que para el actor el cambio de traje supone un “apoyo fundamental para la transformación y las evoluciones del personaje”. Aun tratándose del vestuario como elemento que contribuye a la construcción del personaje (sea de tipo realista o épico), el director teatral italiano Giorgio Strehler (1921-1997) garantiza que “uno no va sin el otro”:

El personaje nace de una serie de “reacciones en cadena” entre el vestido y el actor, entre el gesto y las particularidades del traje: una manga demasiado ancha o demasiado estrecha, demasiado larga o demasiado corta, puede modificar la proyección escénica del personaje, exigir al actor una modificación de su actitud que, a continuación, provoca invenciones-construcciones para el traje, y al revés (STREHLER, 2001:33).

Por lo que se refiere a relación establecida entre el vestuario y el espacio escénico, Lumbreras constata que la indumentaria teatral tiene un valor escenográfico propio, tanto por el volumen que pueda tener como por la silueta y por el color que proporciona:

⁹⁵ Susana Lumbreras es profesora de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid - RESAD.

En este sentido, el vestuario ha sido considerado por algunos autores como un decorado ambulante y por algunos directores de escena se utiliza como única escenografía. La indumentaria es también un condicionante de los movimientos en el escenario por cuanto puede facilitar o limitar el movimiento físico de los actores y porque contribuye de forma decisiva a describir las trayectorias espaciales en el escenarios (LUMBRERAS, 2007:105).

Tratándose del vestuario y su adecuación estético-funcional, la participación de los artistas plásticos en el diseño escenográfico es un buen ejemplo. De acuerdo con Murga Castro, el trabajo de los artistas aplicado al teatro en la mayor parte de los casos se realizaba sin ningún tipo de formación previa en las técnicas escenográficas. A raíz de esto, muchas obras resultaron más innovadoras, gracias a una intuición innata que los alejaba del convencionalismo impuesto a plástica teatral de los inicios del s. XX. No obstante, ese ingrediente intuitivo en ciertos momentos ocasionó problemas importantes al dificultar la actuación de los intérpretes:

Especialmente destacados fueron los que se produjeron con relación a los figurines para bailarines, cuya problemática exige abordar la configuración de la obra escénica desde un conocimiento extraordinariamente preciso de los requisitos necesarios. No sólo se trata de la confección de la ropa de un actor que se debe desplazar por el escenario, sino que, además, el bailarín debe ejecutar una serie de movimientos que obligan a los diseños a ser elásticos, ligeros y cómodos (MURGA Castro, 2009:31).

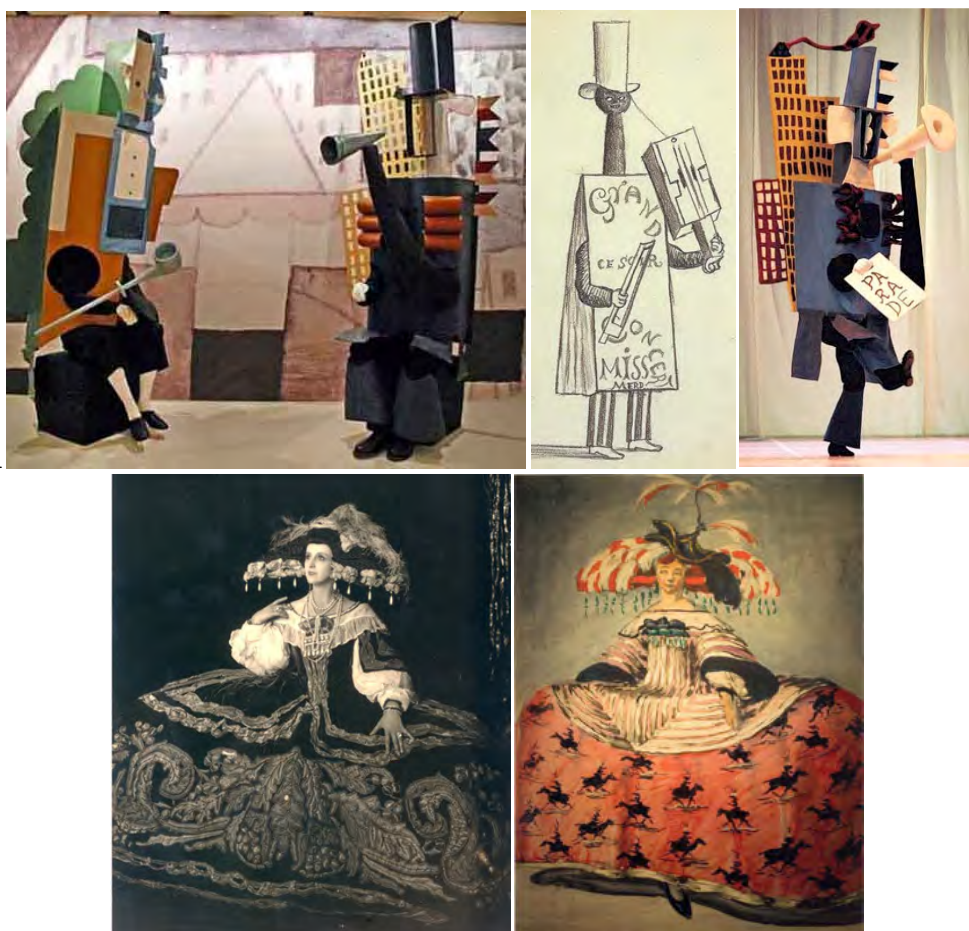
Dos ejemplos de estos problemas, sólo para citar dos casos españoles, fueron las colaboraciones de Pablo Picasso (1881-1973) y José María Sert (1874-1945) en los Ballets Rusos. En el ballet *Parade*⁹⁶ la coreografía se vio perjudicada y condicionada por los diseños de los figurines de Picasso. Eso es muy evidente en el caso extremo de los *managers*⁹⁷, que eran interpretados por bailarines que prácticamente sólo se movían por el escenario, pues no eran capaces de realizar ningún paso de baile mínimamente coreografiado. Ya para el

⁹⁶ *Parade* (1917), de Sergei Diaghilev. Guión y dirección: Jean Cocteau; Decorado y vestuario: Pablo Picasso; Coreografía: Léonide Massine, Música: Erik Satie; Dirección de orquesta: Ernest Ansermet. Théâtre du Châtelet, París: Francia.

⁹⁷ Los *managers* son unas superestructuras en la inmovilidad de la forma y de la pintura cobran movimiento: “ingentes armazones cubistas, deshumanizados y que con torpes movimientos entre acto y acto se desplazaban pesadamente por el escenario anunciando el próximo número”. A Cocteau le costó aceptar la aportación que los *managers* suponían, considerándolos hombres-decorado: “unos retratos de Picasso dinámicos y su misma estructura imponía cierta rúbrica coreográfica” (OCAÑA, 2000:47-48; COOPER, 1968:23).

espectáculo *Las Meninas*⁹⁸, Sert diseñó una CVI (claramente inspirada en la pintura de Velázquez) compuesta por originales tocados y motivos para las grandes faldas de las bailarinas. Pero, por otro lado, muy poco práctica y cómoda para cualquier tipo de movimiento, conforme atesta la bailarina Lydia Sokolova:

Los trajes eran enormes: los tontillos extendían dos veces la longitud de nuestros brazos y las pelucas dos veces la anchura de nuestros hombros. Los tontillos de hierro me cortaron las espinillas y me las hicieron sangrar. Aquellos trajes eran tan grandes que no cabían en nuestros camerinos, y por ello tuvimos que ponerlos al lado del escenario, y pesaban tanto que cuando una giraba, había que hacerlo muy cuidadosamente y de un solo golpe. Mi traje era de terciopelo, de color púrpura profundo adornado con oro, e iba acompañado de una peluca de bucles oscuros (SOKOLOVA, Lydia. *Dancing for Diaghilev*. Londres. [Ed. Richard Buckle], John Murray, 1960:85. Citado en WALSH, J.K., *España y los Ballets Russes de Serge Diaghilev. Contexto histórico: España durante la Primera Guerra Mundial*, apud NOMMICK y ÁLVAREZ (eds.), 2000:28).



⁹⁸ *Las Meninas* (1916), de Sergei Diaghilev. Diseño de decorado: Carlos Socrate; Vestuario: José María Sert; Música: Gabriel Fauré; Coreografía: Léonide Massine. Teatro Victoria Eugenia, San Sebastián: España.



Figura 47. (1) *Parade* (1917): los managers de Pablo Picasso; (2) *Las meninas* (1916): la CVI decorado de José María Sert.
Fuentes: OCAÑA, 2000:77; es.pinterest.com.

Quizás como decorado ambulante, quizás como elemento principal, o teniendo la función de única escenografía, cabe escuchar a tres diseñadores españoles que nos traen aportaciones del tema desde distintas áreas de la representación: Victoria Velázquez considera que al igual que en teatro, es usual encontrar otros espectáculos en directo donde el vestuario asume el papel de la escenografía. La diseñadora Yvonne Blake, ejemplifica esta abordaje del vestuario en el cine en su trabajo con el director de fotografía Javier Aguirre Sarobe (n. 1948): “Hay planos donde me invita a ver el monitor para que vea como ha conseguido un bonito plano jugando con los colores del vestuario, creando profundidades y resaltando esos detalles que él veía en el vestuario a través de su luz”. Y Pedro Moreno ejemplifica este tema con la ópera *Ifigenia en Áulide*, basada en la obra del pintor Paolo Veronese (Luchino Visconti, 1957): “... la escenografía a base de telones pintados era solo una sugerencia de arquitectura y el vestuario cobraba un protagonismo muy especial”. Moreno considera la ópera como el tipo de espectáculo donde el vestuario-escenografía puede tener más cabida: “Esto lo permite la ópera especialmente porque también cuenta con la poesía de la música” (VELÁZQUEZ, 2007:128).

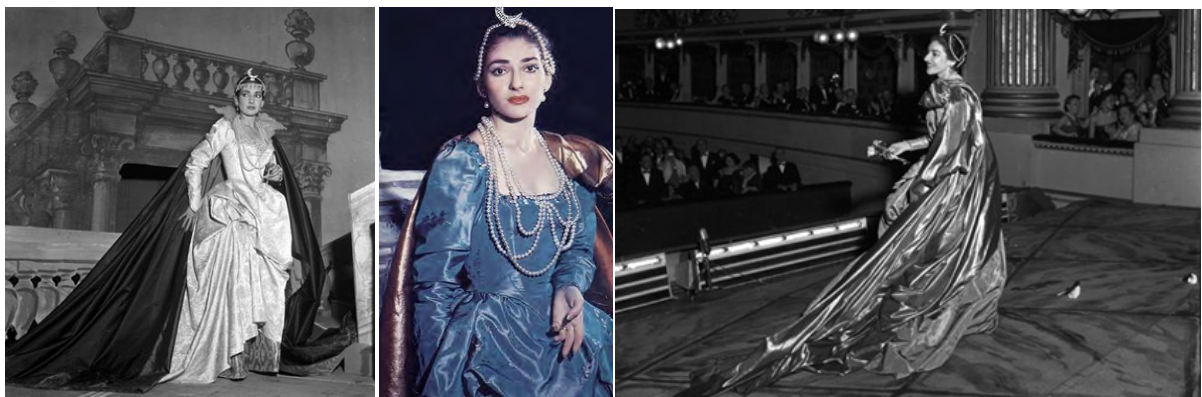


Figura 48. *Ifigenia en Áulide* (1957): María Callas y su vestuario-escenografía. Fuentes: es.pinterest.com.

Breve histórico

La evolución del diseño escenográfico, incluyendo el vestuario teatral, surge a partir del s. XX, ya que en el siglo anterior eran los artesanos los que realizaban los decorados y el vestuario para las artes escénicas, marcando sus proyectos en una línea estética establecida desde el s. XVI. La historia del vestuario teatral está ligada a la moda indumentaria, pero la “amplifica y la estética considerablemente”. Como se trata de un breve histórico, empezaremos a mediados del s. XVIII, hasta donde los actores se vestían de la manera lo más suntuosa posible, heredando trajes de corte de su protector, exhibiendo sus ornamentos como un signo exterior de riqueza, sin preocuparse por el personaje al que sobre el papel debían representar.

En el teatro clásico francés el traje obedece más a criterios de aparato y de conveniencia del orden social que funda el absolutismo que a criterios estéticos: el traje escénico tiene que mostrar todo el poder y la magnificencia de la corte absolutista igual que lo expresas el palacio y los jardines de Versalles. El espíritu barroco se apoderó de todos los escenarios y las exageraciones de la moda hacen que las artes escénicas llegaran a ser espectáculos casi exclusivamente visuales. La noción de belleza, que evoluciona de lo noble a lo suntuoso y de lo suntuoso a lo pomposo, hace que cualquier tragedia sea un auténtico catálogo de pelucas, bordados, encajes, plumas, pompones, pedrerías y flecos (LUMBRERAS, 2007:108).

Con los progresos de una estética realista, el vestuario gana en precisión mimética todo lo que pierde en riqueza material y en delirio del imaginario. En estos tiempos, en Francia, algunos reformadores del teatro aseguraron el paso a una estética más realista en la que el vestuario imita el del personaje representado. A menudo, no obstante, sigue siendo utilizado únicamente por su valor de identificación del personaje, y se limita a acumular los signos más característicos y conocidos por todo el mundo. Su función estética autónoma es muy débil. El actor francés Joseph François Talma (1763-1826), en los inicios del s. XIX, pasa a la historia como “el gran reformador de la indumentaria teatral y de la adecuación del vestuario a la época de la acción representada”. Esta adecuación llegó a una “corrección histórica en el vestuario” con el rigor arqueológico impuesto por la compañía de Saxe-Meiningen en la década de 1870 (LUMBRERAS, 2007:109). Pero el vestuario ha tenido que esperar las revoluciones del s. XX para aprender a situarse en el marco de la

puesta en escena en su conjunto. Paralelamente a este desplazamiento del significante de la indumentaria, el teatro reproduce sistemas ya cristalizados, donde los colores y las formas remiten a un código inmutable, conocido por los especialistas (teatro chino, comedia del arte, etc.). Desde esta perspectiva, el vestuario no hace otra cosa que seguir (exponiéndola como “la tarjeta de visita” del actor y del personaje) la revolución de la escenificación, que ha pasado del mimetismo naturalista a la abstracción realista (brechtiana, sobre todo), al simbolismo de los efectos de atmósfera, a la desconstrucción surrealista o absurda. Hoy asistimos a una utilización sincrética de todos estos efectos: todo es posible y nada es simple (PAVIS, 1998b:506-507). Durante el s. XIX la búsqueda de la concordancia entre el vestuario y el periodo en que la acción transcurre, fue algo paulatinamente habitual y asumido. Sin embargo, lo común era utilizar trajes de época de alquiler o el parco fondo de algunos teatros. La irrupción del Naturalismo tuvo aspectos positivos en cuanto a la búsqueda de precisión histórica en la indumentaria, “aunque acometido de forma estricta aparejó no pocos excesos”. También acentuó un “rigorismo estilístico común a todos los elementos expresivos de la escenificación” (HORMIGÓN, 2015:75-76). En el s. XX cada puesta en escena se generaba a partir de una lectura concreta y contemporánea del texto. Igualmente se escogieron estrategias estéticas y estilos propios y se produjo una disociación entre los diferentes elementos de significación. Esta fue una característica que emanó de las propuestas de Appia y Gordon Craig: “En estos casos, tras de la contradicción estilística debe existir siempre una coherencia finalista que dé sentido al conjunto y también una definición”.

A todo ello hay que añadir que se ha procedido en general a un fuerte proceso de estilización. Entiendo por ello el trabajo artístico que destaca solamente los elementos característicos del objeto o función a los que se hace referencia, o que responden en mayor medida a aquello que se desea transmitir por parte, en este caso, del diseñador de vestuario y el director de escena (HORMIGÓN, 2015:76).

Según Hormigón, la obra *El cornudo magnífico*⁹⁹, ilustra bien una de las características de este periodo, la funcionalidad extrema en la indumentaria. En ella se utilizó el “traje de trabajo” (o *prozhodejda*), donde los vestuarios son “neutros y con frecuencia iguales, cuya significación substancial residía en el cromatismo, careciendo de todo rasgo personaliza-

⁹⁹ *El cornudo magnífico* (1922), de Fernand Crommelynck. Dirección: Vsevolod Meyerhold, escenografía y vestuario: Liubov Popova. Moscú: Rusia.

dor [...] Se trataba de una especie de mono de color claro, que todos los actores llevaban por igual sin que ninguno tuviera una connotación individualizadora”. Los actores aparecían sin maquillaje alguno, todo ello respondía a la estética Constructivista (HORMIGÓN, 2015:76-77).

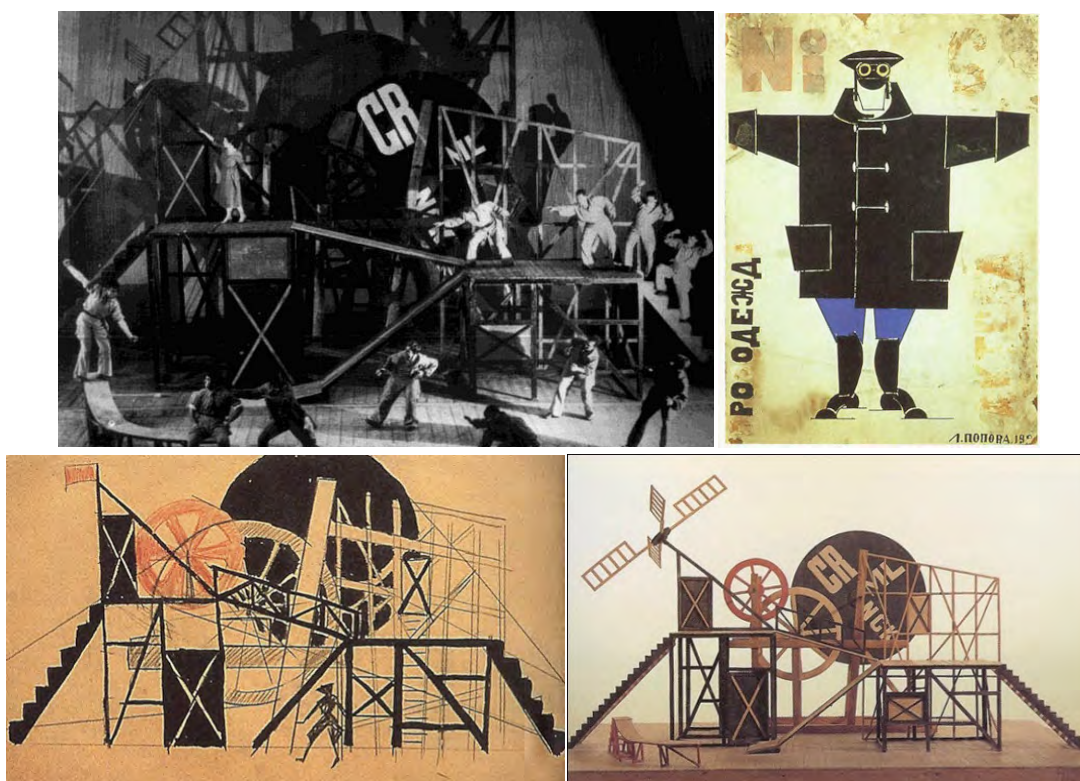


Figura 49. *El cornudo magnífico* (1922): puesta en escena, diseños y maqueta.
Fuentes: <https://esteticateatral.wordpress.com>.

Cuando se trata de investigaciones académicas específicas sobre el figurín, el estudio de la evolución histórica del figurín en el teatro occidental llevó al diseñador de vestuario brasileño Fausto Viana a realizar un estudio contextual del progreso creativo de siete directores escénicos: Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Konstantin Stanislavski, Max Reinhardt, Antonin Artaud, Bertolt Brecht e Ariane Mnouchkine. Este estudio resultó en el libro *O figurino teatral e as renovações do s. XX* (2010), en la presentación del cual Ingrid Dormien Koudela¹⁰⁰ declara: “si conceptos y teorías muchas veces llevan a un entendimiento abstracto de periodos históricos, el figurín – y la escenografía - privilegia la realización concreta de la obra de arte”. La exposición de la reconstrucción de los trajes de las puestas en escena *A Gaivota* y *O pássaro azul*, de Stanislavski (Mostra de Figurinos, Teatro Municipal de São Paulo, 2004, Brasil), fue realizada por Fausto Viana tras de la defensa de su tesis

¹⁰⁰ Ingrid Dormien Koudela (n. 1948) es una escritora, traductora y profesora brasileña. Una de las figuras centrales del estudio de la didáctica del teatro y principal desarrolladora del sistema de juegos teatrales y del pensamiento de Viola Spolin (1906-1994) en su país, siendo traducida toda su obra al portugués.

de doctorado en la ECA/USP (2004). Sobre esa exposición Dormien Koudela declaró “Soy testigo de una visita emocionante en la cual se respira la atmósfera creativa del Teatro de Arte de Moscú a través de los maniqués expuestos con la reconstrucción de los trajes...” Lo que contrariaría la idea de Vaz Ramos de que los figurines por sí sólo no constituyen una CVI (DORMIEN Koudela, 2010:11-13; VAZ Ramos, 2013:43). Ya Lumbreras considera que “si en todo vestido humano confluyen múltiples funciones (protección, jerarquización social, rediseño del cuerpo, seducción, etc.) que varían en función de los procesos sociales e históricos”, la complejidad de las funciones y significados de la indumentaria escénica “siempre tendrá aspectos inasequibles” desde la época actual porque la estudiamos, puesto que quien analiza está sometido a un “segundo código de representación”, sea ello dibujos, grabados, o la obra literaria y, constata Lumbreras, “porque tendemos a percibir la puesta en escena a través de la sintaxis de la imagen que imponen los medios de comunicación de masas” (LUMBRERAS, 2007:106).

Procesos, técnicas y tecnologías

Uno de los procesos de la producción del vestuario es trabajar con el color en el tejido, sea con tintura o estampación. Esto exige considerar las siguientes cuestiones en cuanto a color-luz y color-pigmento:

La distancia a la que habitualmente se ve el vestuario. Esto determinará la elección del tamaño de las manchas de color en los trajes y su contraste;

La posibilidad de jugar con transparencias si hay la suficiente luz. Suponer redes, encajes, gasas sobre tejidos de otros colores puede darle buenos efectos;

Los efectos de la luz coloreada y cambiante proyectada sobre los trajes. El diseñador habrá contado con este factor, porque sabe que no puede lograr un efecto sorprendente con el color sin la ayuda de la iluminación (ECHARRI y SAN MIGUEL, 2004:71).

Como regla general, ningún color puede reflejar aquél que no se proyecte sobre él. Esto sucede porque los colores que nosotros vemos en los trajes sólo funcionan cuando hay luz proyectada sobre ellos (si apagamos todas las luces del escenario, veremos todos los colores negros). Es decir, los colores que se ven en los objetos son luces reflejadas. Por lo tanto, si la luz que es proyectada sobre los trajes es blanca o poco teñida de color (ámbar, azul claro), los colores sufrirán sólo pequeñas alteraciones, serán vistos más cálidos.

dos o más fríos. Esto se debe a que los trajes reciben algo de luz blanca, una luz que contiene todos los colores del espectro, y por lo tanto los trajes reflejan todos los colores. Lo que conduce a Echarri y San Miguel a hacer una advertencia: “Hasta ahí no hay grandes problemas, pero esto del color luz nos empieza a inquietar cuando las luces están muy teñidas de color (con rojos, azules, verdes, etc. muy intensos)”. Al proyectar esta luz sobre un traje no todos los colores podrán reflejar la luz sin alterarse. Debemos tener en cuenta que los colores de los trajes son realizados con pigmentos, y que estos pigmentos actúan a modo de selectores de luz, absorbiendo la luz de algunos colores y reflejando la de su color.

Esto supondrá que si queremos sorprender al público con un personaje vestido de rojo, tendremos que cerciorarnos de que algo de luz blanca se proyecta sobre él. Imaginemos que esto no es así y la luz es de un verde intenso en una escena de jardín. Nuestro traje rojo sólo podrá reflejar luz roja. Por tanto, absorberá la luz verde y no podrá reflejar la luz de su color. Por eso lo veremos de un marrón muy oscuro (ECHARRI y SAN MIGUEL, 2004:72).

Respecto al vestuario y las tecnologías para la televisión, Marília Carneiro, diseñadora brasileña de vestuario, asegura que los buenos figurinistas que actúan en la televisión provienen del teatro. Para ella en la proporción del escenario ya está la primera lección a cerca de texturas:

...en la televisión yo puedo hacer uso de una camiseta sin temor, principalmente si estoy trabajando en un guión realista. El riesgo de la “imagen aplastada”, como se habla en el medio televisivo, aquella imagen que se queda con su volumen distorsionado, prácticamente no existe. Ya en el teatro, los varios planos de luz pueden deturpar, deformar o enriquecer una determinada ropa. Además de eso, es necesario que cause el mismo efecto en la primera fila de butacas, en la segunda y en la última [...] De ahí la urgencia de manejarse maravillosamente bien con las texturas (CARNEIRO y MÜHLHAUS, 2003:157).

Carneiro señala también que un tejido con bordados muy ricos puede desaparecer en el escenario teatral, de la misma manera que una cierta estampa en el vestuario puede aplastar o engordar una actriz y sigue hablando del teatro como maestro “Estas son lecciones del teatro que sólo se pueden aprender con la práctica y mucha observación. Los terciopelos, por ejemplo, son tejidos excelentes para el escenario”. Ella recuerda que el director y escenógrafo italiano Franco Zeffirelli (n. 1923), para sus óperas, recubre los terciopelos con un tul, creando, de esta manera, un efecto de volumen doble con la inciden-

cia de la luz “El tejido, que ya es trabajado por sí sólo, gana aún un segundo trabajo por sobre, que puede tratarse de un bordado con brillos o un drapeado. Es este falseamiento absoluto de materiales que transmite la magia de la tercera dimensión y de la profundidad de un figurín” (CARNEIRO y MÜHLHAUS, 2003:159). Cuando se trata de vestuario en la televisión, la regla básica de la teledramaturgia brasileña es huir del *moiré*: “porque las tramas del tejido provocan efecto de olas que confunden a los ojos del público”. De acuerdo con Arruda y Baltar, las líneas y grafismos muy próximos y estampas muy contrastantes y pequeñas – como el *pied-de-poule* (tejido en patrón de cuadros geométricos imitando la huella de una gallina) y lo *pied-de-coq* (tejido semejante al *pied-de-poule*, con efectos geométricos mayores) – pueden desenfocar la imagen, es decir, resultar en una mala lectura. Esto ocurre debido al proceso óptico de la televisión, que, no obstante, está más sofisticado con los avances tecnológicos. La prohibición de juntar estampas y colores se convirtió en una leyenda: “el secreto es saber combinar, teniendo en cuenta la pantalla pequeña de la televisión, para no exagerar en la polución visual”. Al contrario que el cine, que tiene una pantalla de diferentes dimensiones y profundidades, y del teatro, en que los colores fuertes pueden convivir harmónicamente porque el espacio lo permite, la televisión tiene sus limitaciones: “De ahí la gran preocupación con la forma y el color, lo que no impide que procesos narrativos diversos, característicos de otros medios, sean usados en la televisión”. Otra de las preocupaciones es que la televisión aplasta y engorda, torna las personas más anchas. Por lo tanto, es necesario estar atento e intentar adelgazar la silueta de los actores más anchos por medio de los colores y patrones del vestuario. También es necesario estar atento a los filtros utilizados por el iluminador, para la elección acertada del color de las ropas y accesorios. Ciertos pigmentos no funcionan bien en la pantalla, como atestigua la diseñadora brasileña Sônia Soares (n. 1957). La tela roja con pigmento naranja, según ella, explota en la pantalla televisiva: “Si alguien entra en la escena con ese color, sólo aparecerá él. Es un color muy peligroso. Para trabajar con el rojo, tengo que bajar mucho lo tono”. Sin embargo, con las nuevas tecnologías, el rojo no está más descartado del vestuario televisivo, como ocurría algunas décadas atrás, cuando este color se expandía de una manera absurda. Hoy su uso depende de la tonalidad elegida (ARRUDA y BALTAR, 2007:86-87).

El vestuario y la luz

Para Susana Lumbreras se puede hablar de una “dramaturgia del vestuario”, por cuanto los trajes son una de las formas de expresión de las ideas y conceptos contenidos de la puesta en escena. La profesora española señala que además de la relación que se establece con la dramaturgia y con la puesta en escena, la indumentaria escénica “se expresa a través de la luz y de su relación con el espacio circundante. El color de la luz, la disposición de los focos y todos los aspectos de la iluminación general pueden modificar el color, volumen, forma y textura de un vestuario” (LUMBREERAS, 2007:105). Con la cuestión de la luz y el figurín, las características peculiares que presentan las telas reaccionan de forma distinta a la luz. Las texturas arrugadas, las transparencias, los brillos satinados, la porosidad, cada tipo o padrón textil presentan rasgos peculiares que, combinados, resultan relevantes en los acuerdos que se establecen entre el vestuario y la luz. Junto a esto, se debe tener en cuenta los intercambios resultantes del contacto entre las fuentes incandescentes, fluorescentes o halógenas y las ropas hechas de algodón, lino, seda, terciopelo, poliéster, micro fibra, lycra, tul, etc. La capacidad de los tonos pálidos para dejar pasar ciertas cantidades de los demás colores es una información muy importante cuando se habla de la mezclas controlables entre color pigmento y color luz. Los tejidos, bien sean los telones de fondo pintados o de trajes, o la propia piel de los intérpretes, sólo responderá a la luz bajo una condición: “En el tejido debe haber algún pigmento del mismo color básico de la luz”. Francis Reid ejemplifica esta regla sencilla con una escena pintada completamente con pigmentos azules, en este caso es muy difícil conseguir una luz satisfactoriamente cálida. Ciertamente, si se ponen un montón de luces rojas y rosas pálidos en la escena, aparecerá cierta calidez; pero será una respuesta de color sin vida:

Para obtener una respuesta vibrante, ha de haber algún pigmento cálido presente. Este pigmento cálido no necesita ser molesto: puede ser sólo una pequeña salpicadura que sólo responderá cuando haya tonos cálidos en la luz. Así, para que responda a la luz una buena pintura escénica ha de ser un montaje de texturas con pigmentos superpuestos. De forma parecida, el vestuario se ilumina mucho mejor cuando la textura de los tejidos es salpicada con trazas de varios pigmentos (REID, 1987:109-110).

Debido a que los tonos pálidos dejan pasar una proporción de todos los colores, habrá siempre algún tipo de respuesta de todos los pigmentos de la escenografía y de los

trajes, cuando se usan dichos tonos. Incluso los tonos de la piel, particularmente la cara del actor, sólo lucirá bien con tonos pálidos.

El vestuario escénico oriental



Figura 50. El kimono: Kako Moriguchi pintando un motivo en el método de tinte tradicional (*Kyo-yuzen*); la tejeduría *tsuzure-ori*, a partir de un dibujo, para un *obi* (el fajín del kimono); la danza tradicional japonesa (*Nihon buyo*).
Fuente: GALLAGHER, 2007:45, 61, 199.

La CVI oriental está compuesta por una infinidad de elementos, que enriquecen la producción escénica de distintos continentes, y siempre están acompañados de una simbología. La apariencia del intérprete está planteada para contar la historia de la obra, es decir, haciendo uso de un enredo también visual. Para hacerlo, en la CVI del teatro de la India, por ejemplo, las influencias de la plástica del Kathakali vienen de muchas fuentes. Las más destacadas son las del teatro clásico indio, de las representaciones rituales y de la danza de los dioses (Teyyam): del visual clásico proviene la atención especial al uso expresivo de los ojos y la codificación de vestuario y maquillaje que define a los personajes arquetipo; de los rituales proviene el carácter dramático y estético que contiene un gran valor artístico: “El maquillaje exuberante y simbólico han influido notablemente en el Kathakali”; el Teyyam también tiene como característico el elaborado maquillaje y vestuario que representa al templo y a la deidad: “En muchas ocasiones las coronas del vestuario imitan las torres de los templos” (FUENTE García, 2014:119-121). En el teatro japonés, la tradición determina el vestuario de un personaje en el Kabuki. Aunque los trajes kabuki (*isho*) normalmente son muy bellos y coloridos, algunos son más prácticos, sencillos y si-

milares a los que aún se visten hoy en día. El *kimono* (prenda de vestir), vestido tanto por los personajes masculinos como femeninos, se trata de una prenda de manga larga que se ata a la cintura por una faja (*obi*) (CAVAYE, 2008:105).

La concepción y el diseño del vestuario utilizado en la Ópera de Pekín se remonta a la dinastía Ming (s. XV), sin embargo se mezclan los trajes de distintas épocas históricas en una misma obra: “Lo que interesa a los diseñadores chinos no es tanto la precisión historiográfica como la armonía artística, y exponer el estrato social del personaje y su caracterización individual”. Un elemento fundamental del vestuario son las largas mangas blancas cuyos cincuenta movimientos tradicionales son usados para indicar diversas emociones y hacer indicaciones a la orquesta. El vestuario, con sus colores específicos, complementa la hipercodificación del maquillaje: amarillo, la familia imperial; gris, los ancianos; rojo o azul, un hombre honrado; negro, los temperamentos imprevisibles, etc. (ZAYAS de Lima, 2014:132).



Figura 51. La Ópera de Pekín: los vestuarios de los personajes principales. Fuente: // revistacultural.ecosdeasia.com.

Además del propio vestuario, dimensiones, colores, adornos fulgurantes, máscaras y otros accesorios, transforman al actor oriental en una verdadera *escenografía en movimiento*, que se desplaza por el escenario y nos presenta distintas perspectivas, superficies y sensa-

ciones. Los llamados “pequeños atavíos” o “pequeñas herramientas”, que trasladan delante del público los invisibles *kurokos* (personas siempre vestidas de negro), son muy significativos y constituyen una numerosa categoría de complementos de vestuario escénicos u objetos de mano (máscaras, pelucas, abanicos, sombrillas, yelmos, espadas, etc.) del teatro-danza oriental. Ellos hacen indicaciones de lugares y permiten la comprensión de la escena, donde una compleja codificación permite su lectura.

De este modo los actores pueden descubrir a los ojos del espectador extrañas fantasmagorías de lugares y situaciones. Aislados del tiempo y el espacio concreto, con su movimiento sin locomoción, el uso de la luz, de elementos deslizantes, y sobre todo del color y sus múltiples asociaciones simbólicas, el actor-bailarín es capaz de recrearlos a través de las reacciones de su propio cuerpo. Al igual que la habilidad de Shakespeare para hacer revivir mediante las palabras los ambientes de sus dramas se define como “escenografía verbal”, en los teatros orientales existe lo que podría llamarse una escenografía en movimiento representada por el traje del actor (BLAS Brunel, 2007:135).

3.2.2. El Maquillaje

*De todas las artes, la del maquillaje es una de las más efímeras.
Tras la función teatral o del día de filmación,
el maquillador se enfrenta al desafío de recomenzar pacientemente su tarea.*

Eugenia Mosteiro¹⁰¹

Breve histórico

El arte del maquillaje facial y corporal, de acuerdo con las investigaciones realizadas por arqueólogos e historiadores, nació junto con la humanidad y originalmente tenía una *función ritual*: “las caras pintadas de los pueblos primitivos servían para ahuyentar demonios, curar enfermedades, administrar justicia y garantizar la fertilidad. El hombre o mujer maquillado no sólo se representaba en su maquillaje, sino que poco a poco se encarnaba en él”. Ya para Angelini, el maquillaje fue usado primero para satisfacer una necesidad cotidiana, la del cazador que debía mimetizarse con el entorno para no ser advertido por su presa. Más tarde, para protegerse de las inclemencias del tiempo. “Para cada situación se empleaban diferentes elementos y colores”. Las distintas civilizaciones han dejado, a lo

¹⁰¹ Citación: ANGELINI *et al*, 2004:6.

largo de la historia, evidencia suficiente del progresivo refinamiento de las técnicas de maquillaje y de la producción de cosméticos. Poco a poco se fue superando lo meramente funcional hasta llegar a la inclusión de un criterio estético. A los sumerios y egipcios, por ejemplo, servía como un “medio para embellecerse y rejuvenecer, pero también como un símbolo de estatus social”. Protegían sus párpados del sol con cremas producidas con grasa animal y aceites mezclados con ceniza, coloreados con polvos metálicos o con piedras de colores pulverizadas. Daban profundidad a la mirada delineando el ojo con un producto llamado kohl, utilizando también por asirios, sumerios, hindúes, griegos y romanos. Ese trazo oscuro tenía como objetivo la “producción de un efecto que resultara seductor”. Las recetas cosméticas más antiguas se fijaron en papiro en el año 1500 a. C. Eran populares el color ocre amarillo para maquillarse y empolvar el rostro, el ocre rojo y la henna como colorete para las mejillas, los labios y el cabello, y el negro de antimonio para acentuar las pestañas y las cejas. Al igual que en el Antiguo Egipto, también en la Grecia Antigua los hombres y las mujeres usaban por igual maquillaje y esencias aromáticas. En los países asiáticos se empleaba el polvo de arroz, no solamente para lucir rostros pálidos e inmaculados, sino como medio para conservar la piel tersa. La austera cultura medieval condenó el maquillaje femenino por considerarlo una práctica pecaminosa. Durante el período Rococó, por el contrario, se revalorizó: los cortesanos, hombres y mujeres, debían llevar un maquillaje acorde con su rango. Así, a partir del s. XVIII, la industria de la cosmética desarrolló productos para damas y caballeros adinerados, que elegían maquillajes muy elaborados y artificiales. Era la época en que, para esconder las huellas de la viruela, los rostros se cubrían con máscaras de polvo de plomo, producto de alta toxicidad que podía incluso provocar la muerte. Entre prohibiciones y recomendaciones favorables, la cosmética evolucionó hasta que, llegado el s. XX, se transformó en una industria próspera, que el advenimiento de la cinematografía contribuyó a fomentar: las divas debían verse glamurosas, y sus admiradoras querían lucir como sus estrellas favoritas. La innovación del tecnicolor permitió ampliar la gama de colores para el maquillaje (WILKENING, 2008:8; ANGELINI *et al.*, 2004:9-10).

El maquillaje en el teatro

Este tipo de maquillaje ya era utilizado por los griegos para colorear ritualmente la cara del actor, que además usaba máscara, con la sangre del animal sacrificado y con ceniza.

El maquillaje de embellecimiento en el teatro es utilizado a partir del s. XVI y se llegan casi a enmascarar el rostro en el s. XVIII. La iluminación escénica hace necesario las evoluciones en el maquillaje “Con independencia de sus técnicas (algunas muy peligrosas puesto que contenían arsénico) el maquillaje adapta el color de la piel a la iluminación escénica; evoluciona con la introducción de la luz de gas y luego con la luz eléctrica” (PAVIS, 1998a:277). La aparición de los nuevos sistemas de iluminación (que comenzaron a emplear luces muy saturadas y la “luz fría”) hizo que la coloración se adaptara para no verse apagada y deslucida, por lo que el maquillaje teatral implicó desde entonces una alta responsabilidad profesional: “el artista debía aparecer ante el público tal como la obra y su papel lo exigían” (ANGELINI *et al.*, 2004:10).

Las fiestas de máscaras romanas sirvieron de modelo para las fiestas de los locos de la Edad Media, que seguimos celebrando actualmente como carnavales o fiestas de disfraces. Una vez al año todas las diferencias sociales desaparecían mediante disfraces, rostros muy maquillados y máscaras demoníacas. Al amparo de esta “libertad de los locos” el pueblo podía expresar sus críticas hacia los gobernantes. A partir de estas fiestas de los locos se desarrollaron a lo largo de la Edad Media fiestas cortesanas de máscaras, en la que se representaban breves piezas teatrales sobre unos pequeños escenarios. Moynet describe el papel del maquillaje en el proceso de caracterización en finales del s. XIX:

El actor no puede presentarse en escena con su cara ordinaria: los matices desaparecen a la luz del teatro, y tiene que exagerar los rasgos y colores de su rostro para que quede algo. Hay ciertos papeles en que los actores hábiles llegan a hacerse lo que llaman ellos “una cabeza”, teniendo el carácter, el color, la forma, en una palabra, la fisonomía del personaje que representan (MOYNET, 1999, edición facsímil de 1885:215).





Figura 52. La Fiesta de los locos: *The Festival of Fools* (Pieter Bruegel, el Viejo, 1570), *El Baile en la Ópera de Paris*, s. XIX (Eugène-Charles-François Guérard), *Esclavos en el entrudo del Rio de Janeiro* (Jean-Baptiste Debret, 1823) y *Carnaval en Roma* (Jose Benlliure y Gil, s. XIX). Fuente: <http://www.clarkart.edu>.

La progresión histórica del maquillaje moderno tuvo su primer estudio sobre maquillaje (para película de cine) publicado en enero de 1937, en el *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, bajo el título de *Standardization of Motion Picture Make-up*, por Max Factor. Tal estudio trataba de forma detallada las pruebas y resultados del diseño de fondos o bases de maquillaje para el cine en blanco y negro, que sustituían a las antiguas tonalidades utilizadas en el maquillaje de teatro. Este informe exponía el desarrollo del maquillaje teatral y la evolución de los tipos de películas, de la ortocromática a la pancromática. Según Kehoe, los actores se acostumbraron durante años a maquillarse con tonalidades pancromáticas para películas o televisión y, con frecuencia, tendían a aplicárselas también para el teatro, “lo que daba especialmente a los hombres una apariencia enfermiza, como si tuvieran ictericia, en lugar del sano rosáceo-tostado que es el adecuado para un maquillaje correcto de teatro” (KEHOE, 2008:29).

Clasificación del maquillaje

El maquillador argentino José María Angelini clasifica el maquillaje en social y teatral (al que llama la última también de caracterización). El maquillaje social requiere un cuidado especial en su realización ya que se ve de cerca. Por eso, para que luzca natural, se utilizan bases transparentes de tonos muy suaves, los delineadores sugeridos y diferentes tonos para el día y para la noche. La caracterización es un tipo de maquillaje que se utiliza en cine y teatro. Para llevarlo a cabo el maquillador debe conocer y analizar previamente el personaje:

Sólo así logrará que para el actor sea una herramienta que lo ayude a expresar su carácter”. No sólo se trata, como en el maquillaje social, de resaltar o disimular

rasgos según sean más o menos armónicos. Es aconsejable que el análisis previo se realice conjuntamente con el director de escena, el actor y el diseñador del vestuario (ANGELINI *et al*, 2004:12).

El profesor español Francisco Gómez Tarín considera “tres bloques de actuación sobre el actor a la hora de maquillarlo”: Directo: consiste en un tratamiento básico que afecta mínimamente al aspecto físico del intérprete y cuyo objetivo puede ser el simple ajuste del tono de la piel o la realización de correcciones rutinarias para disminuir manchas, brillos, o reforzar zonas en sombra; Corrector: implica una actuación sobre las facciones menos rentables, modificándolas y haciéndolas más atractivas para el espectador; Caracterización: se produce una transformación física del intérprete para adaptarlo a las características del personaje interpretado (cambios de edad, rostro, etc.) (GÓMEZ Tarín, 2015:140-141).

Procesos, técnicas y tecnologías

Angelini aconseja leer la obra e incluso asistir a los ensayos. Después de haber tomado contacto con el personaje, es el momento de definir qué maquillaje convendrá a su carácter, con sutileza y precisión: “La caracterización no debe parecerse a una máscara, tiene que ser naturalmente estética, y sobre todo, creíble” (ANGELINI *et al*, 2004:12). De acuerdo con Wilkening, el arte del maquillaje actual del teatro, del cine y de la televisión alcanzó niveles de profesionalismo incontestables. Pero no todas las compañías de teatro tienen la suerte de disponer de un maquillador profesional, en este caso son los mismos actores quienes han de encargarse de su maquillaje y caracterización. Sin embargo, algunas veces un productor contrata a un maquillador profesional para que diseñe los maquillajes de todo el reparto (que serán aprobados por el director en el último ensayo con vestuario). En este caso, “el maquillador tendrá que enseñar a todos los actores cómo hacerse sus propios maquillajes”. No es habitual que una producción teatral cuente con un maquillador profesional como parte del equipo diario de producción (que en otros aspectos es similar al de los otros medios), pero para algunas producciones específicas o a petición de la estrella, puede ser necesario. Generalmente, los maquillajes se aplican en los camerinos del teatro, ya que no existe una sala específica para este objeto. Por lo tanto, “con mucha frecuencia, la iluminación ha de ser aumentada o modificada y se provee un sillón de maquillaje para una mayor comodidad. Esto cambia dependiendo de lo que el maquillador crea necesario – y pueda obtener – de acuerdo con la importancia que tenga el intérprete”

(WILKENING, 2008:11; KEHOE, 2008:8). A este respecto de los procesos, se conocen cuatro “métodos de fondos o bases de maquillaje” distintos, cada uno concebido para un medio propio (teatro, cine, televisión, calle), con algún que otro ensayo y experimento intermedio.

El método más antiguo es el maquillaje de teatro, en el cual las tonalidades de los fondos o bases de color (con polvos para matizar) se dividían según el tono de cutis que requería cada uno de los personajes que iban a representarse: rosa muy claro (marfil e indio americano), rosa (juvenil), rosa oscuro (gitano e hindú), carne (Otelo y raza negra), carne oscura (chino y mulato), crema (japonés y lavanda), bronceado (árabe y Bermellón), envejecimiento cetrino (español y blanco) y envejecimiento saludable (mexicano y negro, color) (KEHOE, 2008:29).

El propósito general del maquillaje para el teatro es el de contrarrestar los efectos de la distancia que media entre los intérpretes y el espectador, en términos de definición facial y para compensar la intensidad de la iluminación sobre el escenario, que difumina el color facial natural y aplana los rasgos de los intérpretes. El maquillaje para teatro debe aplicarse de forma que no parezca artificial para los espectadores de las primeras filas y tampoco pierda carácter para los situados en la mitad posterior del auditorio. No obstante, hay que lograr un equilibrio basado en que solo una cierta parte de los espectadores en un gran teatro puede realmente definir el maquillaje, mientras que el resto lo ve como parte de la imagen global del espectáculo, el vestuario y la iluminación. Cuanto más pequeño es el teatro, más cerca están los espectadores del escenario y la iluminación será menor. Por lo tanto, el maquillaje debe compensarse y aplicarse, proporcionalmente, con menos intensidad. En la mayoría de los teatros de configuración circular, los espectadores son menos y están muy cerca de los intérpretes, por lo que hay que adoptar los mismos procedimientos de maquillaje que se utilizan en cine y televisión, en relación con la intensidad, el estilo y las limitaciones. En teatros más grandes, o que tienen un mayor aforo, debe incrementarse tanto el énfasis como la característica de los colores y la determinación de la forma. Sin embargo, hay que tener en cuenta que solo las primeras filas de butacas podrán “apreciar” el maquillaje y, por consiguiente, no debe aplicarse a tenor de lo que vean en las últimas filas; es decir, debe parecer adecuado y correcto tanto desde la primera fila como desde la decimoquinta (aproximadamente) de cualquier teatro. En definitiva, para que un maquillaje de teatro actual sea bueno no debe ser denso o recargado, sino que los colores y tonalidades adecuados deben aplicarse con la densidad y en

las zonas apropiadas. Un maquillaje aplicado o combinado deficientemente será visible para una gran parte de los espectadores de la primera fila, es decir, los que tienen las entradas más caras (KEHOE, 2008:72).

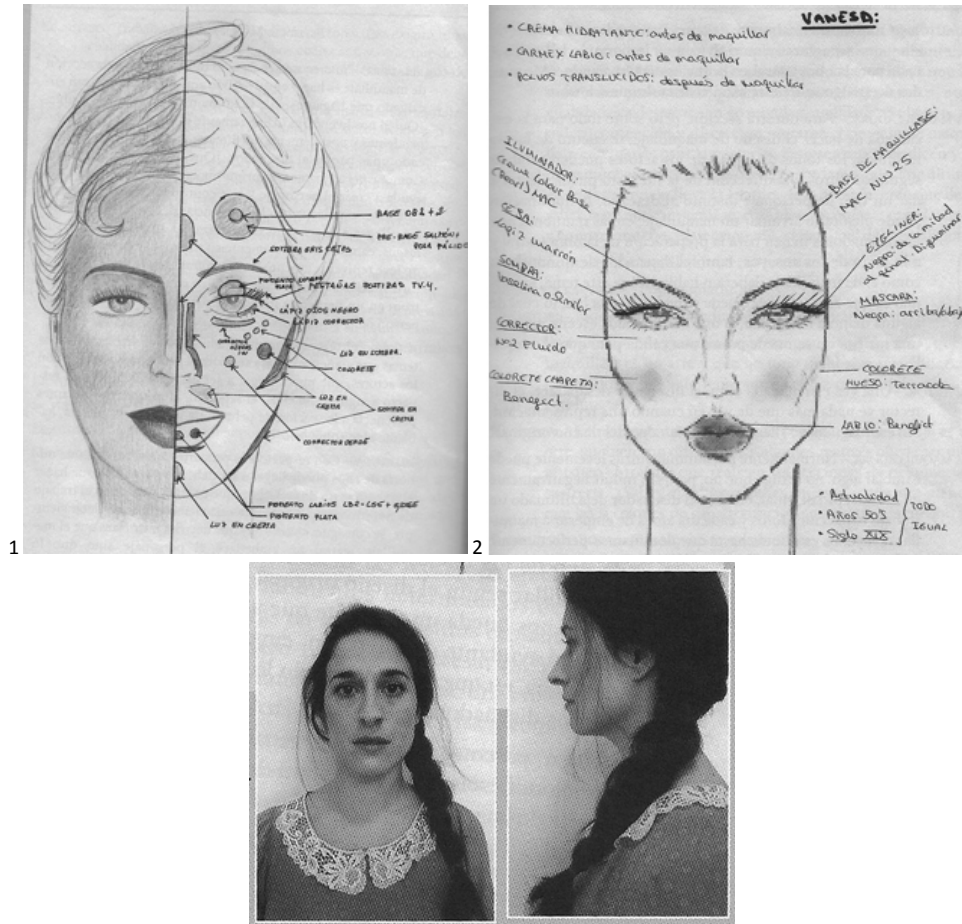


Figura 53. Diseños de maquillaje y fotos de diseño de peluquería¹⁰². Fuente: LABRA, 2014:66-67.

La luz y el maquillaje

Tratándose de los efectos que tienen sobre el rostro los colores-luz y los colores-pigmento, ha de saberse que la iluminación del teatro es con frecuencia distinta de la que se utiliza en cine y televisión, especialmente cuando el escenario está rodeado por un proscenio. Sin embargo, como las candilejas ya se utilizan muy poco en el teatro profesional, la iluminación se sitúa frontal (desde el pie tubular y el anfiteatro) y cenital o lateral desde el escenario: “Por consiguiente, deben desecharse muchas de las viejas teorías sobre un maquillaje denso para teatro, y la intensidad debe ser mínima”. Actualmente, la iluminación en el teatro es una combinación de efectos de luz neutros, fríos y/o cálidos en el

¹⁰² (1) Diseños de maquillaje para *Las visitas deberían estar prohibidas por el código penal*, sobre textos de Miguel Mihura. Dirección: Ernesto Caballero, Teatro María Guerrero, 2007; (2) Diseño de maquillaje y fotos de diseño de peluquería para *Doña Perfecta* de Benito Pérez Gardós. Dirección: Ernesto Caballero, Teatro María Guerrero, 2012 (LABRA, 2014:66-67).

área del escenario, donde tiene lugar la interpretación, excepto cuando la hora del día (primeras horas de la mañana, últimas de la tarde o la noche) requiere cambios en el esquema de iluminación para crear el efecto deseado: “Las gelatinas de tono ámbar pálido, rosa o lavanda pálida proporcionan efectos neutros, mientras que los azul oscuro y los amarillo fuerte son de gran utilidad en los esquemas de iluminación de noche y de día”. En general, por el uso de lámparas incandescentes, que tiene una temperatura de color más baja que la iluminación para cine y televisión (que debe ser de 3.200 °K), la mayor parte del maquillaje para teatro “debe llevar un complemento rosa en los maquillajes de las personas caucásicas, para de ese modo compensar el amarillo adicional de la luz” (KEHOE, 2008:80).

En escenografía teatral se emplea un amplio rango de colores: “Cuando trabajamos en teatro, el diseñador de luz estará presente durante el período técnico y de ensayo, siendo en ese momento cuando se tratan los temas relacionados con el diseño de color”. En el teatro generalmente se utilizan fuentes incandescentes, a excepción de los cañones de seguimiento de xenón o HMI, que están mucho más cerca de la luz natural y poseen más azul en su espectro.

El maquillaje se decidirá teniendo en cuenta el brillo de la iluminación, el tamaño del escenario cuando está iluminado, los tipos de geles y filtros que se emplearán para iluminar a los objetos y los actores y el modo de empleo de la luz alrededor del escenario. Una forma ideal, no siempre posible, es poner geles coloreados para simular en la propia sala de maquillaje, o sea, la iluminación que habrá finalmente en el escenario (DAVIS y HALL, 2012:52-54).

En cuanto a la teoría del color aplicada al maquillaje, además de las demás propiedades de los colores, importa la división del círculo en cálido o frío. Esa clasificación es dependiente de la mayor o menor proporción de amarillo o azul en la mezcla del pigmento. Para alcanzar el color de la piel de los intérpretes de teatro, primeramente, la maquillaje utilizó las tonalidades ocre amarillo (n° 5) y teja rojiza (n° 9), añadiendo más cantidad del n° 5 para mujer y más cantidad del n° 9 para hombre, y se aplicaba antes de cada interpretación como base o fondo para otros productos. Por lo tanto, el color de la piel variaba según se pusiera en la mezcla más o menos de alguna de las tonalidades, pero no era necesario igualar exactamente el maquillaje de un día con el del día siguiente, como sucede en cine y en televisión por el tipo de filmación y montaje que tienen. Actualmente existen tablas normalizadas de maquillaje para teatro con las tonalidades de piel para las personas

que tengan un tono rosáceo, como la mayoría de los caucásicos. En cuanto a los maquillajes para orientales y negroides se encuentran también en las tablas, dado que el factor rosáceo o rojizo no es importante para su tono de piel general. Se puede seguir el mismo orden de aplicación de maquillaje del cine y televisión. Sin embargo, se puede hacer algún cambio en la intensidad de color y la forma de ojos y labios de hombres y mujeres de todas las razas. En el maquillaje se puede reforzar una determinada caracterización también a través de la elección de los colores. De este modo, un color más cálido en un maquillaje acentúa el carácter de persona bondadosa. Para conseguirlo se dan unos pequeños toques de color rojo sobre la base de maquillaje aplicada, y se difumina todo bien. Por el contrario, un personaje resulta más frío y calculador si se aplica un poco de color azul sobre la base de maquillaje y se difumina después. Las personas enfermas se caracterizan mediante tonos de tez verdes y pálidos en el rostro. El conocimiento de los pares de colores complementarios (rojo-verde, azul-naranja, amarillo-violeta) es útil en la elección de los trajes y de las pelucas. Por ejemplo, un maquillaje cálido rojizo incrementa su efecto mediante un traje verde (WILKENING, 2008).

El teatro tiene su propio periodo de preparación o puesta a prueba en el que los diseños y el maquillaje se desarrollan en ensayos técnicos y de vestuario sobre el escenario, en función de la ropa y la iluminación. Como norma general, en el teatro o la ópera se trabaja desde la posición estratégica del “centro de la sala”. Dado que cada teatro tiene un tamaño y una capacidad diferente, se deberá ajustar su trabajo en consecuencia. Trabajar para el “centro de la sala” permite que el mayor número de personas de entre el público pueda ver el maquillaje en equilibrio, ni más ni menos (DAVIS y HALL, 2012:110).

La luz, el color-luz y el color-pigmento

Cuando se piensa en colores del maquillaje se tiene que hablar también de luz y sombra. En este sentido los artistas plásticos, como el italiano Michelangelo Caravaggio (1571-1610) o los holandeses Rembrandt Harmenszoon (1606-1669) y Johannes Vermeer (1632-1675), para nombrar unos pocos, tenían la preocupación de la incidencia de la luz y la sombra, no sólo en el espacio de sus composiciones, sino también en la piel de sus retratos. De la misma manera el maquillador tiene que entrenar este mirar observador de su

obra y la luz escénica, además de tener conocimiento del diálogo que se establece entre el color-luz con el color-pigmento.

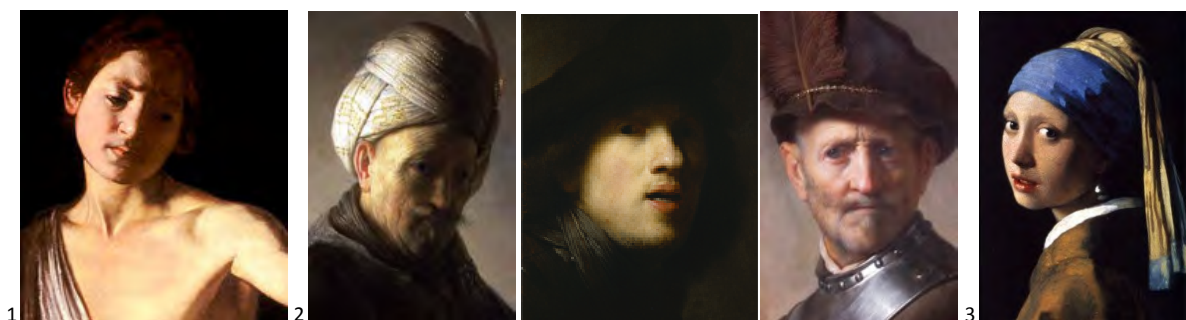


Figura 54. La luz, la sombra, el color y la piel en la pintura (detalles): (1) Caravaggio (*Davi con la cabeza de Golias*, 1610); (2) Rembrandt (*Busto de hombre llevando turbante*, 1628; *Estudio en el espejo*, 1627/1628; *Viejo hombre en traje militar*, 1630); (3) Vermeer (*La joven de la perla*, 1665). Fuentes: captura de imágenes de Internet.

Todo los objetos al ser iluminados absorben y reflejan luz en mayor o menor medida (ver página 151). Por ello, el color de estos objetos puede cambiar dependiendo de la iluminación que reciba, con la maquillaje no es distinto, el maquillador habrá que tener esto en cuenta. El artista maquillador debe, a raíz de esto, observar qué pasa cuando la luz cae sobre su trabajo-arte, posiblemente se encontrará con zonas de luz y zonas de sombra (como las obras de Caravaggio, Rembrandt y Vermeer).



Figura 55. La luz, la sombra, el color y la CVI: Anabel Moreno (*Las troyanas*, 2009); Nakamura Senjaku (*Hokaibo*, 2007); Marcelo Subiotto (*La hija del aire*, 2006); *Tramuntana tremens*, 1989; Nuria Espert (*La celestina*, 2004); Alice, 1985; María Pagés (*Canciones antes de una guerra*, 2005); Charo López (*Infierno*, 2005); Juliana Carneiro da Cunha (*Ifigenia en Áulis*, 1990); Verónica Echegui (*Infierno*, 2005) y Estrella Morente (*Estrella 1922*, 2005). Fuentes: FACIO, 2009b:194; CAVAYE, 2008:154; FACIO, 2006a:161; GUERRERO, 2006:203; ANDURA y PELÁEZ, 2010:146; MOREY y PARDO, 2003:97; PARRA, 2011: 56, 59; VLANA, 2010a: portada; PARRA, 2011:139, 68.

Para un mejor entendimiento de los aspectos técnicos de la luz (y del color) sobre el maquillaje (y la CVI en general), en los próximos párrafos vamos a aproximarnos a diseñadores de CVI que son también profesores y van a ayudarnos a mirar de otra forma las particularidades (y posibilidades) de lo diálogo entre luz y CVI¹⁰³. Empezamos por el maquillador y profesor español Juan Márquez Berrios (2004), que nos garantiza que colores-luz de bajo valor tendrán un máximo efecto sobre el maquillaje, en cuanto a las de alto valor un mínimo¹⁰⁴; un color-luz específico puede provocar uno similar en el color-pigmento del maquillaje, llegando a ser más alto en intensidad, mientras que un color complementario de pigmentos será más bajo en ambos valores e intensidades; cualquier sombra de color-pigmento aparecerá gris y negra si ésta no contiene alguno de los colores del rayo de luz que cae sobre ella. Para una mejor comprensión de los efectos del color-luz de los focos más utilizados en iluminación escénica, en el maquillaje, el profesor aconseja el uso de la tabla de la carta de color-pigmento y sus variaciones, usada generalmente por los maquilladores:

COLOR-LUZ Filtros en los focos de luz	COLOR-PIGMENTO Efectos generales en el maquillaje	COLOR-PIGMENTO Efectos específicos en algunos colores del maquillaje
ROSA	Tiende a tornar gris los colores fríos y a intensificar los cálidos.	El amarillo se vuelve más naranja.
ROSA ENCARNADO	Afecta menos que las sombras profundas y tiene un efecto favorecedor.	Ninguno.
ROJO-FUEGO	Puede casi desbaratar un maquillaje. Todos los tonos menos encarnados oscuros pueden virtualmente desaparecer.	El rojo claro o medianamente claro puede volverse naranja pálido y descolorarse en la base, mientras que los rojos oscuros se vuelven marrón rojizo. El amarillo se vuelve naranja y los colores sombreados se transforman en sombras de gris y negro.
ÁMBAR NOTO o Bastardo	Uno de colores más allanadores.	Los sombreados fríos pueden volver un tanto gris. Eleva los rosas cálidos y tonos encarnados y añade viveza al maquillaje.
ÁMBAR y NARANJA	Similar al color-luz rosa, pero menos radical.	Los encarnados, excepto los marrones oscuros, se vuelven más intensos y más amarillos. Los rojos tienden a más naranjas. Los colores fríos se tornarán grises. El ámbar oscuro tiene un efecto más fuerte que la luz ámbar.
PAJIZO CLARO	Tiene un bajo efecto, excepto que hace los colores un tanto más cálidos.	Los grises se pueden volver más grises.
LIMÓN y AMARILLO	Proporcionan calidez a los amarillos, vuelven los azules más verdes y los violetas algo grises. Los tonos verdes grisáceos, encarnados y rojos, en proporción, son intensos.	El violeta se vuelve gris, el amarillo y el azul más verde y el verde puede ser intenso.
AZUL-VERDOSO CLARO	Tienden a debilitar la intensidad de los colores base. Debe usarse poco color en el maquillaje.	Los rojos claros llegan a ser oscuros y el rojo oscuro marrón.
VERDOSO-AZULADO	Tornan ligeramente gris los tonos de su mismo color y los tonos encarnados profundos, como pasa con los rojos.	Pueden apagar los tonos encarnados pálidos.

¹⁰³ También cabe volver a mirar los conceptos y tecnologías asociados a la luz en el apartado anterior.

¹⁰⁴ Uno color para ser de alto o bajo valor tiene a ver con sus características. Además de su tono y su intensidad, un color tiene su valoración. Por ejemplo, además para llegar a ser azul (tono) y bajo (intensidad), un color específico puede ser claro u oscuro. Gris-azulado, gris-azulado-medio, gris-azulado-oscuro. Esta oscuridad o variedad de un color se llama "valoración". Donde la valoración oscura es "baja" y una valoración clara es "alta". Rosa es una valoración alta de rojo; orquídea es una valoración alta de violeta; azul de medianoche es una valoración baja de azul (MÁRQUEZ Berrios, 2004:19).

AZUL	Tornan grises los tonos encarnados y los harán parecer rojos o púrpura.	Los azules y los verdes suben en valor, siendo más azules, y los púrpuras llegan a ser más violeta. La oscuridad del azul tiene un gran efecto.
VIOLETA	Originará naranja, color llama y escarlata (grana) que se vuelven más rojos.	El rojo puede aparecer más intenso. Los verdes serán más bajos en valor y en intensidad. Cuidar para no usar un rojo muy intenso en cualquier base.
VIOLETA-OSCURO	Intensificará más el rojo, los anaranjados-rojizos y las naranjas.	Los verdes se vuelven grises.
PÚRPURA	Similar al violeta.	Los rojos y naranjas se intensificarán en un alto grado.
PÚRPURA-OSCURO Y ROSA-PÚRPURA	Tienden a hacer más cálidos los colores.	Los naranjas y verdes se tornarán grises y los más azules parecerán violetas.

Tabla 3. Los efectos de la luz escénica sobre el maquillaje. Fuente: elaborada por el autor, con base en MÁRQUEZ Berrios, 2004:21.

El equipo de la Rosco, una de las mayores empresas productoras de gelatinas y materiales para escenografía, indica algunos de sus filtros y los efectos que producen en el maquillaje:

COLOR-LUZ Color de los filtros	FILTROS ROSCO Filtros de la línea Supergel	EFFECTOS EN EL MAQUILLAJE
ÁMBAR BASTARDO	#01, #03, #04 y #304	Destaca el maquillaje, dándole una frescura suave en los tonos de la piel.
LAVANDA	#51, #53, #54, #55, #56, #356, #57 y #58	Bastante utilizado para corregir los tonos de la piel cuando tiene mucha color-luz azul en el escenario.
ROSA	#33, #337, #35, #36 y #38	Destacan los efectos del maquillaje por reforzar los tonos rosa de la piel.
	#339, #43 y todos los otros	Tienen más lavanda en su composición, tienden a dar un tono caliente en la base del maquillaje. Por lo contrario, en bases grises o azules, tienden para los tonos fríos.
AZUL	No especificado	Transmiten un poco del rojo, dando al maquillaje rosa y roja tonos grises y muertos.
AZUL OSCURO y VERDE	No especificado	Tienden a crear "agujeros" en la estructura facial, principalmente en las cavidades del rostro.

Tabla 4. Tabla de los efectos de los filtros de color Rosco sobre el maquillaje. Fuente: ROSCO, sin fecha: 2.

Sobre el uso de la luz sin filtro en espectáculo en directo, la profesora y maquilladora Antje Wilkening (2008) subraya que se utilizan sobre todo los siguientes tipos de luz:

Luz del día, la luz más clara: en este caso se debería aplicar el maquillaje también a la luz del día.

Bombillas, luz amarilla cálida: los tonos rojos pierden intensidad, y los tonos azules adquieren un efecto un poco verdoso.

Luz de neón, luz azul fría: todos los tonos cromáticos se atenúan. Los tonos naranjas se vuelven grises, y los tonos azules se intensifican.

Flash, luz blanca azulada: los tonos rojos se intensifican. Hay que incrementar todas las sombras, porque en caso contrario pierden su efecto bajo el flash.

Alógenos, luz blanca: resta intensidad a todos los colores, y hace que la piel tenga una apariencia pálida. Se debe acentuar mucho todas las áreas maquilladas.

En cuanto al uso de los filtros, Wilkening nos trae imágenes y sus comentarios sobre los efectos de los filtros en la piel y en el maquillaje.



<p>Luz Blanca Pura Rasgos distintivos: el color de la piel es correcto, es el color de la carne de la persona.</p>	<p>Filtros Rojos Pueden estropear completamente un maquillaje, porque no se aprecia el rojo normal y los tonos rojizos cambian a marrones.</p>	<p>Filtros Amarillos y Naranjas Vuelven amarillos los tonos de la piel y las sombras quedan sucias.</p>	<p>Filtros Azules Dan una apariencia enfermiza a la piel, pero son los preferidos para escenas con luz de luna.</p>	<p>Filtros Verdes Transforman en grises los tonos de la piel y producen un efecto macabro: por ello suelen aplicarse en escenas de terror.</p>
---	---	--	--	---

Figura 56. Fotografías demostrando los efectos de los filtros de color sobre la piel y el maquillaje.

Fuente: WILKENING, 2008:67.

En una representación teatral la luz varía en cada escena. Por eso deben probarse los maquillajes bajo distintos ajustes de iluminación, y hay que tener cuidado de que el maquillaje se adapte a las distintas escenas. En caso contrario habrá que pedir al director que cambie la iluminación. El efecto de un maquillaje escénico no sólo depende del color y de la incidencia de la luz. Es muy importante resaltar determinadas partes del rostro de forma efectiva mediante luces y sombras. “En la práctica esto significa que hay que acentuar partes determinadas de la cara durante el maquillaje, es decir, iluminar ciertas zonas, aplicarles una supuesta luz. En caso de que otras partes deban adquirir profundidad o desaparecer, han de aplicarse sombras sobre ellas”. Wilkening añade que este principio es válido sobre todo para simular arrugas:

Cuanto más marcada deba parecer una arruga, más fuerte tendrá que ser el contraste entre luz y sombra. El efecto óptico de áreas claras y oscuras mezcladas se basa en el principio de que las zonas más claras sobresalen mientras que las zonas oscuras adquieren profundidad. Cuanto más grande sea el contraste entre claros y oscuros, más fuerte será el efecto óptico (WILKENING, 2008:34).

En el intento de tornar más didácticos estos conocimientos, nos vamos a detener en los experimentos de la investigadora española y diseñadora de CVI Irma de la Guardia Ramos (2012). Abajo tenemos una tabla de cómo actúan los filtros de colores (gelatinas) básicas de color-luz y de color-pigmento aplicados a una fuente de luz escénica blanca.

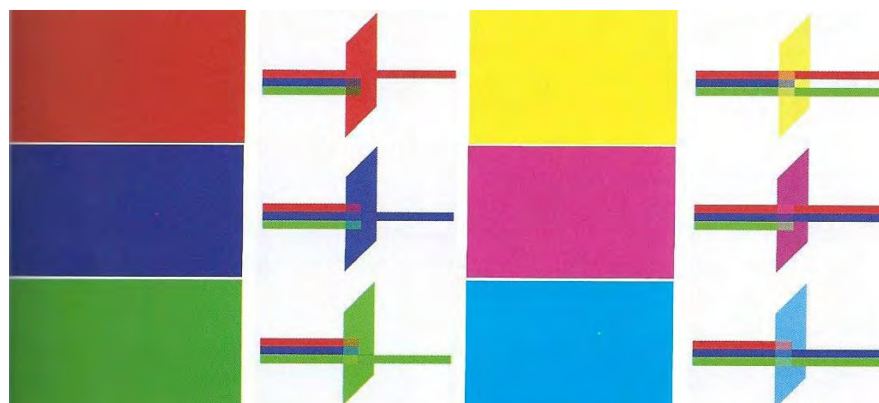


Figura 57. Actuación de los filtros de color-luz (izquierda) y de color-pigmento (derecha) aplicados a una fuente de luz blanca.
Fuente: *GUARDIA Ramos, 2012, p. 215.*

Al elegir un filtro de un cierto color para iluminar un objeto, teniendo en cuenta que la fuente de luz original es blanca, el objeto reflejará aquel color que contenga el filtro y anulará el resto. Por ejemplo, un objeto se ve amarillo (color secundario de la luz), porque refleja las ondas de luz correspondientes al verde y rojo. Si iluminamos el mismo objeto con un filtro rojo y verde, estos colores se mantienen.

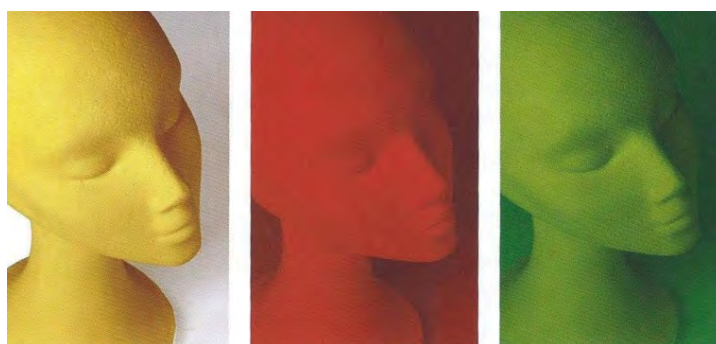
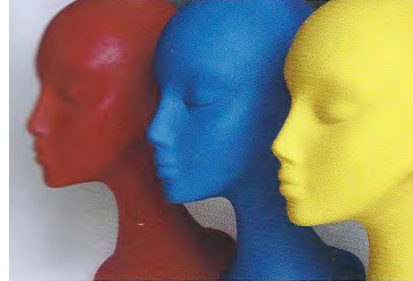


Figura 58. El primero maniquí se ve amarillo (color secundario de la color-luz) porque refleja las ondas de luz correspondiente al verde y rojo. Si iluminamos el mismo maniquí con un filtro rojo (2º maniquí) y verde (3º maniquí), estos colores se mantienen. Fuente: *GUARDIA Ramos, 2012:215.*

Partiendo para la práctica, Guardia Ramos hace una experimentación para demostrar la influencia del color-luz (focos escénicos) sobre el color-pigmento (CVI) que interesa mucho a nuestra investigación. Para ello utiliza tres maniqués con los colores-pigmento primarios (magenta, azul-cian y amarillo) y más tres maniqués con los colores-pigmento secundarios (rojo, azul-violeta y verde, los mismos de los colores-luz). A cada uno de estos dos grupos de tres maniqués se aplican seis filtros: magenta, azul-cian y amarillo (los tres colores-pigmento primarios); rojo, azul-violeta y verde (los tres colores-pigmento secundarios). O sea, los mismos filtros de la Figura 57 anterior. Recordemos que estos filtros están aplicados a una fuente de luz blanca y tengamos presente que los resultados conseguidos dependerán de la temperatura de color de la fuente de luz, de la pureza de los

pigmentos del objeto iluminado, así como del color y la opacidad o transparencia del filtro (su cualidad de producción, condiciones de manutención y uso adecuado).

(1)
Experimento A
 Maniqués pintados
 con los colores-pigmento
 primarios



(1) Magenta; (2) Azul-Cian; (3) Amarillo

Experimento A: APLICACIÓN DEL FILTROS COM LOS COLORES-PIGMENTO PRIMARIOS



Filtro Magenta: (1) se mantiene; (2) se mantiene; (3) se vuelve naranja.

Filtro Azul-Cian: (1) oscurece adquiriendo un matiz más frío; (2) aclara; (3) alcanza un matiz verdoso.

Filtro Amarillo: (1) aclara adquiriendo un matiz más frío; (2) oscurece adquiriendo un tono gris verdoso; (3) aclara.

Experimento A: APLICACIÓN DEL FILTROS COM LOS COLORES-LUZ PRIMARIOS



Filtro Rojo: (1) se aclara; (2) se oscurece; (3) se convierte en naranja pálido.

Filtro Azul-Violeta: (1) se aclara; (2) se aclara; (3) se palidece.

Filtro Verde: (1) se oscurece considerablemente; (2) se aclara; (3) se percibe verde.

(2)
Experimento B
 Maniqués pintados
 con los colores-luz
 primarios



(1) Rojo; (2) Azul-Violeta; (3) Verde

Experimento B: APLICACIÓN DEL FILTROS COM LOS COLORES-PIGMENTO PRIMARIOS



Filtro Magenta: (1) se aclara; (2) se oscurece; (3) se oscurece a un tono grisáceo.

Filtro Azul-Cian: (1) se oscurece perdiendo intensidad; (2) se vuelve más azulado; (3) se oscurece perdiendo intensidad.

Filtro Amarillo: (1) se mantiene más oscuro; (2) se oscurece casi negro; (3) se mantiene más oscuro.

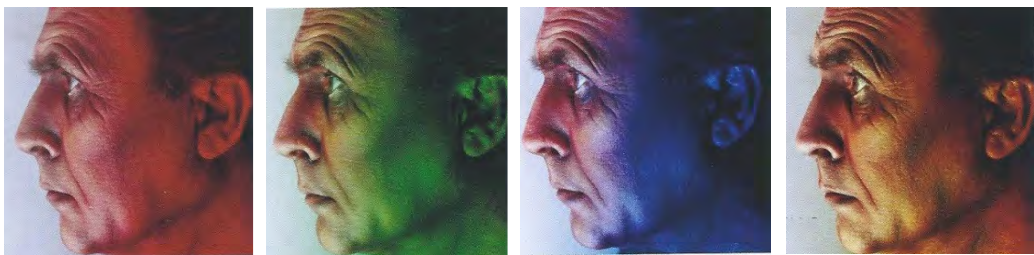
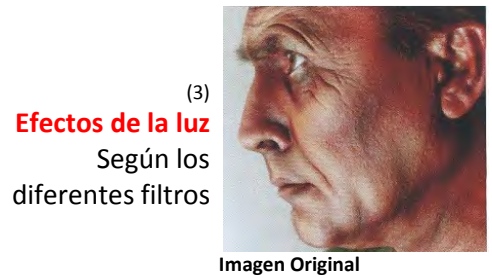
Experimento B: APLICACIÓN DEL FILTROS COM LOS COLORES-LUZ PRIMARIOS



Filtro Rojo: (1) se vuelve muy pálido, se desvanece; (2) se convierte en gris oscuro; (3) se oscurece bastante.

Filtro Azul-Violeta: (1) se torna más rojo; (2) adquiere un matiz azulado; (3) se oscurece y se vuelve gris.

Filtro Verde: (1) se oscurece; (2) se oscurece y se vuelve gris; (3) se mantiene.



Filtro Rojo

Filtro Verde

Filtro Azul

Filtro Amarillo

Figura 59. Efectos de los filtros de color: (1) Experimento A: con los colores-pigmento primarios; (2) Experimento B: con los colores-luz primarios; (3) Según los diferentes filtros. Fuente: *GUARDIA Ramos, 2012:217-221.*

No podemos olvidarnos de que el maquillaje no está solo, como un elemento aislado en una representación. Tiene por detrás de sí el rostro del intérprete, a su alrededor el escenario y, principalmente, un público que busca visualizar la CVI y la interpretación del artistas en el escenario. Siendo así, Livschitz y Temkin señalan que la expresividad del rostro maquillado, depende del modo de distribuir los colores, de la intensidad de la iluminación y de la distancia que media entre el actor y el espectador. El método pictórico del

maquillaje está calculado para una iluminación frontal difusa, a esto debe agregársele que con un escenario intensamente iluminado, y mediante una distancia no muy grande entre intérprete y espectador, el maquillaje debe ser suave. En cambio, con una iluminación débil, y escenario alejado, deben usarse colores de tonos más fuertes. El pasaje de un color a otro en ambos casos, debe hacerse en forma difusa. En el primer caso, el esfumado deberá ser más fino. Por regla general, al hacer el maquillaje, se calcula la distancia hasta el centro de la sala, pero deben tenerse en cuenta también las primeras y últimas filas. Al seleccionarse las pinturas, se tendrá presente que la iluminación actúa en forma directa sobre los colores, absorbiendo o modificándolos. La luz de color rojo, actúa sobre el rostro del actor (mejillas y labios) empalideciéndolos. Los tonos azul y marrón se verán mucho más oscuros que con la luz blanca. Con luz verde el color rojo del maquillaje se torna casi negro y el color verde, totalmente claro. Con luz azul, el color rojo de la cara oscurece, tomando un matiz violáceo, mientras el azul palidecerá completamente.

El grado de absorción o modificación de los tonos de las pinturas por la iluminación, depende de los filtros de luz colocados en los reflectores y lámparas. Es importante recordar, que el maquillaje hecho en el camarín, no se puede considerar concluido; hará falta probarlo sobre el escenario, observándolo desde la sala a diferentes distancias, con y distintas iluminaciones. Estas pruebas de control deberán hacerse durante los ensayos generales (LIVSCHITZ y TEMKIN, 1993:27).

La iluminación constante e intensa del escenario, y la distancia considerable que media entre el actor y el espectador, quitan al actor parte de su volumen, disminuyendo un tanto la mímica: “Por esta razón el maquillaje es indispensable aun en el caso en que el rostro del actor coincide con el del personaje que interpreta, para otorgarle más volumen y por lo tanto mayor expresividad”.

Al hacer una maquillaje, uso de las prácticas de las normas del claroscuro, vale decir, la combinación de los colores claros y oscuros se puede crear la ilusión óptica de un rostro modificado o transfigurado. Sólo debe recordarse que los tonos oscuros de las pinturas ahondan, estrechan y alejan el objeto, y los tonos claros los dilatan y acercan (LIVSCHITZ y TEMKIN, 1993:28).

Prótesis teatrales, efectos especiales y tatuajes

El uso de prótesis es una especialidad de la caracterización. El teatro adoptó esta especialidad, aunque en menor escala que el cine, para producciones especiales y para la composición de personajes muy específicos. Con todo, en general, se suele recurrir a prótesis más individuales – narices, mentones, orejas – y a efectos especiales – tales como heridas y quemaduras –, que en el pasado se fabricaban con materiales caseros. La diferencia es que estos artilugios sólo resultaban creíbles sobre un escenario, mientras que los nuevos materiales, por su alta calidad y la extraordinaria capacidad de los profesionales que se sirven de ellos, siguen siendo verosímiles en una pantalla de cine o en televisión. Resulta entonces muy importante discernir entre la producción cinematográfica y la teatral. En el primer caso el actor se somete a intensas pruebas para definir una prótesis y luego, a largas horas de filmación con una máscara de látex pegada en el rostro. Afortunadamente, el rodaje de cada escena es breve y los intervalos entre una y otra posibilitan la intervención del profesional de CVI, imprescindible para que la máscara luzca siempre impecable. En este sentido, el diseñador inglés de efectos visuales (o especiales) Colin Arthur señala que el éxito en el maquillaje para efectos visuales depende de una combinación de diseño conceptual y planificación, y cuanto menos tiempo esté el actor en la sala de maquillaje más feliz será, pues no tendrá que aguantar tanto amasijo de pegamento, piel, pelo y sangre: “Llevar una aplicación protésica hecha de espuma de látex caliente o de silicona puede resultar muy incómodo y dar mucho calor, además de que el propio actor ha de adaptarse a su nueva apariencia”. Un buen ejemplo de este trabajoso proceso es la película *Abre los ojos*¹⁰⁵:

...el maquillaje del actor Eduardo Noriega se diseñó para que le restara volumen a la cara en lugar de aumentarlo. Para ello se combinaron alambres finos con elásticos en la aplicación protésica que se ponían por encima, lo cual requería que tres técnicos trabajaran cuatro horas diarias sólo para colocárselos a Noriega antes de empezar el rodaje. Una labor menos complicada pero que consume mucho tiempo es el maquillaje para envejecer al actor. La norma para envejecer es respetar la anatomía de la cara y la manera como podría hacerse mayor (ARTHUR, 2010:78).

¹⁰⁵ *Abre los ojos* (1997), de Alejandro Amenábar y Mateo Gil. Dirección: Alejandro Amenábar; Maquillaje y peluquería: Colin Arthur y Silvie Imbert; Efectos visuales: Reyes Abades, Alberto Esteban y Aurelio Sánchez; Fotografía: Hans Burmann; Diseño de producción: Emiliano Otegui; Dirección artística: Wolfgang Burmann; Diseño de vestuario: Concha Solera. Coproducción: España, Italia y Francia.

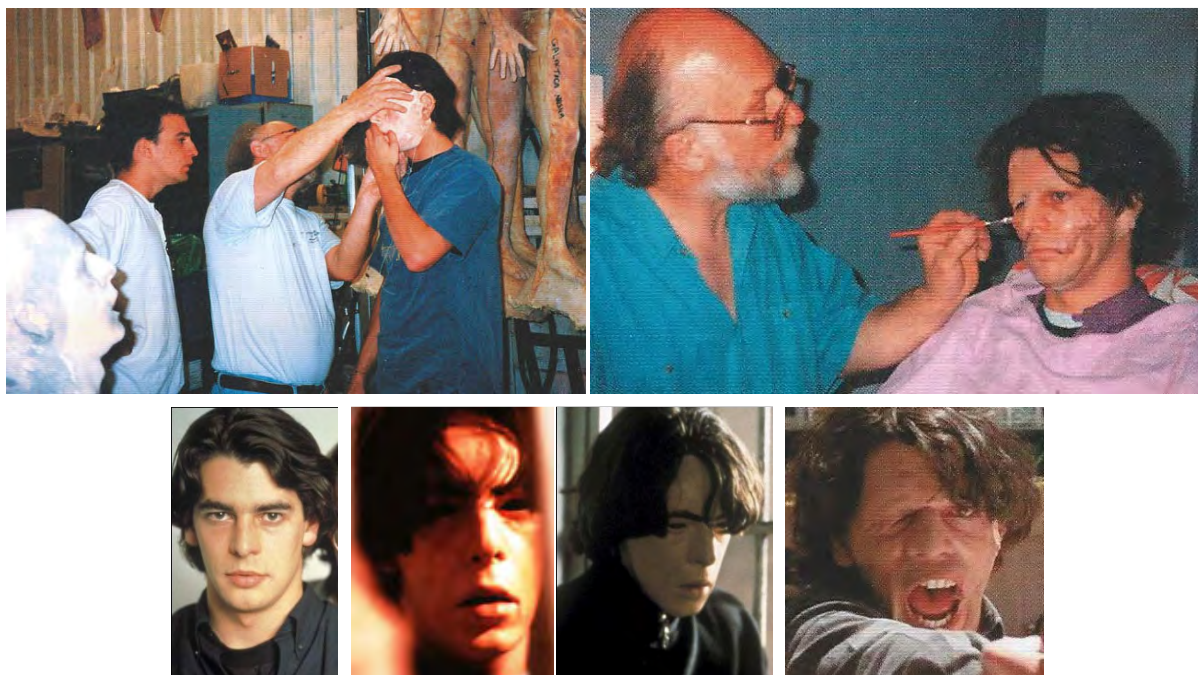


Figura 60. *Abre los ojos* (1997): el diseñador Colin Arthur y la prótesis/maquillaje del actor Eduardo Noriega.

Fuente: SANDERSON y GOROSTIZA, 2010:78-79.

En el teatro, en cambio, las caracterizaciones deben ser más sencillas y cómodas para el actor. Si por cualquier motivo la prótesis comienza a despegarse mientras el intérprete está en el escenario, frente a una sala colmada, se malogra la actuación y, lamentablemente, nada puede hacerse hasta que haya concluido el acto. Por ese motivo, para cantantes de ópera y bailarines se desaconsejan las prótesis, y se recurre exclusivamente al maquillaje: “tienen que sentirse cómodos y seguros para lograr un desplazamiento escénico exitoso”. El grado de dificultad de utilizar prótesis en el teatro varía al igual que sucede en el resto de medios. El tamaño del teatro, el tipo de escenario, el diseño de la producción, el diseño de la iluminación y el bloqueo del escenario, todo ello influye en la elección del diseño, el postizo y el pintado. Durante el espectáculo, el intérprete puede pasar por una sucesión de luces y geles de colores, así que el maquillador sueco Lars Carlsson (n. 1970) aconseja que se “utilice la luz en la que el actor pasa la mayor parte del tiempo como guía para su aplicación y pintado”. Los asientos de la primera fila pueden estar especialmente cerca del escenario, lo que hace que las primeras filas tengan una experiencia “muy cercana”. Para estos miembros del público, se necesita una “aplicación muy cuidadosa de los bordes de la prótesis y el maquillaje no debe ser demasiado estridente”. En estos casos, Carlsson añade que se debe diseñar para la mitad de la sala, para que llegue a la mayoría de la audiencia. La realidad de un maquillador en una producción teatral es que será respon-

sable, teniendo como regla el poco tiempo, de todo el maquillaje, de las prótesis y de la fabricación de las mismas, así como de su mantenimiento:

Los moldes para teatro son de uretano y las piezas para prótesis son de silicona. La silicona es más fácil de producir y es de rápida aplicación durante el espectáculo en vivo. Cuando se hacen prótesis para el teatro, debe tenerse entre cinco y siete piezas nuevas a la semana. La mayoría de las veces, las prótesis de la jornada siguiente se hace durante la representación de la noche (CARLSSON, 2012:227-229).

En este punto, también cabe hablar acerca de los procesos y tipos de equipos para la producción de los efectos especiales para el cine y televisión, pues de alguna manera pueden aportar datos a esta investigación. Cabe señalar que para ellos la industria del maquillaje ha desarrollado los postizos de gelatina como una alternativa a la espuma de látex. Eso se debe a que este material es gelatinoso, flexible y translúcido y simula la carne humana de una forma más natural que el látex: “La gelatina para postizos protésicos tiene una eflorescencia o rigidez mucho mayor que la gelatina utilizada en alimentación”. Además de esto, los bloques de gelatina prefabricados tienen una amplia gama de colores que se pueden utilizar tal cual o los bloques transparentes a los que se puede añadir colorantes (MYERS, 2012:211). Un ejemplo de esta combinación de material y equipo está en el relato que la diseñadora de producción española Pilar Revuelta hace del proceso que resultó en las criaturas fantásticas de la película *El laberinto del fauno*¹⁰⁶:

Para el Fauno, la DDT hizo una mezcla entre maquillaje protésico y animatrónica. De nariz para arriba era mecánico, y en la parte interna de los cuernos estaban alojados unos pequeños motores que tiraban de cables y hacían que las orejas y los ojos del fauno se movieran. El actor Doug Jones podía mover la boca, lo cual le dotaba de una expresividad real. La DDT, a su vez, tenía que sincronizar todas las expresiones con los movimientos del actor. En cuanto las piernas, están inspiradas en los dibujos de Arthur Rackham para *Alicia en el país de las maravillas*, que tiene ese tipo de árboles torcidos pero imitando las patas de una cabra. Eran prótesis, pero de la rodilla hasta el pie el actor iba infundado en lycra croma para después borrarlo y crear las patas de cabra digitalmente, combinándolo con el movimiento del actor (REVUELTA, 2010:56-58).

¹⁰⁶ *El laberinto del fauno* (2007), de Guillermo del Toro. Dirección: Guillermo del Toro; Efectos visuales: bocetos de Carlos Giménez y ejecución de David Martí y su compañía DDT, Everett Burrell, Reyes Abades, Montse Ribé, Emilio Ruiz y Edward Irrastorza; Maquillaje y peluquería: José Quetglas y Blanca Sánchez; Fotografía: Guillermo Navarro; Diseño de producción: Eugenio Caballero y Pilar Revuelta; Diseño de vestuario: Lala Huete y Rocío Redondo. Coproducción: España y México.



Figura 61. *El labirinto del fauno* (2007): caracterización hecha con una mezcla entre maquillaje protésico y animatrónica.
Fuente: SANDERSON y GOROSTIZA, 2010:56-58.

El Hombre Pálido era una criatura más humana en un principio: tenía ojos. La primera escultura que DDT le mandó a Guillermo le gustó mucho técnicamente, pero no para la película, porque él pensaba que no producía suficiente miedo. Fue entonces cuando propuso quitarle los ojos y ponérselos en los pliegues de las manos, dejándole la cara lisa, hecha de silicona, como el pez manta raya. Los brazos necesitaban un material blando para que los colgajos tuvieran más flexibilidad, por lo que se utilizó también silicona; para la espalda y el pecho se utilizó espuma de látex. Las piernas estaban construidas como piezas de marioneta encima de las piernas del actor Doug Jones, confundadas también en lycra croma para más tarde ser borradas digitalmente por Café FX, encargados de los efectos digitales (REVUELTA, 2010:56-58).

En esta misma película el equipo creó el corte en la cara del personaje Vidal, una combinación de efectos especiales y maquillaje. El actor Sergi López llevaba una prótesis en la boca figurando el corte. Para esto, la boca estaba pintada de croma para borrarla digitalmente y producir su interior y los dientes. Por otra parte, las hadas y el insecto palo de la historia fueron creadas digitalmente en su totalidad: para las hadas se tomaron como inspiración los personajes animados de las películas *Simbad* y *Jason y los Argonautas* (Don Chaffey, 1963) (ARTHUR, 2010:78).

En cuanto a los tatuajes (la palabra *tattoo* viene de *tatan*), se trata un proceso que consiste en agujerear la piel en una forma o patrón deseado y fregarlo con un material colorido para que el dibujo obtenido se torne indeleble, fijado. James Cook (1728-1779) lo trajo

de sus viajes por el mundo en el s. XVIII. Se convirtió en manía en Europa Central, traída por Cook tras su vuelta por el Pacífico en 1771, pero, en verdad, “nadie sabe con certeza su función original”. Sin embargo en el s. XIX, los tatuajes pictóricos y artísticos todavía no se hacían y mujeres y hombres exhibían tatuajes coloreados solamente en espectáculos circenses. Su difusión y popularización sólo acontecería en el cambio del s. XIX para el s. XX (NERO, 2007:157-160).

La mímica

De acuerdo con Cabezas, el empleo de maquillajes, máscaras y peinados especiales, de colores anómalos, permite a los actores cambiar totalmente su expresión. Pero, actualmente, la desnudez total del rostro es lo más habitual y el maquillaje se utiliza sobre todo por motivos técnicos: “para evitar el efecto de la luz artificial que empalidece los rostros y para caracterizar física, psicológica o históricamente los personajes, aunque el maquillaje suele pasar inadvertido en muchas ocasiones” (CABEZAS, 2007:159).

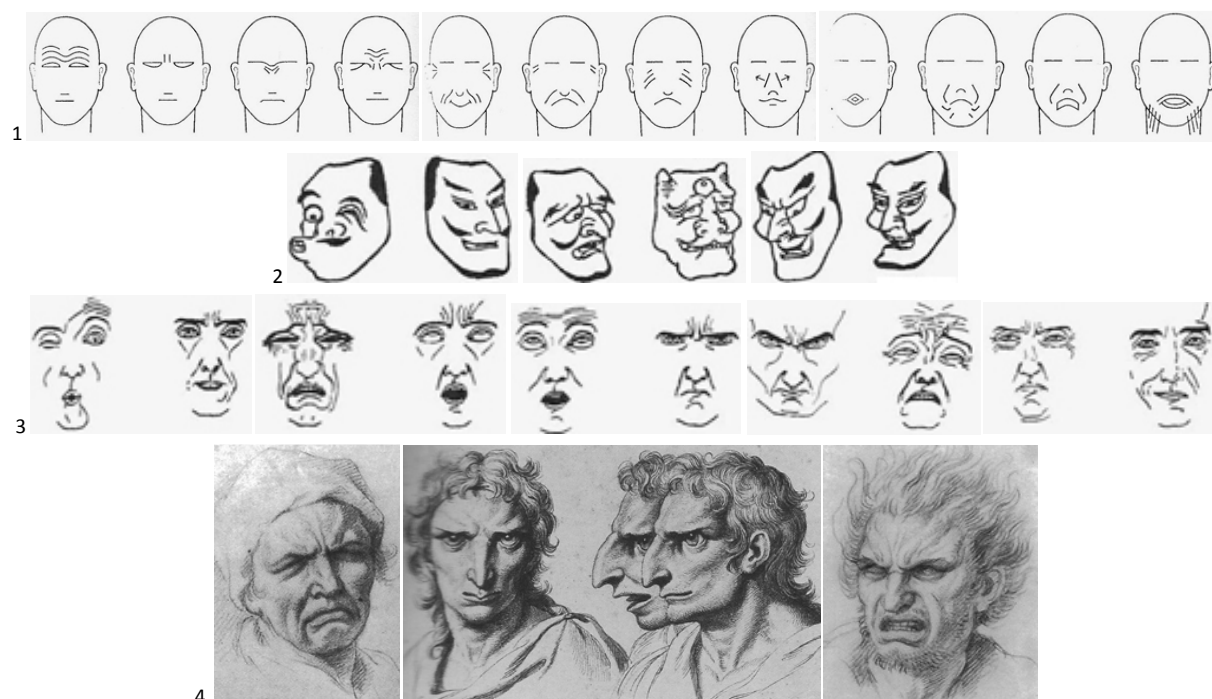


Figura 62. El mimo facial: (1) ilustración de Mathias Duval (*Anatomía para artistas*, 1890); (2) máscaras tradicionales japonesas (Noh y Kyogen); (3) Aubert (*L'art du Mime*, 1901); Charles Le Brun (*Conférences sur L'expression des Passion*, 1668).

Fuente: CABEZAS, 2007:160, 165.

La mímica constituye uno de los medios más expresivos en el juego del actor. La forma de la cara, depende antes que nada, de la forma del cráneo; la expresión de la cara depende del estado de los músculos. Bajo la influencia de distintos reflejos, los músculos se contraen y modifican la expresión de la cara. Los músculos cuya contradicción deter-

mina las expresiones se denominan mímicos. La distancia que separa el escenario del espectador, exige la activación de los medios mímicos naturales. Para superar dicho inconveniente y hacer llegar la expresión del actor, de una manera directa al público, interviene con su ayuda el maquillador. Si la función de un determinado grupo muscular se repite a menudo, sea consecuencia del carácter del individuo o circunstancialmente, se formarán en el rostro ciertas arrugas que imprimirán una expresión determinada, típica. Pero en los casos en que el maquillador procura reproducir una expresión determinada, así sea típica para el personaje en cuestión, sólo dificultará el trabajo del actor. Tras la realización de un maquillaje, sin elementos postizos, se comienza por aplicar la pintura de un tono básico, luego gradualmente se va aplicando el color, se dibujan las depresiones, las protuberancias y se maquillan los ojos, cejas, arrugas y labios. La cantidad que se usará para la cara debe ser mínima. Cuanto menos se le aplique, aquélla resultará más animada y expresiva. Hay que tener presente que ni el espectador debe advertir las pinturas, ni el actor sentir las. No se debe recargar el maquillaje con detalles superfluos; cada pincelada en la cara debe expresar algo preciso y justificado. Tampoco debe insistirse demasiado con un solo detalle (ojos, nariz, mentón, etc.), pues debe existir siempre una estrecha relación entre las distintas partes del rostro en cuanto a color y forma. Se empolva la cara sólo a la terminación del maquillaje, pues las pinturas se adhieren muy mal en un rostro empolvado. Debe empolvarse el maquillaje a fin de que quede bien fijado, suavice las líneas fuertemente trazadas y suprima el brillo del rostro. En cambio, para exhibir una cara cubierta de sudor, al terminar el maquillaje, no se empolva sino que se unta con glicerina. La barba, bigotes, cejas, etc., se aplican después del empolvado. En los casos en que hacen falta elementos postizos como nariz, mentón, mejillas o cuando se utiliza peluca con cuello, debe tenerse en cuenta la simulación de los bordes y la correcta fijación de las aplicaciones. Para que el maquillaje se mantenga fresco durante toda la duración del espectáculo es preciso, en los intervalos, quitar la transpiración de la cara, retocar los colores y el empolvado, revisar las aplicaciones y retocar el peinado (LIVSCHITZ y TEMKIN, 1993).

La máscara

En la Antigüedad grecolatina, la cuna de la civilización occidental, los histriones, actores que representaban disfrazados, empleaban la máscara como elemento sugestivo; exageraba la fisionomía del personaje, acorde con las características de la tragedia o el

drama griego. Posteriormente ha quedado relegada, por lo general a favor del maquillaje, en aras de la riqueza de las expresiones faciales que, lógicamente, se pierden cuando el rostro es cubierto por ella. De acuerdo con Wilkening, se limita el uso de la máscara a ciertas ocasiones concretas, que ponen en evidencia su necesidad, como cuando pretende lograrse un efecto estático, paralizando la gestualidad del rostro. Se cita un caso peculiar, en este sentido, del teatro tradicional japonés, en el que el maquillaje se emplea a modo de máscara para “recrear un rol determinado, correspondiente a un personaje plano, sin ambigüedades o matices, a partir de la exageración de la expresión humana”. Esta manifestación cultural, el Kabuki, constituye además un caso “extremo” de camuflaje de rol mediante el travestismo: los papeles femeninos son representados por actores especializados en ellos, que reciben el nombre de *onnagata*. Los recursos mencionados suelen bastar para la caracterización plena del personaje, incluso cuando este no es de naturaleza humana (WILKENING, 2008:17). Banu constata que, en los *onnagatas*, la presencia del cuerpo masculino no se elimina por completo: “coexiste con los signos de la femineidad”. Es lo que más se aplaude en ellos, según los criterios japoneses. El investigador francés elige el *onnagata* Bando Tamasaburo (n. 1950) para describir la fascinación ejercida por tal manera de actuar:

El cuerpo se prohíbe cualquier tipo de estabilidad y Tamasaburo alterna pasos precipitados con unas paradas que se enmarcan en un desequilibrio en el límite con la caída. Se inclina, se dobla, se resquebraja, y gracias a la flexibilidad de su columna vertebral convierte toda verticalidad en algo pasajero. Por estas vibraciones, la mujer aparece como un ser expuesto a la ruptura, a la destrucción. Es la visión de la mujer japonesa que el cuerpo del genial *onnagata* logra materializar (BANU, 1987a:45).¹⁰⁷



Figura 63. El *onnagata* japonés Bando Tamasaburo. Fuente: *revistacultural.ecosdeasia.com*.

¹⁰⁷ Texto del libro *L'acteur qui ne revient pas* de Georges Banu, reproducido por el cuaderno *El Público*, del Centro de Documentación Teatral, nº 26, Madrid, 1987.

Si pensamos en la maquillaje haciendo las veces de una máscara, dentro de la vanguardia española de los primeros años sesenta, los lenguajes del mimo ofreció un código liberado de las restricciones creadas del teatro al uso en España y, por tanto, con una capacidad creativa comparable a las de otras artes como la música o la pintura. El mimo ofrecía al actor, por un lado, la posibilidad de expresarse a sí mismo en lugar de servir de instrumento a un texto ajeno y, por otro, un aprendizaje del arte teatral partiendo de su base mínima, la expresión corporal. En España desde 1966 comenzó a detectarse una clara tendencia a escapar de la imitación de la tradición clásica del mimo francés y la progresiva recurrencia a la improvisación y al ingenio como motores esenciales:

Aunque se conservó el maquillaje blanco, el matiz expresionista de unos ojos pintados de negro apuntaba ya más a una máscara que al clásico empolvamiento de la cara. Mantuvieron las mallas, pero comenzaron a introducir objetos en escena, así como ruidos onomatopéyicos, gritos y juegos de voces que fueron desarrollando un espacio sonoro, esencial en los espectáculos. Junto a la voz, el texto escrito en carteles y pancartas venía a añadir otro significante más al cuerpo del actor (CORNAGO Bernal, 1999:181-184).

Las máscaras teatrales fueron abandonadas por el teatro occidental en el s. XIX, pero se retomaron en el s. XX en sintonía con las ideas de las vanguardias “para enriquecer sus recursos expresivos” (CABEZAS, 2007:153). Almeida Rossin, hablando del uso de la máscara como elemento de transformación, afirma que la “plasticidad del objeto se destaca, sobre todo, como factor esencial y funciona como una prótesis del propio actor, formando con él un único ser. Sus aspectos (tipo de material, formas, ángulo, colores y líneas) cambian de significado conforme se mueven junto al cuerpo, transformando el contexto de la escena y de la representación” (ALMEIDA Rossin, 2013:96). En este sentido, el diálogo bien orquestado entre la CVI y la luz puede resultar en una máscara para ocultar el rostro del intérprete en momentos dados del espectáculo, donde la luz puede estar compuesta por colores, intensidades, o, hasta incluso por proyecciones de imágenes. Rossin defiende que así como “los rasgos y las líneas expresivas de las máscaras precisan acompañar el dibujo de la boca y de la barbilla del actor”, el aspecto visual del objeto gana “fuerza y destaque” cuando ampliado también para “la articulación cuerpo-figurín, actuando como un prolongamiento de las formas”. En su estudio sobre composición del cuerpo-máscara, Almeida Rossin se apoya en el concepto de Diseño de Apariencia del Actor de Vaz Ramos (2008)

para concluir que la “caracterización de los figurines intensifica la representación simbólica de las figuras”:

El cruzamiento del concepto “diseño de apariencia del actor” con la idea de composición del cuerpo-máscara nos convoca a considerar la importancia de todas las relaciones que permean y son expresadas en el plano visual de la composición de la figura, entre ellas: el propio material de la máscara y sus aspectos físicos; la escolla del tejido y su textura; la distribución de los volúmenes y el uso de los colores (ALMEIDA Rossin, 2013:86-87).

El maquillaje oriental

Algunos teatros orientales, como el Kathakali o el Kabuki, practican el maquillaje como una “ceremonia ritual” (PAVIS, 1998a:277). De esta forma, en el Kathakali del sur de la India, los actores, además de ejercitarse para reforzar los músculos del bulbo ocular y aumentar la movilidad de las pupilas, se introducen antes del espectáculo un grano de pimienta bajo párpados: “la irritación inyecta los ojos de sangre, convirtiendo en sobrenaturales los rostros de los héroes y de los demonios maquillados de verde y azul” (CABEZAS, 2007:159). Por su lado, el maquillaje *kumadori*¹⁰⁸ (del Kabuki), que aportan sobre sus rostros los protagonistas de la obra, “no quiere ser un elemento baladí o de mero atrezzo, ya que acarrea una función semiótica importantísima”. El público oriental sabe quién es quién en cada obra “leyendo” los colores del maquillaje que el actor lleva nada más hacer su aparición sobre las tablas. Varios expertos en la materia han llegado a la conclusión de que el maquillaje kabuki es una deformación de las valiosas y delicadas máscaras talladas en madera de ciprés empleadas por los actores cortesanos del Noh mediante las cuales se valían para encarnar a sus personajes tipos. Ante la imposibilidad económica de emplearlas en sus espectáculos y, al parecer, también por encontrarse más cómodos llevando maquillaje en lugar de estas máscaras que, al contrario de las máscaras griegas o latinas y por hallarse muy próxima a la cara, en vez de proyectar la voz la convertía en un murmullo casi ininteligible para el público. Otras teorías afirman que el uso del maquillaje en el kabuki llegó desde el país vecino, desde China, donde se usaba en el también antiguo es-

¹⁰⁸ *Kumadori*: palabra formada por los caracteres *kuma* = línea y *Dori* (del verbo *toru*)=dibujar. El maquillaje del Kabuki (*kesho*) puede dividirse en dos tipos: el maquillaje habitual empleado para la mayoría de los personajes y el *kumadori*, empleado para los héroes y los villanos (CAVAYE, 2008:110).

pectáculo de la Ópera de Pekín¹⁰⁹ (*guoju*) y más en concreto en sus “ien pu” o personajes de “rostro pintado”. En verdad la identificación de los personajes arquetípicos a través del maquillaje es un rasgo común de la ópera china y el Kabuki. Sin embargo, el maquillaje de la ópera china y el *kumadori* difieren en sus rasgos. Mientras que el chino cubre el rostro siguiendo un colorido patrón abstracto, el del Kabuki es más sutil y las líneas se trazan para destacar deliberadamente los músculos faciales y las estructuras óseas haciendo que aumente la expresividad del rostro. De cualquier manera, se tiene al actor Ichikawa Danjūrō II (1688-1758) como el principal teorizador y artífice de estos menesteres, quien hacia el 1712 adoptó la exageración en el vestuario y la práctica formal del *kumadori* y diseñó algunos de los modelos de este maquillaje, que aún hoy se siguen empleando.

Normalmente, en el Kabuki, veremos en acción a personajes luciendo una gruesa capa de maquillaje blanco (*oshiroi*) sobre la que, siguiendo siempre las líneas naturales de los huesos y de los músculos faciales, se aplican franjas delgadas o gruesas de otros colores. El motivo del uso del *oshiroi* es que se consideraba necesario que los personajes protagonistas se proyectasen artísticamente ante la audiencia, y en los días anteriores a la luz eléctrica, la base blanca ayudaba a lograr este objetivo. Cuando se trata de un actor que va a interpretar un personaje femenino, deberá extender el *oshiroi* por la nuca. La base blanca anula los rasgos del actor, principalmente los labios y las cejas. Las cejas se pintan ligeramente más altas que las cejas reales y los ojos se delinear con negro (hombres) o rojo (mujeres). Existen diferentes estilos de delinear las líneas de los ojos, cejas y labios que han sido ideados como convenciones para sugerir el carácter del personaje y su estatus social. De esta manera, aperebiremos cómo el rojo está indefectiblemente destinado a los protagonistas, es un color que simboliza la fuerza, el valor y también la nobleza de su portador. El color azul intenso (*asagi*) queda para los demonios, pero sobre todo para las mujeres enloquecidas por los celos o por la duda (*banya*); el rojo oscuro y el añil para encarnar la figura del mismo Buda o la de otras divinidades; para los malvados (*katakiryakus*) queda la combinación de un rojo tenue con colores como el gris o el negro. Pero la riqueza del *kumadori* es inmensa, existen alrededor de ciento cincuenta variantes en las que se utiliza una multitud de colores: rosa o rojo muy sutil (*usuaka*) para indicar la juventud o la inocencia del personaje, el verde (*midori*) la tranquilidad, el púrpura (*murasaki*) el origen noble

¹⁰⁹ Más información sobre la Ópera de Pekín en el libro de Bernardo Kordon *El teatro tradicional chino* (Ed. Siglo Veinte, 1959, Buenos Aires).

y la altivez, el marrón (*taisha*) para el egoísmo o el gris (*usu-zumi*), coloreando el mentón del actor, para los personajes contagiados por la melancolía o por un hondo pesar.

Aún es costumbre entre los actores principales, una vez terminada la representación y ya en su camerino (*gakuya*), el plasmar su rostro maquillado sobre un paño (*tenugui*) de seda o de otro material o sobre un pliego de papel de arroz; esta “Santa Faz” resultante se regala a algún amigo del actor allí presente o también puede salir a subasta entre los seguidores más acérrimos. En la antigüedad, estas pequeñas obras de arte, únicas cada una, se enviaban dedicadas (incluso acompañadas de algún poema compuesto ad factum) y firmadas al señor del clan mecenas del teatro o del actor (CID LUCAS, 2006:28-29; CAVAYE, 2008:110-114).



Figura 64. El maquillaje oriental: el maquillaje como una forma del intérprete prepararse mentalmente para el papel; una asistente ayuda a un actor con el traje y el maquillaje; *kagami jishi*, el león y las mariposas.
Fuente: GALLAGHER, 2007:76, 129, 211; ESPINOSA Domínguez, 1987:8; CAVAYE, 2008:74.

También en la Ópera de Pekín el maquillaje constituye un lenguaje simbólico a través del cual se pone en escena la fisonomía, el carácter y las cualidades de los personajes. El investigador Weng Ouhong (1988) le reconoce cinco funciones: explicativo, simbólico, carácter, apreciación y representación gráfica. En las funciones simbólicas y del carácter de los personajes los colores y el diseño son muy importantes:

El rojo podía expresar la lealtad y la firmeza; el púrpura, el amor filial y la tranquilidad; el rosado, el carácter bondadoso de los ancianos, el gris, la avidez; el azul, la fuerza y la valentía; el verde, la ira y la insolencia; la cara pintada con oro y plata, referir a los dioses o demonios extraños. En el diseño del maquillaje se utiliza el método de pintar la cara en forma fraccionada. Con el fin de hacer una clara distinción se usa una línea para simbolizar el rostro negro y se dejan las cejas, los ojos, la nariz y la mejilla para dibujar otros motivos. El diseño monocolor es también un medio de simbolización [...] Las mujeres (excepto las ancianas) cubren su rostro y cuello con una capa blanco mate, aplican rojo debajo de los ojos, rosa en la mandíbula y prolongan sus ojos hacia arriba mediante una banda que aprieta la frente. Esta hipercodificación se complementa con los colores específicos de los vestidos (OUHONG, 1988:37; ZAYAS de Lima, 2014:131).

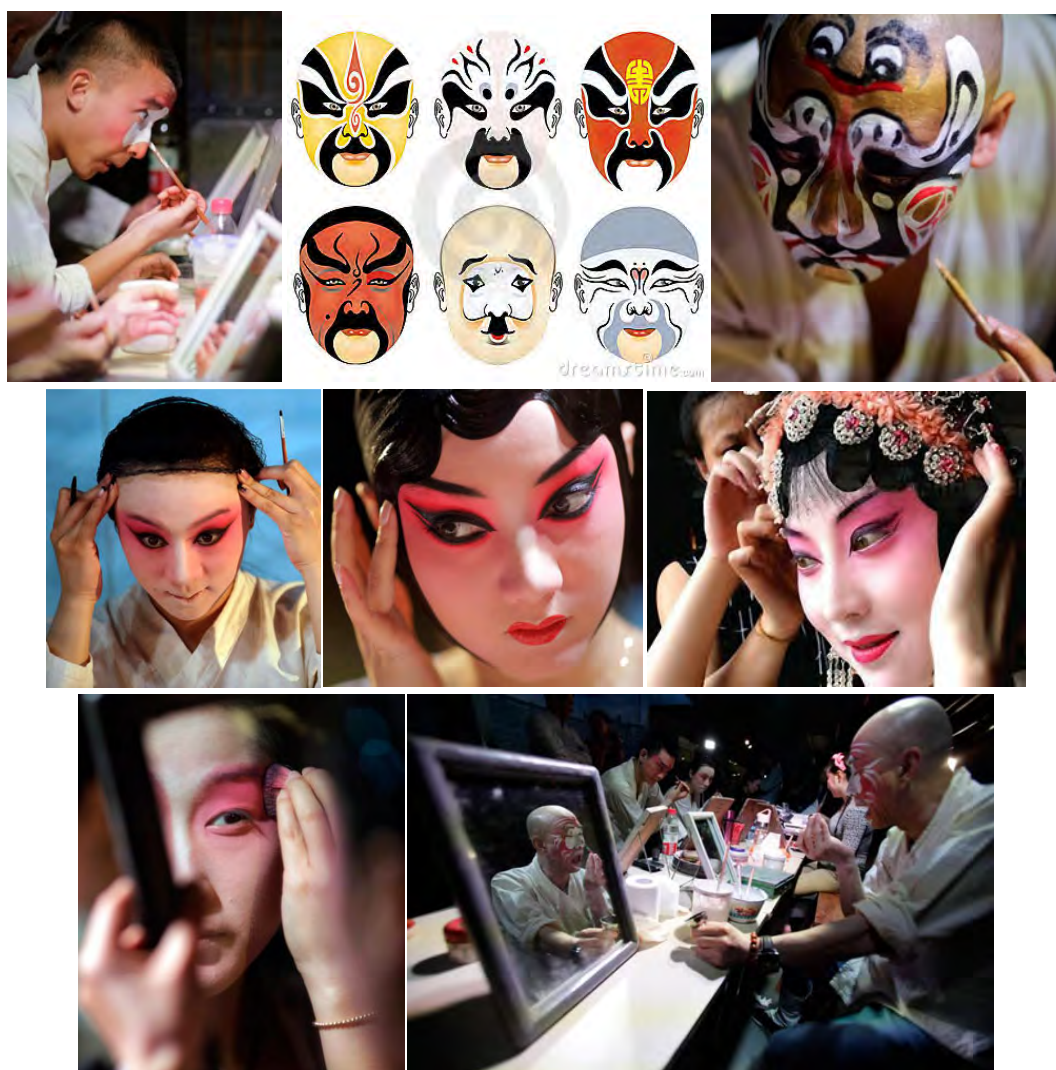


Figura 65. La Ópera de Pekín: la maquillaje en los camerinos. Fuente: www.noticiascaracol.com.

3.2.3. La Peluquería

*Ante las necesidades de un personaje, siempre dice algo fundamental:
yo no diseño trajes más o menos bonitos, yo trabajo personajes.*

Pedro Moreno¹¹⁰

Según el manual didáctico de maquillaje y caracterización del Instituto Oficial de Radio y Televisión español, las luces de contra (contraluz) tienden a “resaltar los pelos en desorden” y los pelos blancos o rubios tienen que tener “su nacimiento muy bien definido” para no se quedasen muy blancos (tendiendo a desvaído) bajo las luces del escenario (MÁRQUEZ Berrios, 2004:11).



Figura 66. Las pelucas: (1) CVI inspirada: María Antonieta (s. XVIII); (2) exposición de pelucas: hada (*El sueño de una noche de verano*, 1986); (3) dibujos de CVI: José de Anchieta (*O dente imaginario*, 1989), José Paredes Jardiel (*El pleito matrimonial del alma y el cuerpo*, 1962); (4) preparación y aplicación de CVI: la actriz Blanca Portillo (*Barroco*, 2008). Fuente: GUARDIA Ramos, 2014:280-295; ANDURAY y PELÁEZ, 2010:174; DIEZ Borque y PELÁEZ, 2000:299; SERRONI, 2013:187; PARRA, 2011:124.

Los postizos y las pelucas

Moynet describe el uso de las pelucas y postizos en el teatro de finales del s. XIX:

La peluca es uno de los grandes medios empleados. Las personas encargadas de este detalle le dan una importancia extremada: es un accesorio indispensable, no ya sólo en las magias y obras de espectáculo, sino también en las comedias que se presentan en traje de nuestros días. Nos ha sucedido no reconocer a un ami-

¹¹⁰ Citación: PLAZA, 2007b:4.

go de quien nos habíamos separado un momento antes: la forma de su cabeza había cambiado, habiendo ensanchado o prolongado su cráneo la peluca, y el pelo era gris y escaso; estaba transformado completamente por medio de arrugas y de todo lo que el arte de la pintura puede hacer para transformar un joven en un anciano [...] Las barbas y los bigotes postizos completan la toilette. Ni hay nada en el rostro que no se modifique en su forma: las mejillas, la nariz reciben adiciones tan bien adaptadas y adheridas, que hay que mirar atentamente para adivinarlas. No hablo de la máscara abandonada a más de un siglo, y sólo usada ya en algunas magias (MOYNET, 1999, edición facsímil de 1885:215).

Si bien los actores seleccionados coinciden en principio con los rasgos del personaje, luego – con pelucas, barbas, patillas, bigotes hechos a su medida – se recrean los elementos característicos del momento histórico con la mayor naturalidad posible, para que luzca bien en primer plano. Hay que tener en cuenta el color natural del cabello del actor porque los postizos deben mezclarse sin que se note la diferencia. En el teatro para los peinados de época se recurre directamente a la peluca: se coloca más rápido y después de cada función se vuelve a peinar en el taller. Si la actriz o el actor tienen abundante cabello, en lugar de peluca se le arma el peinado con rodetes, rizadoras o trenzas. En el cine y la televisión las patillas, bigotes, cejas o barbas se realizan directamente sobre la piel con cabello natural rizado o *creppe* y se pegan con un adhesivo llamado *mastix*. Este sistema hace que se vean naturales en primeros planos. Para el teatro esos postizos se confeccionan sobre un tul especial, donde se inserta el cabello, que permite pegarlos y despegarlos para utilizarlo cuantas veces sea necesario. La barba de *creppe* en cambio, no se puede recuperar: es necesario rehacerla cada vez que se deba repetir una escena (ANGELINI *et al*, 2004:21).

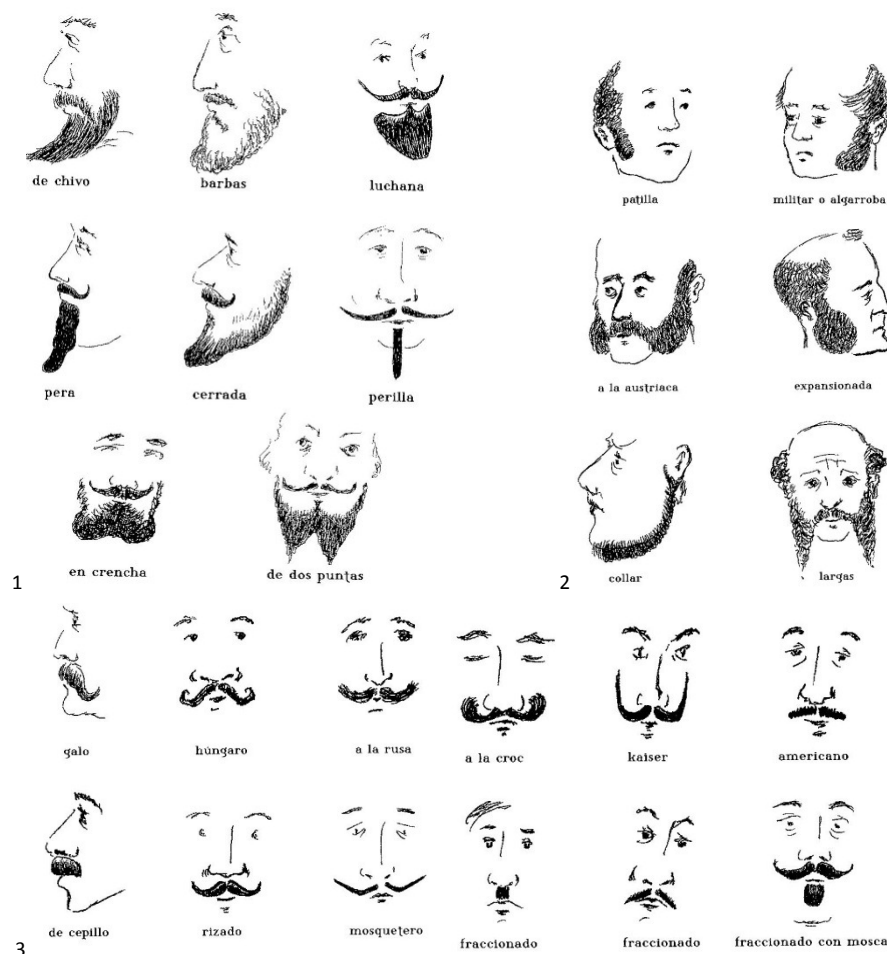


Figura 67. Los postizos masculinos: (1) tipos de barbas; (2) tipos de patillas; (3) tipos de bigotes.

Fuente: ANDURA y PELÁEZ, glosario, 2010:8, 11, 39.

El peinado y el rizado

No sólo la peluca puede cambiar la forma de la cabeza, el peinado y el rizado de los cabellos, a su vez, para estar en armonía con lo restante de la cabeza, debe estar “de acuerdo con las características de cada rostro”. Con él el peluquero puede corregir el aspecto exterior del actor o hallar la característica. Por ejemplo, un peinado liso en la parte de la frente y levantado sobre las sienes, hace la cara más llena, por el contrario alarga el rostro. La conocida ley de claroscuro, de acuerdo a la cual el color claro dilata y acentúa el objeto, mientras que el oscuro los estrecha y aleja, rige también para los trajes y el maquillaje. Por ejemplo, la ropa oscura y larga aumenta la estatura y disminuye el volumen de cuerpo humano. La ropa clara y corta disminuye la estatura y aumenta el volumen. Con el peinado ocurre lo mismo: “el cabello negro y caído sobre las orejas aparenta rostro más delgado, el rubio y levantado la hace más redonda y llena” (LIVSCHITZ y TEMKIN, 1993:34).

El oficio de la peluquería y la caracterización en espectáculos tuvo mucho prestigio y reconocimiento en España por medio de la exposición *Al teatro por los pelos*¹¹¹. La exposición recrea un taller de peluquería y posticería de los años 40 y, a través de la trayectoria de Antoñita, viuda de Ruiz (n. 1925), homenajea la función del caracterizador en el teatro. La actriz Verónica Forqué describe las técnicas utilizadas por la homenajeada y su marido para simular una cabeza en llamas en el cine:

...mi padre me había dado un papel en una película sobre la Inquisición que iba a rodar (*El segundo poder*, 1976): a mí me condenaban por brujería y me quemaban en la hoguera. Me fascinó el taller de Antoñita. Ella me tomó las medidas de la cabeza con un metro y, a los pocos días, fui a probarme una especie de gorrito de papel de seda, que luego se convertiría en un tul finísimo, sobre el que las chicas del taller picarían una melena larga, de color castaño. Y luego otra, corta, con la que me quemaban en la hoguera [...] preparó un tubito, que colocó debajo de la peluca de pelo corto, bajo la cual llevaba una calota de látex que él me había hecho, y debajo de la calota una capa de papel de aluminio y debajo una capa de algodón. Cundo mi padre dijo “¡acción!”, Julipi, escondido detrás de mí, sopló el humo de un cigarro por el tubito de goma y prendió fuego con un mechero a la parte anterior de la peluca. El pelo ardió y aparecieron heridas que él había hecho sobre la carlota. Y salía humo de verdad (ANDURA y PELÁEZ, 2010:72).



¹¹¹ *Al teatro por los pelos*, exposición organizada por el Teatro Español, del 15 de diciembre de 2010 al 29 de mayo de 2011 en Madrid.



Figura 68. Peluca usada por Josep M. Flotats en *Beaumarchais* (2010); Taller en el Teatro Español; Antoñita vda. de Ruiz retocando una peluca. Fuente: ANDURA y PELÁEZ, 2010:46, 54, 168.

Otro español que, además de ser más conocido por su actuación como diseñador de vestuario, entiende y desarrolla sus diseños integrando los elementos de la CVI es Pedro Moreno (n. 1942). Se percibe en su trabajo una preocupación por los accesorios de vestuario e, incluso, el peinado y maquillaje del personaje.



Figura 69. Pedro Moreno preparando el vestuario para *Los diamantes de la corona* (2010); Vestuario y dibujo para el personaje Doña Beatriz en *La dama duende* (1990). Fuente: PELÁEZ y MONTERO, 2010:12, 29, 30.

Un trabajo realizado en conjunto por estos dos artistas de la CVI española fue la puesta en escena *La casa de Bernarda Alba*¹¹². De donde transcribimos una descripción:

José Carlos Plaza y Pedro Moreno huyeron de la visión tradicional de vestir y peinar a estas mujeres con “refajo y moño”, pensando que la mayor parte de la gente joven de los pueblos españoles de aquellos años, y más en una familia burguesa como la de Bernarda, se habían cortado el pelo y se peinaban al estilo de la época, porque ya conocían las publicaciones de moda que llegaban a sus

¹¹² *La casa de Bernarda Alba* (1984), de Federico García Lorca. Dirección de José Carlos Plaza, Teatro Español, Madrid: España.

casas. Antoñita peinó a Adela con taya al medio, pelo muy rizado y cortado recto por debajo de las orejas. A Martirio, con el pelo liso y engominado hacia atrás. A Magdalena y Angustias, con las ondas al agua, tan en boga en los años 20, recogidas en un moño bajo. Bernarda, con moño y velo de luto, y Poncia, con el pelo blanco, ondas al agua y moño bajo (ANDURA y PELÁEZ, 2010:53).



Figura 70. *La casa de Bernarda Alba* (1984), diseños de vestuario y peinado de Pedro Moreno y peluquería de Antoñita vda. de Ruiz. Fuentes: ANDURA y PELÁEZ, 2010:76, 77, 87 y 207; PELÁEZ y MONTERO, 2010:141.

El peinado oriental y sus accesorios

El peinado de las intérpretes de los espectáculos japoneses está compuesto por un intrincado conjunto de peinetas, ondas, horquillas y cintas de seda que engalanan la cabeza del artista. Uno de ellos son las horquillas, que suelen estar formadas por dos partes, un ramito en miniatura, y media decena de filigranas colgantes. Reflejan el paso de las estaciones del año japonés, y muchos de los símbolos que utilizan tienen su correlato en las telas del vestuario y en otros estampados. Muchos de estos accesorios no tienen sólo la función de adorno, los alfileres y los prendedores sirven también para la sustentación de los elaborados moños. La peluca es otro de los elementos artesanales utilizados y también tienen diferentes estilos para cada ocasión. Un intérprete de Kabuki nunca sale a escena sin peluca, ellas se crean individualmente para cada artista y para ello se hace un molde de cobre de su cabeza. El artesano fabricante de pelucas cubre el molde con una tela de seda

en la que va insertando el pelo de uno en uno. Una vez terminado el proceso es el turno del *toko-yama*, el artista que peina las pelucas según el estilo que requiera el personaje. Existen cientos de variaciones en los estilos masculinos y femeninos de las pelucas que indican el rango social, la edad, el temperamento e incluso la profesión del personaje. En las escenas de muerte se utiliza una técnica por la que en unas pelucas especiales se pueden retirar los prendedores para que los mechones de pelo caigan en cascada por los hombros (CAVAYE, 2008; GALLAGHER, 2007).



Figura 71. Peinados y pelucas del teatro japonés: la preparación y puesta de la peluca; los peinados y sus adornos; el *onnagata* kabuki siendo ayudado a colocarse la peluca; la peluca especial para la técnica de la muerte del personaje.

Fuente: GALLAGHER, 2007.

3.4. LA CVI, EL INTÉRPRETE Y EL PÚBLICO

La CVI y el intérprete

La caracterización abarca la totalidad de la figura y está representada por el conjunto de elementos de que se vale el actor para crear un tipo determinado. Buscar en la vida real ese tipo, descubrirlo, analizarlo, apreciar sus trazos fisionómicos, sus gestos, sus posturas y ademanes, su indumentaria, etc. y ensamblarlo todo con el personaje que ha de tener vida en escena, es lo que constituye el caracterizado general externo: “Yo empiezo mi caracterización por los pies – decía, y decía bien, un actor del que se reían sus compañeros confundiendo la caracterización con el maquillaje, y sin que tuvieran en cuenta que no hay que calzar a un viejo con botas de petimetre, ni a un palurdo con zapatos de charol, pues esto los descaracterizaría” (STANISLAVSKI, 2007:32). Así mismo, se debe tener en cuenta en cuanto a los elementos materiales que constituyen la CVI que también pueden colaborar en la caracterización del personaje como un todo. Teniendo en cuenta esto, la diseñadora de vestuario anglo-española Yvonne Blake (n. 1938) señala que los pequeños detalles pueden ayudar a la interpretación del actor y lo ejemplifica con los zapatos en el cine: “...es lo que menos se ve en la pantalla, pero para ellos es lo más importante, porque hace que se sientan cómodos. Si algo duele, no ayuda”. Concerniente al vestuario y las emociones del personaje, Blake observa que:

Lo más importante sin duda del vestuario que puede ayudar a un actor es la caída de la ropa. Cuando un actor debe mostrar cara de estar triste o empobrecido y la caída de la ropa es adecuada, habrá ayudado en su expresión y a mostrar emociones. Un corsé con unas botitas con botones ayuda a comportarse bien, a sentarse bien; la espalda, la figura, hace que no se sienta la actriz en vaqueros (MATELLANO, 2006:35-36).

Son infinidad los elementos de que puede servirse el actor para que sus personajes sean caracterizados externamente. La base caracterizadora del personaje, es, desde luego, el gesto, la voz, la postura, el ademán y los movimientos llamados de locomoción. Según Millá Gacio, la primera condición para conseguir el completo caracterizado de un tipo es conocerse bien a sí mismo. Para ilustrarlo nos cuenta: “Novelli, tenía los brazos muy largos, bien lo sabía, y echándolos hacia atrás o moviéndolos en escorzo remediaba en buena parte este defecto de su figura o se valía de él para lograr un efectismo en ciertos momentos y situaciones” (MILLÁ GACIO, 1944:87). Además de eso, la caracterización es uno de los

elementos que debe ayudar a los intérpretes a encontrar, construir e interpretar su personaje, añadir expresividad dramática e integrar la atmósfera buscada por la obra. En este sentido, la investigadora teatral española Maite Pascual Bonis señala que el personaje tiene una “significación dentro de la línea de acción de la obra y que aporta, de manera casi instantánea, una información visual, marcada fundamentalmente por ese aspecto externo que su vestuario le imprime y que comunicará algo a los espectadores”. Si entendemos que este estudio considera como CVI no sólo el vestuario, automáticamente, la observación de Pascual Bonis vale para todos aquellos elementos que contribuyen a la modificación corporal-visual de los personajes-actores-intérpretes. Entonces una de las maneras de comunicación que dispone el espectáculo reside en el vestuario, el maquillaje, el peinado, las máscaras y todos aquellos elementos de atrezzo que completan o modifican el vestuario propiamente dicho de los personajes (en el caso de los actores) o atmósfera/expresividad dramática (en el caso de los intérpretes: cantante, bailarín, etc.). Pascual Bonis considera esos otros elementos de caracterización, además del vestuario, como es la *indumentaria teatral* (PASCUAL Bonis, 2007:112). Por su lado, en sus relatos y enseñanzas, Constantin Stanislavski (1863-1938) describe lo que sería su concepto de caracterización teatral:

La clase entera fue hoy a los grandes almacenes de guardarropía del teatro [...] Al examinar cuidadosamente todo lo que se me mostraba, esperaba dar con un traje que produjera en mí una imagen sugestiva. Atrajo mi atención una bata sencilla de andar por casa. Estaba hecha de un curioso paño que nunca había visto antes, una especie de tejido de colores mezclados de tierra, verdoso y grisáceo, de aspecto desteñido y cubierto de manchas y polvo mezclados con ceniza. Tenía la impresión de que un hombre con aquella bata parecería un fantasma. Sentí dentro de mí una desazón casi imperceptible y al mismo tiempo una sensación de fatalismo ligeramente sobrecogedor al mirar aquella bata vieja. Si encontraba un sombrero, guantes y calzado polvoriento que hiciera juego con ella y con un maquillaje y una peluca del mismo tono y color que la tela – grisáceo, amarillento, verdoso, desteñido y ajado – lograría un efecto siniestro y, sin embargo, familiar en cierto sentido. Pero exactamente qué significaba tal efecto era algo que no podía determinar todavía. [...] Seguía en aquel estado de división interna, incertidumbre y búsqueda incesante de algo que no conseguía encontrar, cuando entré en el camerino general donde todos tendríamos que vestirnos y maquillarnos [...] tenía la impresión de que el momento de mi primera investidura con aquella bata raída, así como la colocación de la peluca gris

amarillenta, la barba y el resto eran de una enorme importancia para mí. Sólo aquellas cosas materiales podrían forzarme a encontrar lo que había estado buscando subconscientemente. En aquel momento estaban prendidas mis últimas esperanzas (STANISLAVSKI, 2007:32-36).

Un bueno ejemplo de poner en práctica los procesos de creación del personaje están registrados en la película documental española *Máscaras* (2009), donde se puede acompañar la transición (o convivencia) de dos personajes vividos por el actor catalán José María Pou (n. 1944). El actor convivía con el personaje de *La cabra* (de Edward Albee), en presentación, y la puesta en escena en proceso de montaje *Su seguro servidor: Orson Welles* (de Richard France), en la que encarna al propio Welles. Por un lado, el documental tenía como objetivo descubrir lo que se esconde detrás de la máscara de un actor, del acto mismo de interpretar, escarbar para mostrar lo que siempre permanece oculto detrás de la representación, los directores del documental invaden las fronteras que separan a la persona del personaje. Para esto, ellos han elegido un momento de “cambio de piel”, donde Pou abandona el personaje que interpreta en *La cabra* y se empieza a enfundar en el de Welles¹¹³. Por otro lado, Pou habla hasta dónde es capaz de dejarse poseer por los personajes y qué les aporta de su propia personalidad. Reflejar las dificultades y contradicciones que acompañan el proceso de trabajo del actor, al tiempo que desvela los cambios profundos que a lo largo de ese proceso se producen en la persona. Al reflexionar sobre las fases de construcción del personaje, Pou habla de la importancia de los elementos visuales en su proceso: “Para tener el personaje ha de olvidarse el texto. Cuando ha dominado el texto y, después de un cierto tiempo, el actor necesita nuevos elementos para que el personaje realmente exista. A continuación, introduce los elementos de la escenografía, y sobre todo el vestuario final” (CABEZA y RIAMBAU, 2009, *película documental*).

¹¹³ Según los directores de la película se trata de un complejo proceso creativo que el público nunca ve: “Durante los siete meses transcurridos entre la última representación de una obra y el estreno de la siguiente, hemos asistido al aprendizaje del texto, las rutinas de los ensayos, la construcción del decorado o la confección del vestuario. Pero también hemos transitado con Pou por las fronteras entre su personalidad y la de su personaje, nos ha deleitado con sus trucos de viejo maestro de la escena y le hemos visto disfrutar con el reto de interpretar un número de magia. Capturar esos momentos irrepetibles que se producen en la tensión de un ensayo o cuando el actor se refugia en su intimidad para componer el personaje es algo que sólo se consigue con un equipo reducido, compenetrado y rápido de reflejos. El nuestro lo ha sido y, sin su complicidad, esta película no habría sido posible” (CABEZA y RIAMBAU, 2009, *película documental*).



Figura 72. *Máscara* (2009): el actor José María Pou y la busca por el personaje.
 Fuentes: CABEZA y RIAMBAU, 2009, película documental.

Por lo que se refiere a la mirada de los diseñadores, el diseñador de vestuario estadounidense Jeffrey Kurland (n. 1952) nos ofrece una buena idea de la relación vestuario y personaje: “Diseñar vestuario es contar historias, en el mismo sentido en que las narran un guionista o un director. Como diseñadores de vestuario, nos metemos en la piel del personaje del mismo modo que lo hace un actor” (NADOOLMAN, 2003:10). A este respecto, la opinión de los diseñadores de CVI está más detallada en el apartado *Pensamientos prácticos-conceptuales*, en la Parte II de esta tesis. Para Bravo (1988) el “vestido teatral” (interpretado aquí como la CVI) es el resultado de un laborioso proceso que se inicia en el figurín, “dibujo a pequeña escala en el que, como en sus equivalentes escenográficos (el boceto o la maqueta) el artista desarrolla, fija y concreta las múltiples coordenadas morales y plásticas de su visión del personaje”. Siendo así, el diseñador de CVI busca, de esta manera, un “fusionado encadenamiento de sueños” con el autor original y el director de cada nueva producción de la obra.

Su “especial palpitación (o zarpazo) con que cada obra, y dentro de ella cada personaje, ha tocado su sensibilidad. En el figurín alienta ya, entre formulado y oculto, el personaje”. La forma visual como se presenta el personaje al escenario ya nos informa sobre su moralidad, sus estados de ánimo, su nivel social, su evolución, su lugar, su época o, si el personaje opera a nivel simbólico, los valores de los que es alegoría o metáfora (BRAVO, 1988:1-2).

Para entender a un personaje en una puesta en escena teatral o cinematográfica, es esencial relacionarlo con un decorado, en el cual sus gestos y discursos alcanzarán un significado preciso, como constata el director de cine estadounidense Vincente Minnelli (1903-1986):

Creo que el papel del decorado es capital. Emanado del tema, restituye en términos dramáticos el tiempo y el espacio en el que evolucionan los personajes [...] No se puede separar el personaje de su medio ni aislarlo arbitrariamente por medio de primeros planos. Su medio, su forma de vivir, las sillas donde se sienta, la habitación donde vive, todo esto es parte de su personalidad. Es la historia de ese hombre (MINNELLI, 1963:81).

Efectivamente, a partir de la representación perspectiva del espacio (que sitúa y valora a los personajes situados “delante” de él), la escenografía determina la identidad de cada sujeto. “La importancia relativa de los personajes se calibra según su situación en un decorado, que adquiere efecto de realidad contemplado desde un punto de vista preciso – en el espacio “real”, al otro lado de la imagen -, que se identifica con la mirada del representante de poder” (VILA, 1997:80-81).

El dramaturgo y poeta español Félix Lope de Vega (1562-1685), alabando al actor Baltasar de Pinedo (en la novela *El peregrino en su patria*, 1604), por su capacidad de transformación afectiva, (y por los “altos metamorfoseos de su rostro, color, ojos, sentido, voz y afectos, transformando la gente”) abogaba por una interpretación tan verista y efectiva que el espectador creyera que el actor “es” y no sólo “hace” el papel que interpreta. Para Lope de Vega el actor debe atender con aprovechamiento las acotaciones del texto, *kinésicas* (relativas a la posición del actor en el escenario, y a la expresividad de sus movimientos sobre el tablado, esenciales en las escenas que figura que suceden de noche), gestuales (relativas a la expresividad del propio cuerpo del actor, de modo que el cuerpo refleje con gestos el estado anímico) y vocales (esenciales para controlar la entonación, y en consecuencia, el tono y el matiz afectivo de este o aquel verso). Se trata de un sistema de signos escénicos

que, junto al maquillaje, el vestuario, los escenarios y un número teóricamente ilimitado de otros signos, constituyen el sistema semiótico teatral (APARICIO Maydeu, 1999:48).

Los otros elementos de caracterización convencionales utilizados por el intérprete, además de los de CVI, tal como voz, gestos y expresiones faciales, colaboran en la composición del personaje para ser representado en el palco. La proyección de la luz es percibida por el intérprete casi de la misma manera que es percibida por el público. O sea, en el escenario. La luz que incide sobre el cuerpo en evolución escénica y que puede cambiar su aspecto delante de los ojos del público no es percibida en toda su magnitud visual por el intérprete. ¿Cómo eso puede ser minimizado o resuelto para que el intérprete pueda disfrutar más de ese verdadero pincel que, a semejanza del pincel del maquillador o del artista plástico, puede cambiar sus rasgos y la “realidad semiótica” resultante?

No existe una única y verdadera interpretación de los estímulos provenientes del mundo externo (la así llamada “realidad”) [...] En lugar de hablar entonces de una realidad física, a la cual los seres vivos no tienen acceso, es mejor hablar de una realidad semiótica, que es la única clase de realidad que los organismos vivos son capaces de conocer (CAIVANO, 2000:247).

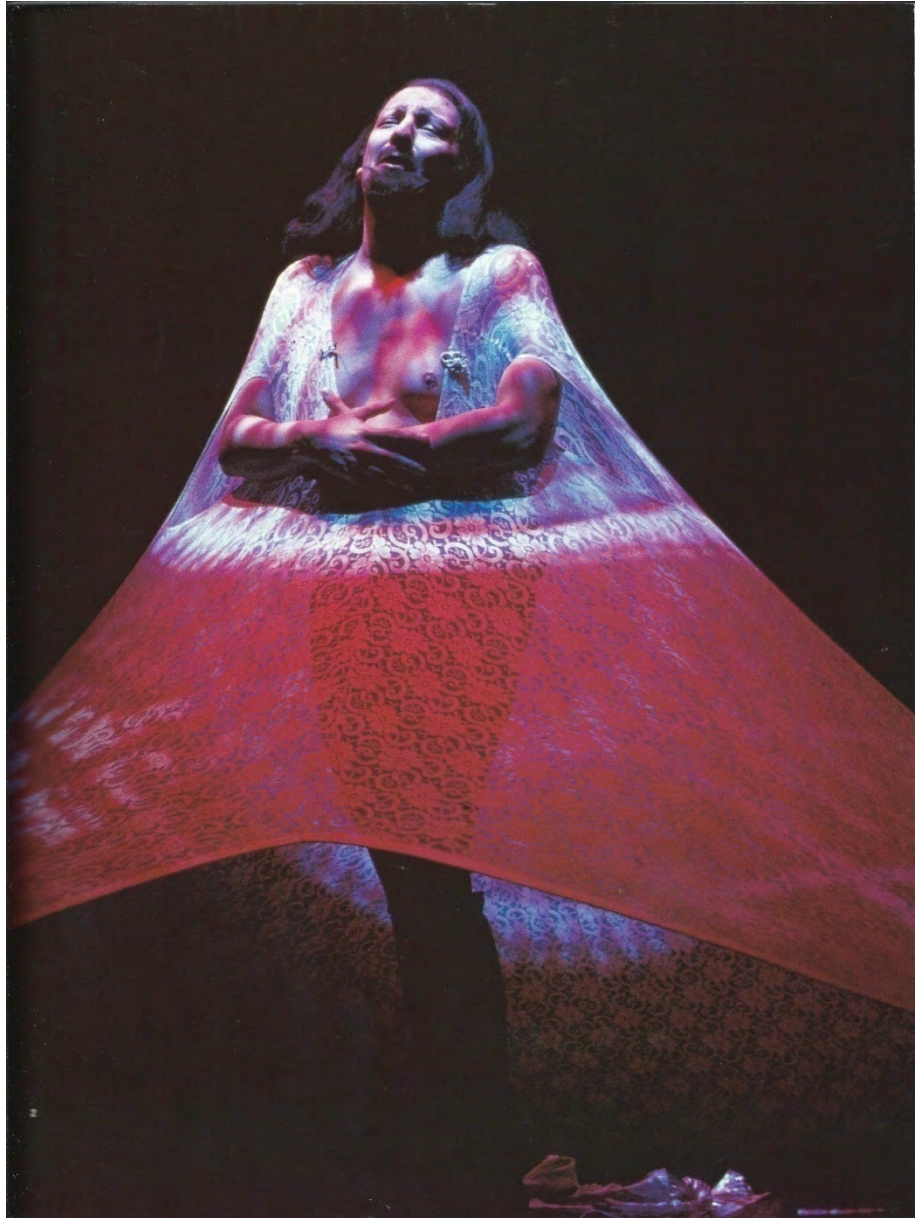
La CVI y el público

Cuando se trata del espectador o del público, cabe señalar que en un espectáculo artístico la construcción de la apariencia visual de un intérprete o de un personaje se basa en índices que “singularizan y componen la representación de su carácter (o de su identidad), para que ella sea expuesta a la actividad cognitiva del espectador” (VAZ Ramos, 2013:17). El escenógrafo ítalo-brasileño Gianni Ratto (1916-2005) considera que el espectador tiene “una capacidad de intuición que le permite ir más allá de la visualidad propuesta por el espectáculo que está siendo presentado” (RATTO, 2001:43). Para el profesor español Aparicio Maydeu “al espectador del teatro le interesa que exista siempre una identificación del actor con el rol que interpreta, pues de otro modo la ilusión dramática va a resentirse”. Hablando del teatro romántico, el profesor garantiza que, al contrario del espectador del escenario realista, de los inventarios de menaje de la puesta en escena naturalista y de las estridencias y experimentos de la (post)vanguardia, el teatro barroco se vale de la complicidad que con él establece el público sacándole el mayor fruto posible a su imaginación, y la convención dramática establece con mucha mayor frecuencia un mecanismo de alu-

sión-elusión y de sinécdoque, que de profusión y detallismo. Maydeu pone el siguiente ejemplo:

El grado de integración de muchos de los espectadores en la acción de la comedia barroca europea escenificada era altísimo, sobre todo por una cuestión de proximidad física, y sin duda mucho mayor que el del privilegiado “voyeur” en que se ha convertido el espectador actual. De modo que la comunicación entre los comediantes y el público se ve favorecida por el espacio físico, pues por otra parte los actores que se mueven sobre el “tablado” están rodeados por público en tres de sus lados (APARICIO Maydeu, 1999:118-123).

I Parte - CAPITULO 4
*La Transformación Visual
de los Espacios Escenográficos*



*El teatro es un acto de transformación.
Los actores transforman las palabras en personas vivientes
que participan de sucesos humanos y
los diseñadores transforman las palabras en imágenes,
una fantasía visual, el mundo físico que enmarca los sucesos.*

Garland Wright¹¹⁴

¹¹⁴ **Citación:** Garland Wright (1946-1998). Wright fue uno director artístico teatral estadounidense, citado por el diseñador chino-estadounidense Ming Cho Lee (DAVIS, 2002:44). **Figura f:** *Elsinore* (1995-1996), basada en Hamlet, de William Shakespeare. Dirección: Robert Lepage (que encarnó todos los personajes). Diseño de vestuario: Yvan Gaudin; Diseño de luz: Alan Lortie y Nancy Mongrain; Multimedia: Jacques Collin; Vídeos-artes: Michel Pétrin; Diseño de escenario: Carl Fillion. Montreal, 1995; Nottingham Playhouse, Nottingham: Reino Unido, 1996 (IRVIN, 2003:69).

Moynet, en su libro *Teatro por dentro* (1873), nos conduce de la mano a los bastidores de una producción teatral del s. XIX, invitándonos a un mirar detallado e indiscreto de una posible TAVI, en este caso sin la descripción de la participación de la luz:

Mientras la función sigue su curso, acerquémonos a ese campesino que es, como quien no dice nada, el actor principal, el héroe de la obra. Si observáis con atención el traje que viste, notaréis que todas las prendas se tienen por medio de un hilo bastante fuerte, que partiendo del pie sube al hombro por una serie de ojetes y baja luego a lo largo del brazo: es una cuerda de tripa cuyo extremo inferior está provisto de un anillo; el otro extremo de la cuerda se detiene por un nudo que el actor puede deshacer a voluntad. El traje, sea cualquiera su disposición, está siempre formado de dos piezas, una anterior y otra posterior. Si el personaje se coloca en un punto determinado de la escena y ordinariamente señalado con greda, se abre por detrás de él una trampilla, una mano se apodera del anillo, y a la señal convenida, deshace el actor el nudo que retiene el traje por arriba; la mano tira del anillo y el traje cae atraído rápidamente a la trampa. Con esto, aparece el actor vestido de otra manera. Ved esa vieja que va a entrar en escena, vestida con una túnica que se creería cubierta de ceniza: es una de nuestras más bellas actrices, y sólo lleva tan desgraciado y feo traje, porque va a transformarse en la brillante hada de las aguas. Aquí son ya necesarias más precauciones para no estropear el traje interior y sobre todo, el tocado, pero el principio es el mismo. Estos cambios de traje son de mucho efecto, cuando se hacen rápidamente y están hábilmente preparados para que el espectador no los adivine con anticipación (MOYNET, 1999, *edición facsímil de 1885*:192).

Para Aby Cohen (2007) el teatro se basa esencialmente en este juego entre el ocultar y el revelar, conferir sentido o abstraerlo; un juego que modifica sus reglas de acuerdo con su contexto, y principalmente, de acuerdo con cómo nos proponemos poner en relación a él. En este juego escénico el decorado puede ser necesario, más no es indispensable. Funciona como un elemento accesorio que se liga a una realidad aparente, intentando transformarla en algo que, ilusoriamente, nos pretende hacer creer en una verdad absoluta (concreta o abstracta). Verdad ésta transitoria, dígame de paso, pues “el momento dramático al cual asistimos está totalmente dissociado de nuestra concreción física, afectando solamente el onírico de nuestra sensibilidad” (RATTO, 2001:23).

En términos de lo mágico, o más correctamente, en este caso, en términos de lo científico y lo fantástico, no se puede no hablar de la formidable importancia cultural del

cinematógrafo en el s. XX. Para ello, tiene que entenderse a partir de su naturaleza intertextual, que constituye el tejido donde se traman ideologías, pulsiones, fuerzas productivas y relaciones de producción. Según Vila, a lo largo de la evolución del cinematógrafo siempre han podido detectarse dos tendencias enfrentadas (con sus naturales entrecruzamientos): “la tendencia Lumière, que pretende un registro científico de la realidad “objetiva”, y la tendencia Méliès, que utiliza el cine como narratología de escritura “fantástica”. (VILA, 1997:107). Georges Méliès (1861-1938)¹¹⁵ introdujo la magia y la ficción en el cine cuando éste aún daba sus primeros pasos y era prácticamente sólo documental. Reinó en el mundo del género fantástico y del trucaje cinematográfico durante casi veinte años antes de caer en el olvido y la ruina económica, que le llevaron a destruir los negativos de todas sus películas. Frente al cine de carácter documental de los hermanos Lumière, el acto fundacional de Méliès consistió en combinar el universo de Jean-Eugène Robert-Houdin (1805-1871), el “padre de la magia moderna”, con la cinematografía de Étienne-Jules Marey (1830-1904), así como en un decidido impulso del cine como espectáculo. Considerado un genio de los efectos especiales, Méliès aplicó en el cine trucos de magia y la técnica de la linterna mágica: pirotecnia, efectos ópticos, desplegados horizontales y verticales, paradas de cámara, fundidos encadenados, sobreimpresiones, efectos de montaje y de color. Méliès entendía el cine como una obra total, por lo que convierte el cine en un medio de expresión personal: diseñaba los decorados y el vestuario, y escribía los guiones de sus filmes, en los que también hacía de actor, cámara, montador, productor, distribuidor y empresario. Su película *El rey del maquillaje* (1904) es un trabajo en el cual se anuncian las posibilidades infinitas del cine para cambiar el aspecto de los actores a través del montaje y del maquillaje (MANNONI, 2013:16).



¹¹⁵ Georges Méliès fue un cineasta francés que fue también dibujante, mago, director de teatro, actor, decorador y técnico, así como productor, realizador y distribuidor de más de 500 películas entre 1896 y 1912.



Figura 73. CVI y transformaciones de Georges Méliès: (1) *Viaje a la luna*, 1902; El eclipse del sol en plenilunio (1907); Fausto en los infiernos (1903); El *cakewalk* infernal (1903); (2) captura de pantallas de *El rey del maquillaje* (1904), donde el propio Méliès es el actor y dibujante. Fuentes: MANNONI, 2013; Internet: www.filmaffinity.com

4.1 REFLEXIONES SOBRE LA MAGIA Y LO ILUSORIO DEL ESPECTÁCULO

Lo que amo del teatro es su teatralidad y el hecho de que uno no reproduce la vida real sobre el escenario; es algo más que eso.

Richard Hudson¹¹⁶

De acuerdo con Cabezas, en diferentes épocas y culturas el teatro se apoya fundamentalmente en la ilusión: “ésta es ciertamente la característica más utilizada en el teatro occidental al menos desde el Renacimiento” (CABEZAS, 2007:140-141). Ciertamente, por lo que respecta al espacio escénico, se puede hablar de un antes y un después a partir de la representación de la **perspectiva en el escenario**. Tras ella, el arte escénico se lanza al desarrollo de sus capacidades de concentrar el discurso en espacios perfectamente acotados a la mirada. No en balde, a partir del Renacimiento, el mayor campo de experimentación de lo teatral en el mundo occidental es la tratadística arquitectónica y escenográfica. La técnica se lanza a la consecución del artefacto ideal para crear ilusión en escena y acotar la mirada del espectador para hacer efectiva esa ilusión. Una tarea que, según Abellán, se extenderá con éxito en el tiempo hasta el mismo s. XIX.

Aquella búsqueda fue en aumento, creyendo realmente sus artífices que la magia del teatro radicaba en su potencialidad para crear ilusiones, y que el camuflaje de toda convención era algo verdaderamente deseable por sorprendente, por mágico. Y por segregado, por incontaminante, podríamos afirmar, desde la honesta perspectiva burguesa. La acotación de la presencia y de la acción tras un marco ofrecido a la mirada, y el desarrollo arquitectónico que ese principio produjo, determinó y dominó la idea del teatro que ha prevaletido en la cultura occidental durante siglos (ABELLÁN, 2006b:2-3).

¹¹⁶ Citación: DAVIS, 2002:128.

En el aspecto de las transformaciones visuales en tiempo real de los **espacios escenográficos**, el escenógrafo brasileño Luiz Carlos Ripper (1943-1996), trajo una nueva dimensión del tratamiento escenográfico en las puestas en escena de los grupos cariocas de los años setenta, reflexionando sobre las expectativas innovadoras propuestas por sus integrantes. Su trabajo, según el profesor y crítico teatral Roberto de Cleto, se destaca por proponer un “espacio en mutación, donde las áreas y los volúmenes deben ser tan capaces de transmutación cuanto la palabra y la emoción del actor y donde el espacio escénico de los teatros tenga mayor capacidad de movilidad interna de la escena y externa de la platea, posibilitando al espectador participar más directamente de la fantasía” (CLETO, 1972, periódico). También nos reporta algunos relatos de la visión de magia del espectáculo, que no se restringe solamente el acto del ilusionismo, o sea, de la ocultación de los mecanismos de producción del encantamiento escénico. Volviendo a la película documental *Máscaras* (2009) mencionada anteriormente, en ella la acción transcurre en la “trastienda”, un espacio oculto a la mirada del público en el que el actor muda de piel para invocar a su personaje. Magia, con truco, pero magia al fin y al cabo. Los directores Elisabet Cabeza y Esteve Riambau hablan de la realidad y la ficción teatral retratada en la película:

Nuestro objetivo es que *Máscaras* refleje el fascinante mundo del teatro desde una mirada inequívocamente cinematográfica que se mueve en la oscuridad de las bambalinas “donde se mueven los hilos” y el rojo intenso de las butacas donde el público “va a ver el efecto pretendido”. Y, al igual que hicimos en *La doble vida del faquir*, también hemos transitado libremente entre la realidad y la ficción con la ayuda de la magia. Nuestra anterior película partía de unos niños disfrazados para rodar un film amateur en plena Guerra Civil. *Máscaras* convierte los mimbres con los que se teje una representación teatral en un espectáculo cinematográfico dotado de vida propia (CABEZA y RIAMBAU, 2009, *película documental*).

A pesar de extenso, el siguiente relato del director británico de teatro, películas y ópera, Peter Brook (n. 1925), nos habla de su inicio en el teatro y nos permite acompañar los cambios de percepción de lo mágico y de los procesos para mantener la magia de forma distinta a las anteriores:

En el teatro buscaba crear un mundo de imagen y sonido; [...] Aun así, no era casual que el cine y el teatro me entusiasmaran tanto, por las mismas razones, pero todavía los actores no me interesaban demasiado. Mi principal interés era el de crear imágenes, crear un mundo. La escena era realmente un mundo apar-

te, un mundo de ilusión separado del mundo circundante, en el cual ingresaba el espectador. De manera que, en aquella época, mi trabajo naturalmente estaba mucho más relacionado con los aspectos visuales del hecho teatral; me encantaba jugar con maquetas y diseñar sets. Estaba fascinado con la iluminación y el sonido, con el vestuario y con el color. [...] En ese momento pensaba que debía intentar desplegar una escenificación apabullante de fluidas imágenes, que sirviera como un puente entre la obra y el espectador. [...] Por ello hice que Mercade (*Trabajos de amor perdidos*, 1946) apareciera elevándose sobre el resto, al fondo del escenario; caía la tarde, las luces disminuían y de repente aparecía allí una figura de negro. Una figura de negro irrumpía de pronto en una bucólica escena estival, con los demás personajes vestidos en tono pastel, a la manera de Watteau y Lancret, y una luz dorada que iba atenuándose paulatinamente. El efecto era muy perturbador, y el espectador sentía de repente que el mundo entero se había transformado.

Creo que todo cambió para mí en la época de *Rey Lear* (1963). Justo antes del momento en que debíamos iniciar el período de ensayos, deshice el diseño escénico. Lo había pensado en hierro oxidado; era muy interesante, y muy complicado también, con puentes que subían y bajaban. Me gustaba mucho. Pero una noche descubrí que ese maravilloso juguete era inútil. Desmonté la maqueta casi completamente, sin dejar prácticamente nada, pero lo poco que quedó era muchísimo mejor. Este fue, para mí, un momento decisivo, especialmente porque en esa época era convocado muy frecuentemente para trabajar en anfiteatros y no lograba imaginarme cómo sería eso de trabajar sin proscenio ni mundo imaginario.

Ahora me doy cuenta de que hace diez años por lo menos que no muevo un foco, cuando antes me pasaba la vida subiendo y bajando escaleras para ajustarlos, etc. Ahora me limito a decirle al iluminador: “¡Mucha luz!”. Quiero que se vea todo, que se distinga todo claramente, sin la más mínima sombra. La misma idea nos ha llevado con mucha frecuencia a desplegar, como único escenario y único set, una simple alfombra. Yo no he llegado a esta conclusión por puritanismo, ni tampoco es mi intención criticar los vestuarios cargados ni la iluminación parcial o con claroscuro. Simplemente, he descubierto que el verdadero interés puede estar en cualquier otra parte, en el evento mismo, en cada momento de su suceder, inseparable de la repuesta del espectador (BROOK, 2001:30-33).

Brook ejemplifica su punto de vista con el mito *La conferencia de los pájaros*¹¹⁷, donde el mundo visible es presentado como una ilusión, como una sombra que cubre una superficie que es la Tierra. Por supuesto, para Brook lo mismo ocurre en el caso del teatro: “El teatro es un mundo de imágenes, y la gloria del teatro es el conjunto de las mismas. Si el mundo es ilusorio, el teatro es la ilusión dentro de lo ilusorio. Y, desde cierto punto de vista, el teatro puede ser una droga peligrosa”. Él señala que una de las críticas que durante largos años ha merecido eso que se llama “el teatro burgués” es que, al desplegar sobre el público reflejos ilusorios, “no hace otra cosa que consolidar sus sueños y consecuentemente su ceguera, su incapacidad de ver la realidad”.

Pero, como todo, esto puede ser visto de manera exactamente opuesta. En el teatro, las ilusiones tienen menos entidad porque carecen del feroz apego a esas mismas fuerzas que hacen que las ilusiones en la vida sean tan difíciles de romper. El hecho de que sean representaciones imaginarias les da la posibilidad de que adopten una doble naturaleza, y es en esta doble naturaleza donde uno puede asomarse al sentido de *La conferencia de los pájaros*. Por un lado, tal como se dice en la misma *Conferencia*, cuando uno se vuelca sobre las impresiones de la vida puede ver qué es la vida. Pero cuando se vuelca en la dirección contraria, ve lo que está detrás de esas ilusiones, y aparecen a la vez el mundo visible y el invisible (BROOK, 2001:262-264).

Tomando en cuenta la barrera que se establece entre lo ficcional y lo real en el mundo de los espectáculos, cabe reflexionar de qué manera eso se da en sus distintas modalidades. Así pues, por un lado, en las Artes Escénicas se introduce una barrera espacial – significada por el foso de la orquesta o rampa escénica – entre lo “ficcional” y lo “real”.¹¹⁸ Por otro lado, en el cine, esta barrera se traduce en la pantalla y en la sala de exhibición de la película. Mientras tanto, según Vila, el cine también introduce la barrera “temporal”: (tiempo de) filmación/ (tiempo de) exhibición. Lo que, en el código de per-

¹¹⁷ *La conferencia de los pájaros* es un poema sufí que desde su aparición, allá por el s. XII, ha venido ejerciendo una inmensa influencia en el misticismo islámico. El poema describe la senda sufí hacia la iluminación a través de una alegoría: la búsqueda que emprenden los pájaros del mundo con el fin de hallar a su rey. El viaje de los pájaros describe las sucesivas etapas de la experiencia espiritual, mientras que las distintas aves – desde el orgulloso halcón hasta el avariento búho – representan los diversos arquetipos humanos con sus propias y muy humanas razones para no emprender el camino espiritual. A lo largo de la historia se entrelazan divertidas anécdotas y sátiras junto con pasajes de gran belleza mística. Al final, los pájaros descubren que lo que buscan no es otra cosa que a sí mismos, lo cual refleja que el camino sufí hacia Dios es interior y que la iluminación no es sino la apasionada unión de un alma individual con lo Divino. *Resumen del libro La conferencia de los pájaros, de Farid Al-din Attar, versión del poeta Rafiq Abdulla, Ed. Gaia, España, 2002.*

¹¹⁸ Teniendo en cuenta siempre que este estudio adoptó prioritariamente el modelo de configuración espacial del teatro a la italiana, cuando se trata de la puesta en escena en vivo. O sea, la caja escénica compuesta de tres lados cerrados y uno abierto, donde se establece el dictado “barrera ficcional-real”.

cepción cinematográfica se traduce en un espesamiento de la barrera o alejamiento espacial de “segundo grado”. Así, esta “representación representada” en la pantalla cinematográfica conforma un mecanismo de “desdoblamiento”, entre una cierta presencia y una cierta ausencia, que, para Metz¹¹⁹, constituye el “significante imaginario” característico del sistema de significación cinematográfico. Vila considera varios factores respecto a la dualidad figura/espacio, constituyente de la escenografía, tanto teatral como fílmica. Para ello la representación del primer componente (la figura) aislado, es una posibilidad escénica teatral, compartida por el cine; mientras que la representación exclusiva del segundo componente (el espacio) es privilegio exclusivamente cinematográfico. De hecho, siguiendo de nuevo a Vila, la imagen cinematográfica puede vaciarse de todas las realidades excepto de una: la del espacio (relegando la presencia humana afuera del cuadro constituyente de lo visual). Sin embargo, el teatro se construye sobre la conciencia recíproca de la presencia del espectador y del intérprete, separado por la rampa (foso), barrera arquitectónica entre lo real y lo imaginario, inexistente en el espectáculo cinematográfico, que ignora al espectador. En este sentido Vila reflexiona: “No puede hacerse teatro más que con el hombre, pero el drama cinematográfico puede existir sin actores. Lo que supone considerar los respectivos mecanismos dramáticos de forma inversa: en el teatro el drama parte del actor; en el cine va del decorado al hombre” (VILA, 1997:107).

Para Yukio Horio “el espectáculo y el decorado tienen que ser reales pero también abstractos y teatrales”. En la obra *Kiru*¹²⁰, Horio utilizó muchos materiales en el escenario, lleno de espacios vacíos, incluyendo algodón, seda y lana. La obra está relacionada con el Kabuki del teatro Noh. Las acrobacias forman parte dominante en el arte escénico japonés y se realizan bajo luces brillantes. Hasta que la influencia de la luz y la oscuridad de la ópera alemana alteró esa forma de usar la iluminación en Japón. “Yo uso mucha oscuridad en mi trabajo, salvo cuando diseño para Hideki Noda, él no necesita oscuridad; *Kiru* ofrece una ilusión luminosa” (DAVIS, 2002:124-125).

El debate sobre si el papel de la representación teatral debe remitirse a lo ilusorio o no es, así como del texto y del espectáculo, uno de los temas que aportan más reflexiones. Por un lado, tenemos la teoría del dramaturgo y director de escena alemán Bertolt Brecht (1898-1956), para quien la escenografía debe decir al espectador que se encuentra en el tea-

¹¹⁹ METZ, Christian (1979). *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili. En VILA, 1997:107.

¹²⁰ *Kiru* (1997), escrita y dirigida por Hideki Noda. Teatro Osaka Kintetsu, Osaka: Japón.

tro y no que le sugiera que se encuentre en otro lugar: “El teatro, como teatro que es, debe lograr esa realidad fascinante que tiene un Palacio de Deportes los días en que hay boxeo. Lo mejor es mostrar su maquinaria, sus aparejos y sus telares”. Brecht quería que la escenografía “mostrase sus procesos de producción al público, en el sentido de educar al espectador a ser más consciente, hacer que mire su propia mirada”. Por otro lado, según el pintor, dramaturgo y diseñador de escenarios francés Gilles Aillaud (1928-2005), antibrechtiano declarado, esa postura de Brecht resultaba en una retórica intelectualista que acababa por “postular en el espectador el grado de conciencia y de lucidez que se intentaba que alcanzara, pidiéndole implícitamente que sea ya aquello en lo que ha de convertirse” (AILLAUD, 2008:11).

De acuerdo con Heras, Aillaud y los escenógrafos Eduardo Arroyo (n. 1937, España) y Antonio Recalcati (n. 1938, Italia), formaron un trío de artistas paradigmáticos del arte pluridisciplinar. Estos artistas trabajaron mucho en colaboración con el director alemán Klaus Michael Grüber (1941-2008), buscando en sus trabajos en equipo un camino donde “la conceptualización de espacios escénicos tenían que ir más allá del mero criterio de escenografía”. El tándem Grüber-Aillaud logró espacios escénicos llenos de “transgresión, humor, sabiduría, sarcasmo, metáforas sorprendentes, imágenes insólitas y alejamiento de cualquier moda momentánea” (HERAS, 2003:44-45). Jean Jourdheuil analiza que la estética teatral de Aillaud no es distinta de su estética pictórica, aunque el estatuto de la palabra, la función del lenguaje, de la imagen y el espacio distinguen la representación teatral de la representación pictórica y la oponen a ella. Para este autor, el pintor Aillaud, fascinado por la semejanza y lo que ella consigue hacer parecer, la ilusión es un vector de regocijo y consiste en la apertura de un espacio propio para despertar unas asociaciones infantiles e inéditas. Y esclarece:

Para Gilles Aillaud la ilusión es sinónimo de poesía en el corazón de lo visible, ahí donde en Brecht la ilusión remite (esencialmente) a la contaminación del teatro con las técnicas de manipulación radiofónicas y cinematográficas, gracias a las cuales fue posible suscitar y organizar la adhesión de las masas. La teoría negativa de la ilusión y de la identificación en Brecht es un intento de reconstrucción, en el teatro, de los procedimientos que producían ilusión, identificación y adhesión en el cine y la radio, y en la vida política de los años treinta (JOURDHEUIL, 2008:27, 32).

Uno ejemplo del juego perpetuo entre lo real y lo ilusorio en el diseño escenográfico de Aillaud, está en la montaje *Fausto*¹²¹, dónde una bola de vidrio enorme, llena de agua, elemento autónomo propio de Aillaud, “una gruta de sombra”, según su propia expresión, produce algunos reflejos anamórficos de lo que allí se interpreta: la vanidad. Se produce un rebajamiento de todo pensamiento y de toda cosa.



Figura 74. *Fausto* (1982): el actor Bernhard Minetti en el espacio escénico pluridisciplinar del pintor y escenógrafo Gilles Aillaud. Fuentes: *URSINI Ursic*, 2008:30, 32; www.festival-automne.com.

Aún en el contexto de la colaboración entre Grüber y los pintores-escenógrafos, Eduardo Arroyo señala que el teatro le ha permitido olvidar temporalmente que es pintor. Lo que ha tenido claro, desde el principio, es que la escena no es una galería de arte: “La creación se pone entonces al servicio de un texto, un tema que no tiene nada que ver con pintar. Y al mismo tiempo, de vuelta, recuperar la enorme libertad de la pintura, y tal vez, tomar algo de ese mundo de imágenes constantes que es el teatro”. La confianza en la imagen estática acaso es lo que le ha llevado a evitar en sus escenografías los mecanismos complejos o el trucaje espectacularizante. En este sentido ha funcionado muy bien el tándem Grüber-Arroyo, tanto es así que han desarrollado juntos, muchas veces en cola-

¹²¹ *Fausto* (1982), de Johann Wolfgang von Goethe. Dirección: Klaus Michael Grüber. Freie Volksbühne, Berlín: Alemania.

boración con Aillaud, obras como *Don Giovanni*, *Desde la casa de los muertos*, *Othelo*, *Las bacantes* y *Splendid's*¹²². Sobre esta sincronía creativa, Arroyo comenta que: “nuestros decorados no son móviles, se manipulan en una sola pieza. Son volúmenes fijos dentro de los cuales se desarrolla la acción; salvo en los casos de *Las Bacantes* y *Fausto*, donde habíamos acondicionado sitios preexistentes, usando todo cuanto encontráramos”. Según Castro Flórez y García Canido, “En el espacio escénico encuentra Arroyo la oportunidad para intensificar su relación con los objetos pero, sobre todo, comprende que lo que él tiene que hacer es crear un sitio en el que lo teatral pueda llegar a ser, sin caer en el protagonismo fácil o en la retórica del vacío” (CASTRO Flórez y GARCÍA Canido, 2005:15).



Figura 75. Escenografías de Eduardo Arroyo: *Othelo*, *Splendid's*, *Las bacantes*, *Desde la casa de los muertos* y *Don Giovanni*. Fuentes: CASTRO Flórez y GARCÍA Canido, 2005:160, 148, 57, 62, 189.

En lo que respecta a lo real, lo ilusorio o lo mágico del espectáculo, cabe registrar tres visiones distintas, más complementarias. Empezando por Artaud, para quien la alquimia,

¹²² Algunas puestas en escena de Klaus Michael Grüber con diseño de escenario de Eduardo Arroyo: *Don Giovanni* (2002), de Wolfgang Amadeus Mozart, dirección: Hans Zender, colaboración en la escenografía: Bernard Michael, Ruhr Triennale, Recklinghausen: Alemania; *Desde la casa de los muertos* (2005), de Janacek Salzburgo, Teatro Real, Madrid: España; *Othelo* (1996), de Giuseppe Verdi, Deneder Landse Opera, Amsterdam: Holanda; *Las bacantes* (1974), de Eurípides, colaboración con Gilles Aillaud, Schaubühne, Berlín: Alemania; *Splendid's* (1994-1995), de Jean Genet, Schaubühne, Berlín: Alemania y Piccolo Teatro di Milano, Milán: Italia.

por medio de sus símbolos, es como un “doble” espiritual de una operación que sólo tiene eficacia en el plano de la materia. También el teatro debe ser considerado un “doble”: “No de esta realidad cotidiana y directa de la cual ello, a los pocos, se reduce a ser apenas una copia inerte, tan inútil cuanto edulcorada, mas otra realidad peligrosa y típica, donde los “principios”, como delfines, así que muestran la cabeza, se apresuran a volver a la oscuridad de las aguas” (ARTAUD, 1993:43). Ya Lukić considera que la ilusión teatral empieza y termina en el mismo acto teatral, “como el juego cibernético entre nuestro cerebro y el escenario”. El teatro finalmente se hace realidad en igual medida que todo lo que vemos antes de entrar en la sala, aunque de forma diferente: “depurada de excedentes de información, del *spam* contemplativo y emocional, adaptada a las necesidades de nuestras emociones por ser un extracto de información: pura realidad emocional, extracto emocional de la realidad” (LUKIĆ, 2009:57). Para finalizar, para el diseñador de luz argentino Ernesto “Tito” Diz (1924-2015), si se llega a comprender cómo está hecha la luz, deja de ser mágica: “Como acotación digo que la luz sigue siendo un elemento mágico en el teatro porque la gente aún no comprende del todo cómo es que el escenario es verde, de pronto azul, de pronto se ilumina sólo un rincón, después el otro, después se ilumina el fondo... por eso la luz sigue siendo mágica” (DIZ *et al*, 2003:14).

4.2 LOS ASPECTOS TÉCNICOS, ESTÉTICOS Y CONCEPTUALES DE LAS TRANSFORMACIONES ESCÉNICAS

Cuanto más el arte dramático se acerca al puro espectáculo, menor es su valor dramático. Del mismo modo que el espectáculo pierde su riqueza y variedad si contiene cualquier dramatización.

Adolphe Appia¹²³

Cuando se trata de agilizar los cambios y movimientos de los decorados delante del público, Nicolás Luzzi considera que la utilización del suelo móvil con mando a distancia permite los desplazamientos horizontales y verticales que, sumado al uso del telón cor-

¹²³ Citación: APPIA, 2005:65.

to¹²⁴, deben ser considerados en el “planteamiento escenográfico de cualquier obra que requiera grandes cambios de escenografía en muy poco tiempo y sin interrumpir la acción teatral” (LUZZI, 2015:157). En el producto artístico, la participación de la luz, de la escenografía, del vestuario, de la coreografía, del sonido y del vídeo es recurrente y significativa. Por lo tanto, la “combinación de la iluminación, los aspectos estéticos y expresivos de la luz como generadora y modeladora de espacios con otros lenguajes artísticos profundiza y florece el lenguaje de la luz y de todo acto creativo” (KOBUSIEWICZ, 2012:41). Según Vaz Ramos, el paradigma del *modus operandi* del teatro (y de todos los espectáculos que se manifiestan delante del público) está en la génesis de la CVI. De este modo, todas las evoluciones técnicas y estéticas dentro de ese paradigma fueron posteriormente incorporadas por otros medios de presentación de espectáculos (cine, televisión, etc.). Esos mismos medios pueden utilizar, en parte o por completo, los modos manuales de caracterización visual o trabajar apenas con la tecnología propia del medio (electrónica, digital, etc.) para construir la apariencia de los intérpretes. Como ejemplo del uso de la tecnología de la luz, la autora habla del uso de la luz en el teatro y en la televisión:

...en algunos espectáculos teatrales la iluminación sobre el movimiento coreográfico de los cuerpos de los actores, en una escena, puede conferir diferentes tonalidades cromáticas a sus ropas y cutis. Siendo, por lo tanto, como en el programa tecnológico del cine digital, un recurso propio del medio, usado para determinar la construcción de la apariencia de los seres ficticiales.

Sus cejas están marcadas y apuntan a la parte superior de la frente, los ojos están bordeados por manchas negras y su cara, a menudo, está iluminado por una luz verde, característica que resalta el personaje del contexto narrativo y lo coloca en una esfera mítica o mágica, en relación a los demás personajes de la miniserie (*Hoy es día de María*)¹²⁵ (VAZ Ramos, 2013:33-34, 101).

¹²⁴ El telón corto es el elemento escenográfico (hecho de tela, papel o madera) que cubre todo el ancho del escenario, ocultando totalmente una parte de éste al público, teniendo por finalidad facilitar los grandes cambios de decorados sin la necesidad de interrumpir la acción escénica.

¹²⁵ *Hoy es día de María* (2005), de Carlos Alberto Soffredini. Guión: Luis Alberto de Abreu, Dirección: Luiz Fernando Carvalho, Fotografía: José Tadeu Ribeiro, Caracterización: Vavá Torres, Vestuario: Luciana Buarque, Decorado: Lia Renha y João Irênio. Producción: Rede Globo. Rio de Janeiro: Brasil.



Figura 76. *Hoy es día de María*: el actor Stênio Garcia y la luz verde del personaje Asmodeu.
 Fuente: video disponible en <http://gshow.globo.com>.

La alusión al uso cromático de la luz sobre el figurín nos remite directamente a los experimentos de Loïe Fuller en sus coreografías de finales del s. XIX e inicios del s. XX, donde ya se tenía una prueba, tratándose de la CVI, de que los “recursos tecnológicos que cada medio ofrece pueden tener el mismo peso de aquellos derivados exclusivamente de la manipulación de la maquillaje, vestuario, peinado y accesorios” (VAZ Ramos, 2013:34). En sus conclusiones del análisis hecho del espectáculo *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*¹²⁶, Trapero Llobera habla de la importancia del vestuario en la integración entre los elementos visuales de espectáculo. La primera conclusión respecto al espectáculo es la de la “completa integración de todo sus elementos hacia una estilización, mejor aún, hacia una depuración y armonización lógica de los distintos aspectos que lo componen y que, por ejemplo, se muestra en la extrema sencillez y efectividad del vestuario que ofrece una materialidad próxima al espectador”. Otra conclusión es la que cada personaje lleva el color de su vestuario acorde con su personalidad, produciéndose un contraste con el material del espacio escénico: “Eduardo-azul, Mortimer-negro, Lanzcaster-azul verdoso, Winchester y Coventry-rojos y morados, Rice y Howell-tonos de verde, Gurneey-rojo, es el payaso”. Por fin, la investigadora registra que el vestuario se va cambiando, siguiendo las transformaciones que sufre el personaje en el transcurrir de la obra: “El caso más evidente de la equiparación del color con el personaje es el de Kent, cuyo vestuario es amarillento-crudo como signo de un ser transparente y honesto, de hecho, no cambiará el abrigo de

¹²⁶ *Ibid.*, p. 77.

“noble” por el “de guerra” hasta bien avanzada la lucha entre los pares y el rey, su hermano” (TRAPERO Llobera, 1995:183-184).

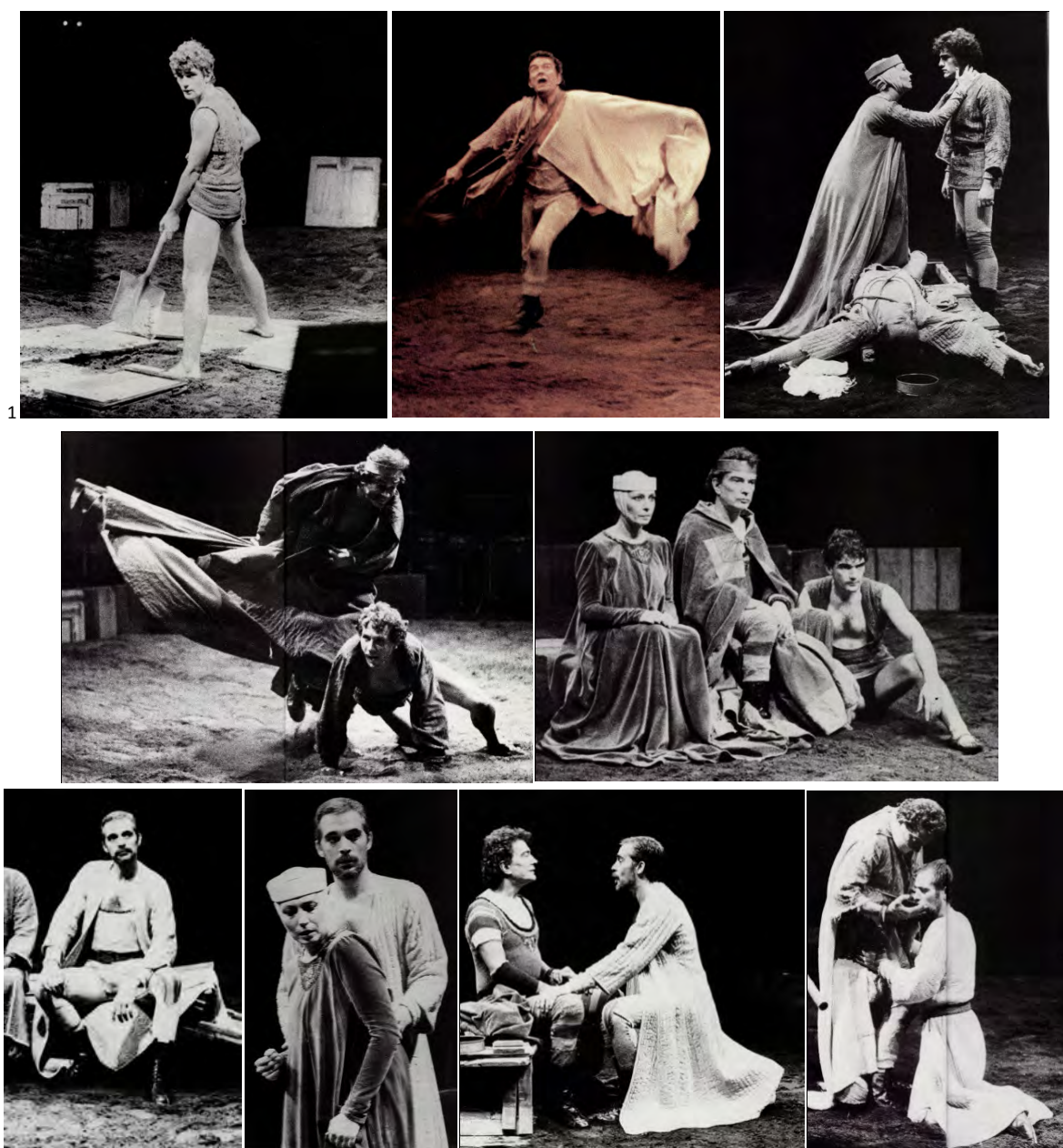


Figura 77. *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*: (1) vestuarios y decorados; (2) vestuario del personaje Kent (Nacho Martínez). Fuentes: *Centro Dramático Nacional de España, 1988:1-38*.

A la hora de observar las transformaciones de la CVI en el cine, apreciamos sus diferencias y similitudes técnico-conceptuales en relación al teatro. En el cine, tenemos un buen ejemplo con la película *Remando al viento*¹²⁷. En ella el monstruo de Frankenstein es un elemento de fondo de la historia que sirve de contrapunto a la vitalidad-moralidad-

¹²⁷ *Remando al viento* (1988), de Gonzalo Suárez. Dirección: Gonzalo Suárez; fotografía: Carlos Suárez; vestuario: Yvonne Blake; maquillaje: Romana González; peluquería: Josefa Morales; efectos especiales: Reyes Abades; dirección artística: Wolfgang Burmann; dirección de producción: José G. Jacoste. Producción: España.

frustración de los protagonistas: “la plasmación plástica, visual, de las zonas de sombra de los personajes en la figura de la Criatura, con toda la carga simbólica. Dichas zonas impregnan melancólicamente la película, desde su enigmático comienzo, adueñándose de ella por completo” (CHERTA y GARRIDO, 2007:146). Por lo tanto, se desconoce si la Criatura es la causa de todos los males de la película o si tan sólo es un espíritu, una imagen como síntoma premonitorio de lo que va a ocurrir. Esto se configuró como un reto para el equipo encargado de la CVI de tal personaje, que no se sabía si realmente estaba dentro de la historia o era una entelequia. Según Yvonne Blake (vestuario) y Romana González “Pato” (maquillaje): “había que diseñar un aspecto alejado a los cánones del cine de terror”. Para ello, optaron por eliminar máscaras o látex y aplicar un complicado maquillaje sobre el rostro del actor, que resultó “más cercano en su caracterización al monstruo descrito en la obra literaria que al recreado sobre Boris Karloff con cicatrices y tornillos en la película clásica” (39escalones, internet, 2007). Blake relata la integración del equipo para llegar a esta CVI:

El diseño del monstruo lo hicimos un poco entre todos, la maquilladora, nosotros. La ropa estaba hecha en seco, teñida y ambientada, con mucha textura. El chico que hizo el personaje tenía un look particular, tan alto, tan delgado. Pato le maquilló tan pálido, con las venas, la peluca. Resultaba increíble y muy terrorífico (MATELLANO, 2006:183-184).



Figura 78. *Remando al viento*: CVI de Frankenstein sobre el actor José Carlos Rivas.
Fuentes: MATELLANO, 2006:184-185; Internet: <https://39escalones.wordpress.com>.

Traemos a colación otro ejemplo de transformación de la CVI, en este caso acompañando la evolución del personaje, como signo del estatus y de los estados de ánimo de la

protagonista de la película *Xica da Silva*¹²⁸. En ella la CVI acompaña la transformación del personaje, que empieza la obra como esclava, se torna libre y reina y vuelve a una condición miserable y humillante.



Figura 79. *Xica da Silva*: la actriz y cantante Zezé Motta lleva la transformación de la CVI de la obra.
Fuentes: DVD *Xica da Silva*.

El diseñador de escenarios ruso-estadunidense George Tsy-pin (n. 1954) habla del comportamiento de los materiales y como lo imprevisto puede traer una transformación hora buena y hora no tan buena: “A su vez los materiales tienen su propia lógica y no se puede hacer nada al respecto”. Un ejemplo de este comportamiento inesperado de los materiales es en la ópera *Edipo rey*¹²⁹, donde el escenario representa un lago negro con una construcción de madera que flota en lo alto. Esta construcción está rodeada de rocas hechas de redes para mosquiteros arrugadas, lo que, según Davis, produce una “sensación tridimensional, a la vez inquietante y efímera”. El relato de Tsy-pin nos da cuenta de la importancia de un escenógrafo a la hora de conocer el comportamiento de los materiales para las transformaciones visuales escénicas en directo:

El decorado es un ojo gigantesco, hecho de madera curvada [...] Se refleja en el agua, creando una terrorífica fuente sin fondo. A veces la estructura principal se ve como un pájaro mítico o un extraño animal arácnido. Las alas del pájaro parecen moverse bajo los pies del coro. El lugar se ve misterioso, en-

¹²⁸ *Xica da Silva* (1976), de João Felício dos Santos. Guion: Carlos Diegues y Antônio Calado, Dirección: Carlos Diegues, Dirección de arte y vestuario: Luiz Carlos Ripper, Fotografía: José Medeiros, Maquillaje: Carlos Prieto. Producción: Embrafilmes, Rio de Janeiro: Brasil.

¹²⁹ *Edipo rey* (1992), de Jean Cocteau, composición de Igor Stravinsky. Dirección de Julie Taymor, Festival Saito Kine, Matsumoto: Japón.

firmizo y maldito [...] Cuando se instaló en el fondo de la piscina el espejo negro que yo quería y estaban llenando de agua el escenario, ocurrió una de las situaciones más mágicas. En el momento de euforia colectiva, todos corrieron hacia el agua, la luz rebotaba contra las rocas: era espectacular. Dos horas después, regresé al teatro. Todo el espejo que había sido pegado al fondo de la piscina estaba extrañamente torcido y sobresalía por encima de la superficie del agua. Era ominoso y feo. Toda esa multimillonaria producción corría peligro (DAVIS, 2002:164).

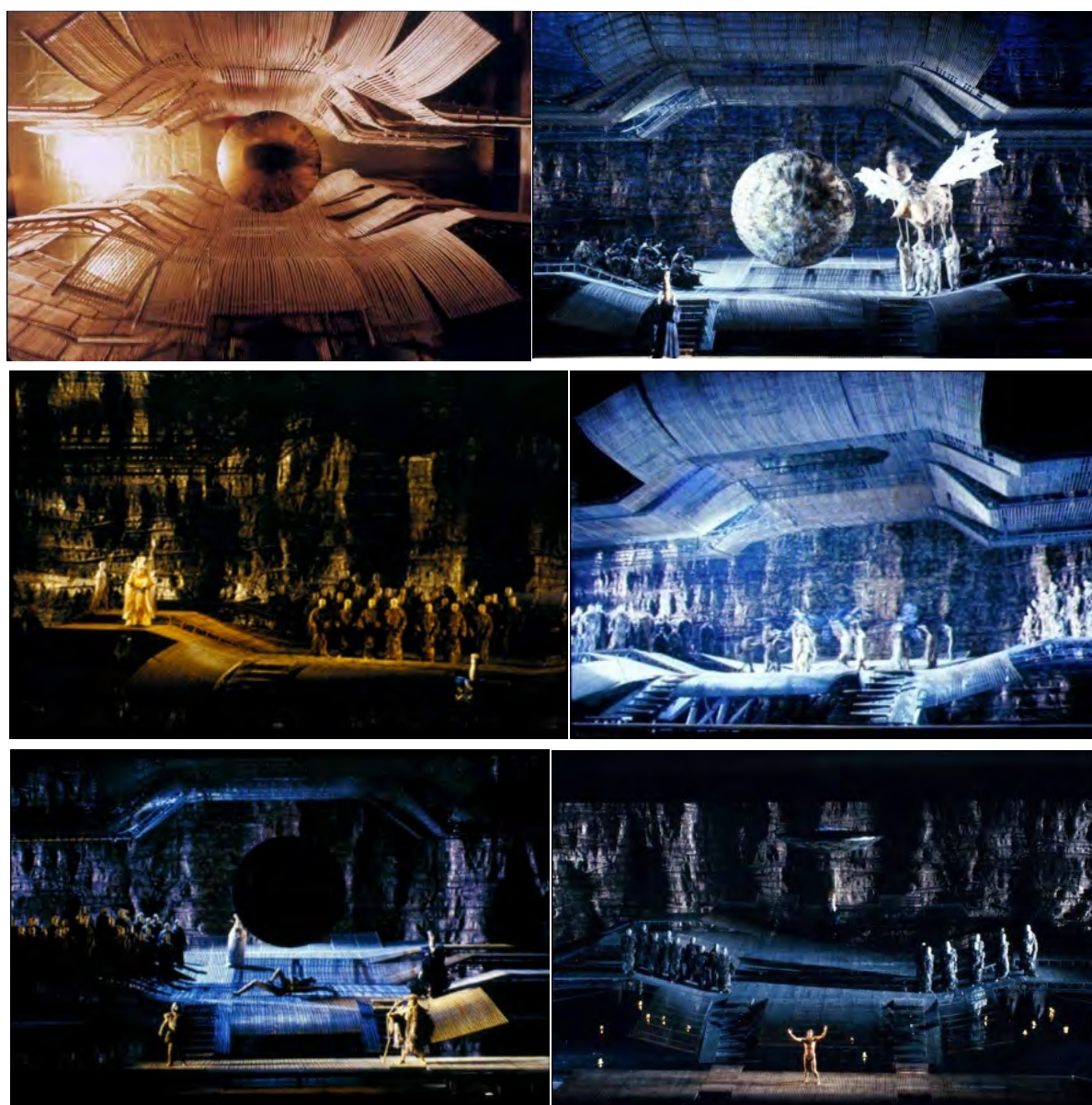


Figura 80. *Edipo rey*: la transformación del espacio escénico. Fuentes: DAVIS, 2002:164; Internet: <http://georgetsy-pin.com>.

Una técnica escenográfica para obtener la transformación visual del espacio escénico es la llamada “perspectiva aérea”. El diseñador de escenarios japonés Yukio Horio describió así su uso:

Se utiliza por encima de la perspectiva común para expresar profundidad mediante capas de aire. Por ejemplo, las cosas que están cerca se presentan con nitidez, pero las que están lejos se ven borrosas. Tradicionalmente, se usan muchos fondos. Pueden crearse imágenes con fondos, pero hacer avanzar y retroceder la imagen es imposible. Las máquinas de humo y las nuevas clases de iluminación ayudan a resolver este problema y a crear una sensación de profundidad (DAVIS, 2002:123).

4.3 EL CUERPO COMO SOPORTE DE LA TRANSFORMACIÓN VISUAL

Aquello que cubre la piel del actor no siempre es una ropa o un accesorio. Puede ser, por ejemplo, un maquillaje o un efecto de iluminación.

Adriana Vaz Ramos¹³⁰

El cuerpo es el “concepto más reverenciado, fetichizado, detestado y confuso en la teoría cultural contemporánea”. El concepto del cuerpo domina grandes áreas de la cultura, literatura, feminismo y crítica *cyber* contemporánea pero “con frecuencia en una altamente cuestionable forma, desde impulsos de desmontaje postmoderno que han puesto al cuerpo fuera de sí mismo” (DIXON, 2007:212). Específicamente en el teatro, el cuerpo del intérprete es un “cuerpo objeto” que se expone para ser contemplado por otro, “para seducirlo, para apropiarse de su mirada; es instrumento de la acción, de la narración, objeto funcional, signo” (TRASTOY y ZAYAS de Lima, 2006:45).

Históricamente el Arte Escénico viene marcado por la evolución del espectáculo en vivo, considerando que las artes escénicas en vivo son aquellas que requieren la “presencia del actor”. Esta es la verdad que ampara el concepto de lo que es considerado “elemento escenográfico” (¿el decorado? ¿El cuerpo?), definido por tantos teóricos del arte del espectáculo como elemento que debería servir para “reproducir un ambiente o crear un clima” (AGUILAR García, 2011:38-39). Siendo así, se busca llevar a escena una acción verdaderamente eficaz, a partir del cuerpo “entendido como totalidad”. En este cambio de paradigma son fundamentales las teorías de Appia, quien a partir de su encuentro con Jacques Dalcroze (1906), elabora un nuevo concepto de dramaturgia centrada en la valoración del cuerpo del actor: “Al considerar que dicho cuerpo es el “autor” y que su obra

¹³⁰ Citación: VAZ Ramos, 2013:21.

se confunde con él, Appia sienta las bases de las futuras *performances*” (TRASTOY y ZAYAS de Lima, 2006:45).

En este contexto también se debe tener en cuenta que “el cuerpo no es un territorio cerrado, estático, listo” pues consideramos que está abierto a cambios y, por lo tanto, siempre en movimiento. En este sentido, el cuerpo no está considerado como una barrera, sino más bien como un “vehículo adecuado para la libertad de la expresión” (ANCELMO, 2007:64). Este cuerpo como vehículo de transformaciones (o ilusiones) visuales es observado por Díaz Padilla, que nos habla también de sus interacciones con el espacio escénico:

La ilusión del trampantojo no se da únicamente en el espacio escénico, sino también en el propio cuerpo de los actores, bailarines o cantantes: el maquillaje y el vestuario son capaces de transformarlo, recreando diversas texturas y cualidades visuales.

Esta transformación contribuye a la representación de roles propia de toda interpretación, dando lugar al camuflaje de rol. Otro tipo de camuflaje, el de mimesis, se da gracias a la interacción del cuerpo con el contexto que lo envuelve - ya sea el fondo, alguno de los objetos del decorado, o incluso otro cuerpo-, cuando los límites entre ambos elementos se vuelven difíciles de discernir. En números en los que se indaga en las posibilidades expresivas del cuerpo humano, surgen las ilusiones ópticas vinculadas a la percepción de figuras anatómicamente imposibles u otras de naturaleza ambiguas (DÍAZ Padilla, 2012:9).

Sobre el cuerpo y la transformación escénica, ahora como ilusión óptica, Lorena Matey Lopez afirma que la conjunción de una serie de elementos escenográficos, como el vestuario, la iluminación o el decorado, completan el trabajo de los actores “contribuyendo a estimular nuestra imaginación de diferentes maneras, dependiendo de la pretensión del espectáculo”. Para ella, en toda representación perteneciente a las artes escénicas existen dos elementos fundamentales, estrechamente relacionados entre sí: el cuerpo y el espacio. En este contexto, las ilusiones ópticas en las artes escénicas también pueden “servir fundamentalmente al cuerpo como soporte” o se “evidencian en el espacio escénico”. Matey López también constata que:

...para que se produzca un cambio más contundente que nos induzca a la ilusión, se necesita algo más: el atuendo, entendido en su totalidad como la conjunción del vestuario y otros elementos complementarios como prótesis,

pelucas y maquillaje, nos invita a adentrarnos en un terreno en el que ofrece un gran repertorio de posibilidades (MATEY López, 2012:15-16).

Cuando se trata de la CVI, teniendo de base conceptos o seres abstractos, el desafío escenográfico es mayor. En este sentido, el director escénico británico Peter Brook (n. 1925) relata la dificultad en la representación material de los seres elementales en la obra de Shakespeare:

En *La tempestad*, o en *El sueño de una noche de verano*, la ineludible pregunta de “¿cómo ponemos en escena a las hadas y los espíritus?” no puede tener respuesta apelando a recursos estéticos, porque en el nivel más inmediato la palabra “hada” no le sugiere absolutamente nada a la mente moderna, así que no tendríamos nada a lo que vestir. Sin embargo, sumergiéndonos en la imagen “hada”, paulatinamente va haciéndose claro que el mundo fantástico de las hadas es un modo de hablar en lenguaje simbólico para expresar todo aquello que es más sutil, más ligero, más evanescente que la mente humana. “Ligero como la meditación”, dice Hamlet. El “hada” es la capacidad de trascender las leyes naturales para entrar en la danza de las partículas de energía que se mueven a increíble velocidad. ¿Cuál sería entonces la imaginería teatral capaz de posibilitar que los cuerpos humanos sugieran precisamente incorporeidad? Niñas en edad escolar envueltas en tules seguramente no.



Figura 81. Ejemplos teatrales de CVI para la hada Titania: Vivien Leigh (de Tyrone Guthrie, Old Vic Theatre, EE UU, 1937); Tamsin Carrol (de Open Air Theatre, Regent's Park, Inglaterra, 2012); Eva del Palacio (de Eva del Palacio, Morboria, España, 2010-2011). Fuentes: DAVIS, 2002:164; Internet: www.camdennewjournal.com; www.morboria.com.

Cierta vez, viendo junto a Sally Jacobs, la diseñadora, una función de acróbatas chinos, descubrimos la clave: un ser humano que, por pura habilidad y destreza, demuestra gozosamente que es capaz de trascender sus limitaciones naturales para convertirse en el reflejo de la más pura energía. Todo en ello nos hablaba del “hada”. A partir de entonces toda una nueva imaginería podría comenzar a fluir de la fértil creatividad de Sally.



Figura 82. *El sueño de una noche de verano* (1970), de Peter Brook: seres elementares acróbatas.
Fuente: Internet: <http://www.rsc.org.uk>.

Y esto es apenas un ejemplo. La palabra “hada” ha atravesado los lóbulos analíticos y de la conciencia histórico-cultural de nuestro cerebro, por lo que sólo puede provocar asociaciones muertas. Pero si nos detenemos a escuchar detenidamente, detrás de ella podremos percibir valores absolutamente vivo. Y si los tocamos, el carbón comenzará a arder (BROOK, 2001:168-169).

Sobre lo tangible o lo intangible del cuerpo del intérprete, Béatrice Picon-Vallin opina que desde “hace mucho tiempo, el teatro se interesa por la confrontación carnal de los cuerpos y de su doble, impalpable alquimia de la sombra y de la luz”. Para ella la imagen, ayer química, hoy digital, en las prácticas interdisciplinarias de las artes del espectáculo del s. XX, tiene cada vez más un lugar de relieve. Según esta investigadora del *Centre National de Recherche Scientifique* (Paris: Francia), el uso actual de la imagen teatral atribuye al cuerpo del intérprete diferentes “modalidades de presencia”, incluso llega a dotarlos de un cuerpo “aumentado” o adaptarlos al mirar “gráfico” del público. Se trata de una “magia espantosa: cuerpos mediatizados y cuerpos vivos pueden entrelazarse” (PICON-VALLIN, 2009:67). Un buen ejemplo de esta mezcla de tecnología y presencia física en espectáculos en direc-

to es el concierto *Verdad una ilusión*¹³¹ de la cantante brasileña Marisa Monte, donde el vestuario de la artista es una pantalla para la proyección de partículas lumínicas. Las partículas siguen los tonos de la voz y los movimientos de la intérprete forman imágenes abstractas que se mezclan con el espacio escenográfico. De acuerdo con el diseñador Batman Zavareze, “se trata de luces proyectadas por una cámara, del videojuego Xbox, que capta los movimientos de la cantante”. Zavareze detalla el proceso¹³²:

La cámara del Xbox escanea la persona. El contenido utilizado, que tiene una proyección en el vestido de Marisa, tiene un sincronismo en tiempo real. Cuando Marisa canta, activa las partículas. Cuando ella se mueve las partículas se explotan, y cuanto más explotan, se van rompiendo los contornos del cuerpo de Marisa y se empiezan a desplazar por el fondo del escenario. Es un momento muy mágico. Parece que uno está en una constelación (CASTRO, 2013: internet).



Figura 83. *Verdad una ilusión* (2012), vestuario con luces que captan el movimiento y la voz de la cantante Marisa Monte.
Fuente: ctrlbarbara.wordpress.com.

¹³¹ *Verdad una ilusión* (2012), de Marisa Monte. Dirección: Leonardo Neto e Claudio Torres; Dirección de arte: Batman Zavareze, Diseño de espacio escénico: Marcelo Lipiani; Diseño de luz: Zeluis Joels; Diseño de vestuario: Rita Murinho; Diseño de producción: Carolina Villela. São Paulo: Brasil.

¹³² En el Grammy Awards (EE UU, 2013), la cantante Carrie Underwood también se presentó con un vestido utilizando la misma tecnología. Pero en él las imágenes eran más detalladas y cambiaban entre mariposas, flores, etc.

Otro autor que abordó la cuestión la materialidad y la abstracción fue el poeta francés Stéphane Mallarmé (1842-1898), que propone en su obra el concepto de “tipos”. El objeto de su poética no es el ensamblaje de palabras preciosas, sino el trazado de un dibujo. Todo poema es para Mallarmé un trazado que abstrae un esquema fundamental de los espectáculos de la naturaleza y de los accesorios de la vida y los transforma así en unas pocas formas esenciales. Ya no se trata de espectáculos que son vistos ni de historias que son contadas, sino de esquemas del mundo. Para Mallarmé todo poema toma así una forma analógica típica: el abanico que se pliega y se despliega, la espuma que se franjea, el pelo que se suelta, el humo que se disipa... Son siempre esquemas de aparición y de desaparición, de presencia y de ausencia, de pliegue y de despliegue. Ahora bien, a estos esquemas, a estas formas reducidas o simplificadas, Mallarmé también les da el nombre de “tipos”. Y el poeta va a buscar su principio en el ámbito de una poesía gráfica. Una poesía idéntica a una escritura del movimiento en el espacio cuyo modelo le es brindado por la coreografía, por una cierta idea del ballet. El ballet es para Mallarmé una forma de teatro en la que ya no se produce personajes psicológicos, sino tipos gráficos (RANCIÈRE, 2011:31). Finalmente, siguiendo sobre el tema de la aparición o desaparición, Fausto Viana concluye su investigación sobre el figurín teatral y las renovaciones del s. XX, afirmando que los grandes directores escénicos estudiados no buscaron esconder el cuerpo de los intérpretes con el vestuario, muy al contrario, la CVI es usada como una herramienta más por el artista para expresarse de manera integral: “el cuerpo del actor también es un microcosmos dentro del macro de la puesta en escena. Así, para que haya verdad escénica es necesario que todo el cuerpo del actor esté envuelto en la realización del espectáculo” (VIANA, 2010a:283).

Siguiendo a Kowzan (2006), entendemos que los lenguajes del cuerpo, del espacio (material e inmaterial) y del tiempo (escénico-real y extraescénico-dramático), se comunican y forman el espacio de la escenificación. En este estudio, necesariamente, estamos hablando del tiempo escénico en el espacio-visual-material-escenográfico del cuerpo del intérprete. En este contexto, hay que tener en cuenta que, por una parte, el espacio (arquitectónico, escénico y del decorado) y el tiempo (extraescénico-dramático), en la escena, y, por otra parte, el espacio visual (podría ser lo auditivo) inmaterial (gesto, movimiento, desplazamiento) en el intérprete, serán investigados solamente como ele-

mentos de contextualización del tema o de apoyo en los diferentes análisis a lo largo de la presente investigación.

La performance y la fotografía

Entre incontables artistas, que, en diferentes medios, utilizan la CVI como forma de expresión, podemos mencionar, sólo para citar algunos ejemplos, la *performance*-danza de Klaus Obermeier y Chris Harig, la *performance*-escultura de Loreto Monsalve, la *performance*-fotografía de Marcel Duchamp y Man Ray y los trabajos fotográficos desarrollados por los estadounidenses Cindy Sherman¹³³, Mathew Barney y Annie Leibovitz.

Un buen ejemplo de trabajo que tiene el cuerpo como soporte de transformaciones visuales es la obra *Vivisector*¹³⁴. Se trata de un proyecto sobre diferentes velocidades del hombre en una sociedad de la información y su aceleración; es un experimento sobre el espacio-tiempo continuum en el mundo real: “Rompe la linealidad del movimiento por medio de las proyecciones aplicadas sobre los cuerpos de los bailarines”. De igual modo, encara el potencial estético y las consecuencias de integrar tecnologías interactivas con una actuación en vivo sobre el escenario en donde son proyectadas las imágenes creadas por Obermeier. No hay en esta obra pantallas de proyección pues la pantalla es el cuerpo del bailarín. Se combinan estas imágenes proyectadas con las secuencias de movimiento creadas por Harig: “secuencias con un tono sensual que contrastan con las mutaciones, cambios de color en la piel, la duplicación, y la disolución de los bailarines [...]”. Es una obra sensual, con cuerpos fragmentándose, reconstruyéndose, donde el espacio es creado básicamente por el lugar donde se coloca el bailarín y la proyección que lo ilumina”. Colaboración interdisciplinaria y elementos tecnológicos son combinados con la danza para crear cuerpos en espacios oscuros (ARREGUÍN Garmendia, 2011:160-161).

¹³³ Cindy Sherman es conocida sobre todo por sus series de autorretratos conceptuales, *Complete untitled film stills* (1977-1980), en los que escenifica situaciones con vestuario y utilería para dar a las fotografías la apariencia de un fotograma cinematográfico, usando estética y planos propios del Cine negro. En otra conocida serie *Retratos históricos*, Sherman personifica protagonistas de pinturas clásicas de la historia del arte de Occidente. Si bien Sherman aparece en las fotografías, ella no las considera propiamente autorretratos.

¹³⁴ *Vivisector* (2001-2002), de Klaus Obermeier y Chris Harig. Dirección artística y proyección corporales: Klaus Obermeier; Coreografía: Chris Harig. Inglaterra.



Figura 84. *Vivisector* (2001): Espectáculo multimedia, video-dance-art con mezclas de cuerpos y videoproyecciones.
 Fuente: *captura de pantalla video: www.youtube.com.*

El proyecto *Centrípeto* es un ensayo estético-práctico realizado por la diseñadora teatral chilena Loreto Monsalve, expuesto en la 13ª Cuatrienal de Praga en 2015. Se trata de vestuarios con grandes y diversas volumetrías con un solo punto en común: “los tejidos van hacia el cuerpo del intérprete, entendido como soporte y eje de la composición, creando un movimiento centrípeto”. El proyecto plantea la “fusión de la escultura y el diseño de indumentaria escénica”. Para esto usa como soporte fibras autóctonas representativas de la artesanía tradicional chilena aplicadas a un volumen viviente, en movimiento, donde “el tejido forma un ritmo hacia el cuerpo humano” (LOBOS Aguirre *et al*, 2015:113). Monsalve

detalla que en el proceso creativo para este proyecto cada diseño tiene distintos estímulos de partida: “En algunos partí desde el material, el mimbre, y en otros cuando me compré el maniquí. Siempre hay un punto de partida y puede ser variable”. El trío “Fibra + Trama + Monumentalidad” fue lo que se puede considerar el inicio y base de lo que hoy se conoce como *Centrípeto*: esculturas a gran tamaño que experimentan con el mimbre, crin y vestuario, puestas en escena en formato audiovisual. En la Cuatrienal de Praga, Monsalve desarrolló la sección llamada “Tribu”. Que ella describió como “una intervención espontánea de cinco personajes quienes, de la nada, empiezan a hacer un recorrido de cuarenta minutos por la ciudad. El requisito era que fueran vestuarios con una materialidad o una naturaleza completamente diferente a la naturaleza humana cotidiana, al vestido de calle” (AMENGUAL, 2015, internet).





Figura 85. *Centrípeto* (2015): ensayo estético-práctico de fusión de la escultura y el diseño de indumentaria escénica.
Fuentes: *LOBOS Aguirre et al, 2015:114-115*; fotos del autor; internet: www.gam.cl, www.vistelacalle.com.

El artista francés Marcel Duchamp (1887-1968) y el fotógrafo Man Ray (1890-1976), con su personaje eminentemente fotográfico Rose Sélavy, utilizan el travestismo y la CVI para dibujar otras posibles realidades alternativas a su propia existencia:

Las fotografías de Man Ray para Rose Sélavy, emulando un mundo que conocía muy bien, crearon la atmósfera perfecta de glamur y moda que Duchamp perseguía. Se cuidaba al extremo la ambigüedad de la imagen, el maquillaje, las joyas, la afectación de maniquí de la postura de las manos y el que las prendas fuese la última moda de los años veinte (CHAVARRÍA, 2007:122)¹³⁵.



¹³⁵ Fragmento de la conferencia de Javier Chavarría en el seminario *Traje, identidad y sujeto en el arte contemporáneo* (2006), de la Universidad Europea de Madrid en el Museo Nacional del Traje, Madrid: España.

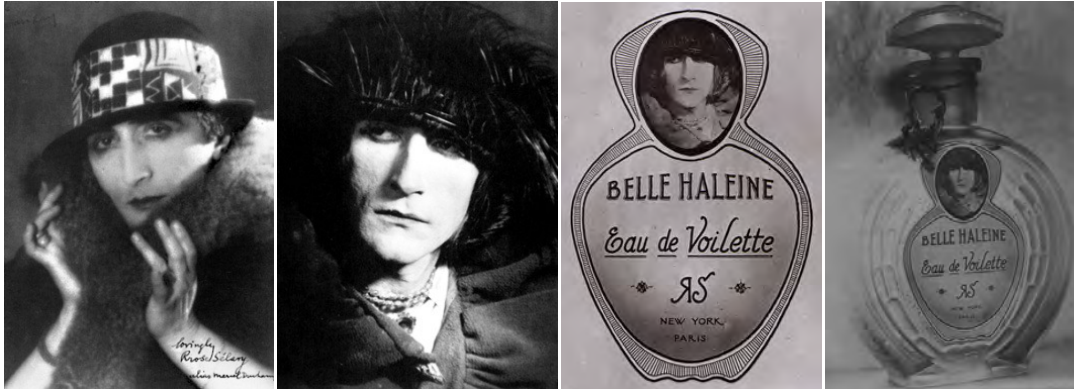


Figura 86. Marcel Duchamp como soporte de la CVI en las fotos de Man Ray: Collar turco en la frente (1949); Rose Sélavy (1921); Belle Haleine (1921). Fuentes: Internet: <http://lounge.obviousmag.org>; <http://theredlist.com>.

Duchamp y Ray experimentaron con crear el alter ego femenino de Duchamp por medio de la transformación de la apariencia del artista-soporte. Algo que harán muchos artistas después emulando sus ejemplos, entre ellos Cindy Sherman (n. 1954) que llegó a convertirse en un referente siempre citado de la multiplicidad de personalidades que pueden convivir en un mismo sujeto. Ella ha hecho del autotravesamiento, en escenarios y contextos diferentes, un elemento fundamental de su arte, trabajando precisamente con “la fuerza performativa de la que se carga la ropa cuando, al ser reconocida en base a un código como signo de una determinada situación, asume la capacidad de realizar determinadas inferencias a quien la observa, de definir las situaciones e imponer casi una clave de lectura”. Se trata de imágenes “sin un referente determinado” que ponen de relieve cómo combinando elementos diferentes, “como la luz, los tipos de encuadre y la angulación, el vestuario, el maquillaje, es posible crear un efecto cine muy creíble” (GIANNONE, 2002:24). Esa CVI, genera junto a la gestualidad y la mímica lo que con Jean-Marie Floch podríamos definir una “identidad visual concebida por bricolaje”. Es decir, recortar y pegar distintos elementos sensibles ya dotados de significado, para dar vida a un objeto de sentido nuevo (FLOCH, 1995:3-9). En sus fotografías Sherman aparece siempre “siendo vista”, pone al espectador en la posición de mirar y así consigue desdoblarse con sus cambios de vestuario y ser muchas para cada una de esas miradas que ella dicta en las imágenes, que también juegan con la ambigüedad de los géneros.

Sus disfraces le hacen ser otras y sobre todo, ser vista como otra. Su obra alude al hecho de la multitud de personalidades que cada uno puede generar en función de los diferentes entornos, pero alude también a cómo nosotros somos diferentes porque somos vistos de manera diferente por personas diferentes (CHAVARRÍA, 2007:122).

Cindy Sherman parece querer reinventar su cuerpo. Para lograr su intento dispensa a los programas de manipulación de imágenes [...] es inequívoca la aproximación que Sherman hace cuestión de mantener con las técnicas de constructivas del teatro, en detrimento de la tecnología digital que el medio fotográfico ofrece. Además de los procedimientos teatrales, como proyectores de diapositivas y luces coloreadas, ella utiliza el travestismo, el maquillaje y todos los demás recursos ofrecidos por el lenguaje de la caracterización visual (VAZ Ramos, 2013:114).





Figura 87. La obra de Cindy Sherman: en todas las obras la propia autora es el soporte de la CVI (1985 a 2008).

Fuentes: Internet: <http://artblart.com>; <http://abcnews.go.com>.

El trabajo de Matthew Barney (n. 1967) se ha caracterizado por fusionar los lenguajes del cine, el *performance*, la escultura y la música, entre otras disciplinas, para presentar figuras visuales intrigantes y, en muchas ocasiones, perturbadoras. Es justamente a través de lo multimedia que el artista ha creado un sólido cuerpo de obra: *Scab action* (1988), *Fiel dressing* (1989), *Cremaster* (1994-2002) y *Drawing restraint* (2005); títulos que en su mayoría son piezas con referencias sobre elementos físicos o simbólicos de seres humanos y fantásticos.

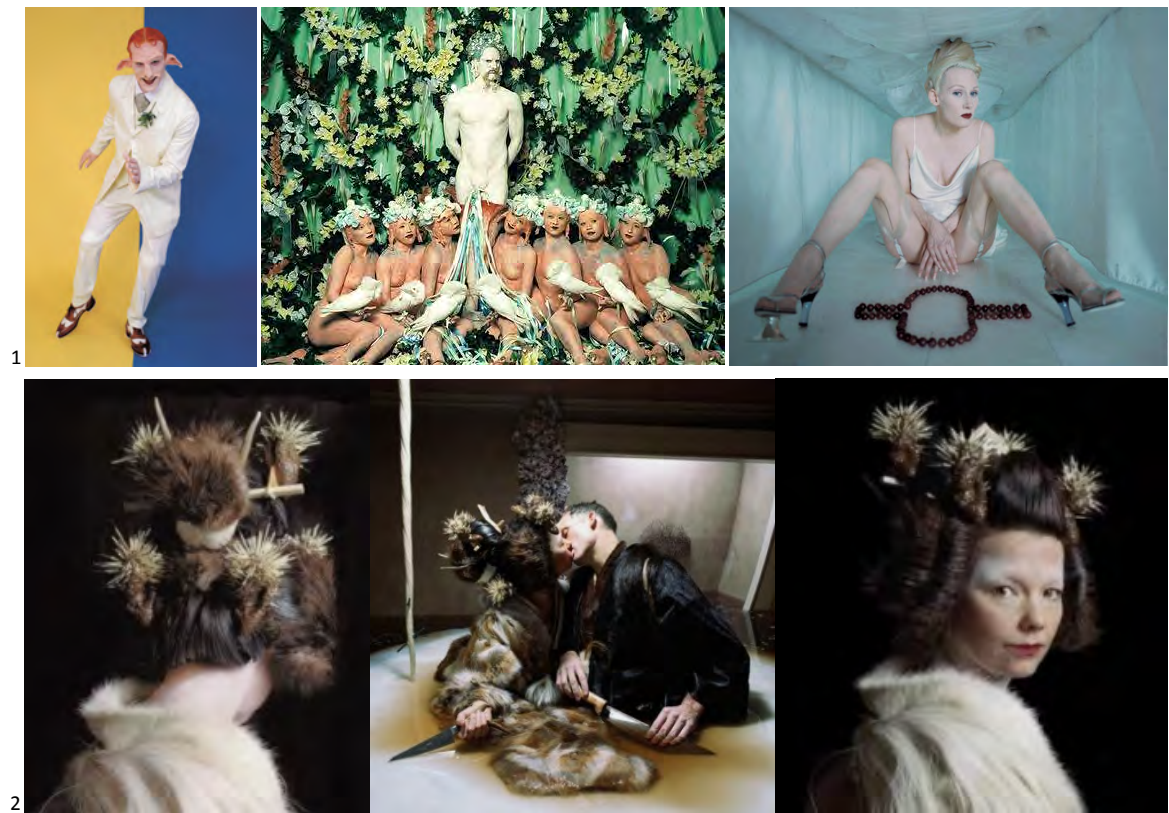


Figura 88. La obra de Matthew Barney: (1) *The cremaster cycle* (1994-2002), con M. Barney y Lady Gaga; (2) *Drawing restraint 9* (2005), con M. Barney y Bjork. Fuentes: Internet: www.marthagarzon.com; www.iisliquid.com.

Annie Leibovitz (n. 1949) desarrolla un trabajo donde el retrato de personas famosas se mezcla con soluciones compositivas inusitadas y uso de recursos visuales no usuales (LEIBOVITZ, 2006, película documental-DVD).



Figura 89. La obra de Annie Leibovitz: Sting (1985), Meryl Streep (1981), Natalia Vodianova (2008), Salma Hayek (2002), Whoopi Goldberg (1984), Jessica Chastain (2013) y Kaelie Kloss (2009). Fuentes: *Internet: [https:// es.pinterest.com](https://es.pinterest.com)*.

RECORRIDO METODOLÓGICO 1: el preanálisis

Al análisis del espectáculo si atribuí una tarea desmedida que rebasa quizás las competencias de una sólo persona. De hecho, es necesario que ella considere la complejidad y la multiplicidad de los tipos de espectáculos, recurra a una serie de métodos más o menos comprobados, o mismo invente las metodologías mas adaptadas a su proyecto y su objeto.

Patrice Pavis¹³⁶

En las ciencias exactas es “más fácil hacer preguntas lógicas correspondientes a una o más teorías compatibles y, racionalmente, explicar el nuevo conjunto que conforma el nuevo paradigma”. En el arte, los nuevos parámetros no pueden ser colocados como las tesis matemáticas, basadas en los datos racionales, para convencer a la gente a aceptar las nuevas normas” (ZAMBONI, 2006:33). Respecto a los recorridos metodológicos de los que se compone la metodología adoptada en esta tesis, cabe recordar que este estudio consiste en una investigación científica *cualitativa*, con metodología basada en el referencial teórico sobre el tema. Nuestro instrumento principal de investigación es la *revisión bibliográfica*, a través de la cual buscamos reflexionar, confrontar, comparar diferentes puntos de vista. Siendo así, conforme se ha señalado en la introducción, partimos hacia los detalles del *Análisis de Contenido*, el método que conducirá todos nuestros recorridos metodológicos.

El Análisis de Contenido (AC)

El Análisis de Contenido (AC) “tiene una orientación fundamentalmente empírica, exploratoria, vinculada a fenómenos reales y de finalidad predictiva”. Constituye una metodología de investigación usada para describir el contenido de toda clase de documentos y textos: “Procura comprender los datos, no como un conjunto de acontecimientos físicos, sino como fenómenos simbólicos, y abordar su análisis directo”. Klaus Krippendorff (1999) lo define como “una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto”. Ya Bernard Berelson (1952) sostiene que el AC es “una técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación”. Laurence Bardin (1986), a su vez, lo ve como “un conjunto de instrumentos metodológi-

¹³⁶ Citación: PAVIS, 2010: XVII.

cos [...] aplicados a “discursos” (contenidos y continentes) extremadamente diversificados. El factor común de estas técnicas múltiples y multiplicadas [...] es una hermenéutica controlada, basada en la deducción: la inferencia”. En la práctica, entendemos que este tipo de análisis, conduce a descripciones sistemáticas (cualitativas o cuantitativas), ayuda a reinterpretar los mensajes y a alcanzar una comprensión de sus significados en un nivel que va más allá de una lectura común. Se constituye, por lo tanto, en algo más que una “simple técnica de análisis de datos, representando una abordaje metodológico con características y posibilidades propias”.

La materia prima del AC se puede constituir de materiales provenientes de la comunicación verbal o no verbal, como correspondencia, carteles, periódicos, libros, relatos auto-biográficos, grabaciones, entrevista, diarios personales, fotografías, vídeos, etc.: “Los datos son estímulos físicos o vehículos-signos, como las marcas negras sobre un papel blanco”. Sin embargo, los datos provenientes de esas diversificadas fuentes llegan al investigador en estado bruto, necesitando, entonces ser procesados para, de esa manera, “facilitar el trabajo de comprensión, interpretación e inferencia a que aspira el análisis de contenido” (KRIPPENDORFF, 1990:7-10, 32; BERELSON, 1952:18; BARDIN, 1986:7; MORAES, 1999:2).

En el análisis de contenido, los datos emergen por lo general a partir de formas simbólicas complejas, enunciadas en un lenguaje espontáneo. Las historietas, apuntes privados o diarios íntimos, obras literarias y teatrales, telenovelas, anuncios publicitarios, películas cinematográficas, discursos políticos, documentos históricos, interacciones en pequeños grupos, entrevistas o acontecimientos sonoros, tienen cada cual su propia sintaxis y semántica, y rara vez es posible analizar estos fenómenos en su manifestación original (KRIPPENDORFF, 1990:77).

Siendo así, por un lado, el AC necesita fundamentarse en una explicitación clara de sus objetivos y, por otro lado, exige una interpretación personal del investigador con relación a la percepción que tiene de los datos recogidos: “No es posible una lectura neutra. Toda lectura constituye una interpretación”. Además hay que tener en cuenta que, en un abordaje cualitativo (como el nuestro), la construcción de los objetivos, o de parte de ellos, puede ocurrir a lo largo del estudio: “En esta abordaje, así como las categorías pueden ir emergiendo a lo largo del estudio, también la orientación más específica del trabajo, los objetivos en su sentido más preciso, pueden irse delineando en la medida que la investigación avanza”. Según Roque Moraes (1994), se puede categorizar los objetivos del AC

teniendo en cuenta la orientación que sigue en relación a seis cuestiones: ¿Quién habla? ¿Para decir qué? ¿A quién? ¿Cómo? ¿Con qué fin? ¿Con qué resultados?

Los métodos y técnicas de análisis pueden variar en función de los objetivos propuestos. Objetivos estos que interfieren directamente en la percepción del contenido y en las inferencias alcanzadas. Moraes concibe el proceso de análisis de contenido como un método constituido por cinco etapas: 1. Preparación de las informaciones; 2. Unitarización o transformación del contenido en unidades; 3. Categorización o clasificación de las unidades en categorías; 4. Descripción; 5. Interpretación. En este estudio vamos adoptar las etapas propuestas por Bardin como técnica de tratamiento del material, lo que implica organizar el análisis de contenido en tres fases: 1) el preanálisis, 2) la explotación del material y 3) el tratamiento de los resultados, la inferencia y la interpretación. El *preanálisis* es la fase de organización y tiene tres misiones: “la elección de los documentos que se van a someter a análisis, la formulación de las hipótesis y de los objetivos, la elaboración de los indicadores en que se apoyará la interpretación terminal”. La *explotación del material* es la fase de análisis propiamente dicha y no es más que la administración sistemática de las decisiones tomadas: “Consiste esencialmente en operaciones de codificación, descomposición y enumeración en función de consignas formuladas previamente”. El *tratamiento e interpretación* de los resultados obtenidos es donde, teniendo a su disposición resultados significativos y fiables, el analista puede “proponer inferencias y adelantar interpretaciones a propósito de los objetivos previstos o concernientes a otros hallazgos imprevistos” (BARDIN, 1986:71-77).

El **preanálisis** se dirige a la organización, pero él mismo está compuesto de actividades no estructuradas, “abiertas” (de Bardin, 1986:72-76), por oposición a la explotación sistemática de los documentos:

a) *La lectura “superficial”*: entrar en contacto con los documentos de análisis, entablar conocimiento dejando que se sucedan las impresiones, las orientaciones: “Poco a poco, la lectura se hace más precisa en función de hipótesis emergentes, de la proyección sobre el material de teorías adaptadas, de la posible aplicación de técnicas utilizadas con materiales análogos”.

b) *La elección de los documentos*: proceder a la constitución de un *corpus*¹³⁷, siguiendo un grupo de reglas principales: de la exhaustividad, de representatividad, de homogeneidad y de pertinencia.

c) *La formulación de las hipótesis y de los objetivos*: “una hipótesis es una afirmación provisional que se pretende verificar (confirmar o rechazar) recurriendo a procedimientos de análisis. Es una suposición cuyo origen está en la intuición, y que queda en suspenso en tanto que no ha sido sometida a la prueba de datos seguros”. Ya el objetivo es “la intención general que se le da el cuadro teórico y/o pragmático en el que serán utilizados los resultados obtenidos”. Nuestro cuestionamiento-afirmación (la hipótesis) y nuestros objetivos (el general y los específicos) están presentados en la introducción de esta tesis.

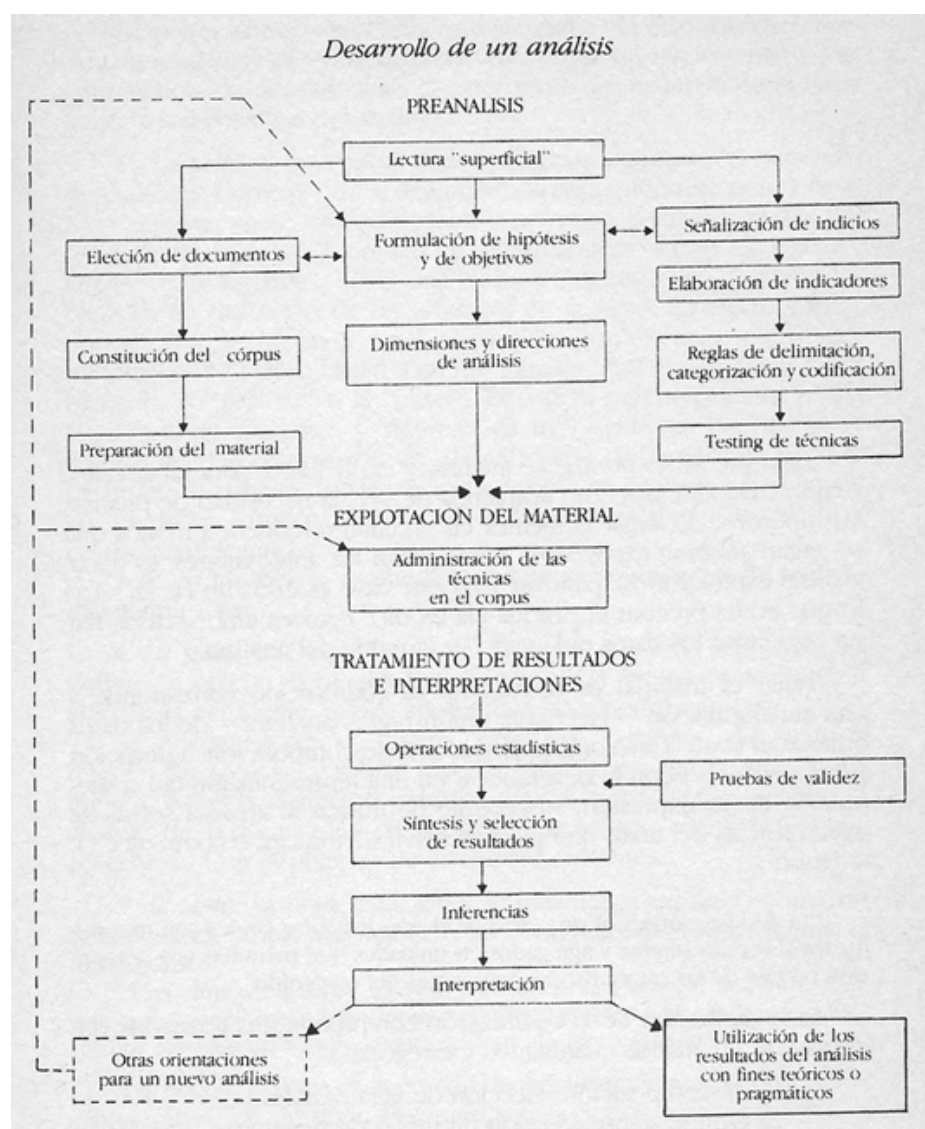


Figura 90. Fases del análisis de contenido: los tres polos cronológicos de Bardin. *Fuente: BARDIN, 1986:77.*

d) *La señalización de los índices y la elaboración de los indicadores*: el texto es portador de índices que el análisis “va a hacer hablar” y el trabajo preparatorio debe hacer su elección. Para esto, debe estar en función de la

¹³⁷ El corpus es el conjunto de los documentos tenidos en cuenta para ser sometido a los procedimientos analíticos. Su constitución implica a menudo elecciones, selecciones y reglas (BARDIN, 1986:72). En el caso de este estudio el corpus también se aplica a la selección de los ocho artistas investigadores y de las obras analizadas.

hipótesis y debe hacer su organización sistemática en indicadores. Elegidos los índices se procede a la construcción de indicadores “precisos y fiables”. En el preanálisis hay que determinar las operaciones de “delimitación del texto” en unidades comparables, de “categorización” para el análisis temático, de modalidad de “codificación” para el registro de los datos.

e) *La preparación del material*: se trata de una preparación material y formal (edición). En este estudio, basado en textos (testimonios, biografías, relatos, etc.) e imágenes (estáticas y en movimiento), esta preparación del material fue en la forma de recogimiento de muestras e formateo/edición de textos.

En la **explotación del material** se hace la codificación¹³⁸, que comprende tres apartados: descomposición, enumeración y clasificación/agregación. Los dos primeros sirven a un análisis cuantitativo (de los cuales no trataremos en nuestro estudio), ya la clasificación y la agregación sirven a un análisis categorial, pues busca la elección de categorías, como es el caso de nuestro análisis. En la *categorización*¹³⁹ las categorías son secciones o clases que reúnen un grupo de elementos (unidades de registro en el caso del análisis de contenido) bajo un título genérico, “reunión efectuada en razón de los caracteres comunes de estos elementos” (BARDIN, 1986:90). La opción por el análisis categorial se respalda en el hecho de que la consideramos la mejor alternativa cuando se busca estudiar valores, opiniones y creencias, por medio de datos cualitativos.

Por lo tanto, la interpretación de los datos de este estudio fue por el método AC, respaldada por observaciones de las imágenes estáticas y en movimiento. Para llegar al momento de la categorización en el AC, Krippendorff (1990) aconseja que primero se tiene que determinar las tres clases de unidades de contenido, o sea, las unidades de muestreo, las de registro y las de contexto. El **tratamiento e interpretación** de los resultados obtenidos, a su vez, es el momento en que los resultados brutos son tratados de manera que resulten significativos y que vengan a poner en relieve las informaciones aportadas por el análisis (BARDIN, 1986:76).

Siendo así, en la cronología de nuestra metodología, la segunda y tercera etapas del AC (explotación, tratamiento e interpretación del material) estarán presentes en el Análisis Empírico 1 y 2 de la estructura de la tesis, siendo que la tercera etapa (tratamiento e interpretación) se reflejará más en el tercer Recorrido Metodológico. Mientras que la primera

¹³⁸ La codificación es el proceso por el que los datos brutos son transformados sistemáticamente y agregados en unidades que permiten una descripción precisa de las características pertinentes del contenido (HOLSTI, 1969:39).

¹³⁹ La categorización es una operación de clasificación de elementos constitutivos de un conjunto por diferenciación, tras la agrupación por género (analogía), a partir de criterios previamente definidos (BARDIN, 1986:90).

etapa, el preanálisis, está contemplada en este primer Recorrido Metodológico. Nuestro preanálisis está constituido de la explotación sistemática de la documentación que integra el Marco Teórico-Conceptual. De esa forma, resultó de este análisis inicial la organización de los contenidos, la estructura de la tesis, la elección de los tipos de documentos y de muestras de análisis, la hipótesis y los objetivos (material detallado en el anexo de la tesis). También en este Recorrido Metodológico 1 llegamos a la elaboración de los indicadores de la TAVI, enseñados en la secuencia.

Tratamiento de resultados del AC del marco teórico-conceptual

ÍNDICES			
Espacio Escénico	Luz y Color	CVI	Transformación Visual
<p>Visión frontal y bidimensional. Distanciación física del espectador. Escenografía compuesta por partes fijas y partes móviles en el espacio. Diseño espacial con acentos visuales, desplazamientos, ritmos, entradas, salidas, etc. Macroescena y microescena. Mapeo de las áreas internas de la escena. Movimiento, gesto y mímicas. Es más fácil cambiar la luz que el color del decorado y del vestuario. Contrastes exagerados precisan del claroscuro. Escenografía de luz: cámara negra o cámara blanca. En el juego escénico ocultar/revelar el decorado no es indispensable. El momento dramático afecta solamente el onírico de nuestra sensibilidad. El decorado tiene que ser real pero también abstracto y teatral. Espacio escénico indo más allá del mero criterio de escenografía.</p>	<p>Intercambios e indisociabilidad entre escena y luz. Espacialidad e intérpretes como moduladores de la luz. Equipos de iluminación general y de luz concentrada. Luz del espacio y luz del intérprete. Luz ambiental (del espacio) y luz funcional (de la escena). Juego del claroscuro y de las variedades de ángulos. Reflexión y absorción de la luz. Luz principal, contraluz, luz de relleno y luz rebotada. Luz de ataque, de compensación y contraluz. Luz en ducha (picado), contraluz, contrapicado, horizontal, frontal y lateral. La intensidad (variaciones tonales) como la textura de la luz. El ángulo y la dirección como modeladores de las formas y los relieves. Distribución del flujo luminoso: directo, semidirecto, indirecto, difuso y semi-directo /semi-difuso. Color-luz y color-pigmento. Mezcla aditiva y mezcla subtractiva del color. La ubicación y el contraste de la luz tras valores dramáticos. La luz puede definir el espacio y el tiempo.</p>	<p>Cuerpo como espacio escenográfico. La CVI como escenografía. CVI dando forma al personaje. Intérprete como elemento escultórico, como expresividad plástica de la luz. Combinación de filtros de color de la luz con los colores pigmentos de la CVI. El tipo de tejido del vestuario puede tener comportamientos distintos ante la luz. Cada signo del cuerpo del personaje tiene sentido determinado. Narrar la transformación de carácter, estatus o una emoción del personaje. Mecanismo de producción de sentido. Funcionan como unidades lingüísticas. Caracterización: vestuario, maquillaje y peluquería. Lenguaje que interactúa con los cuerpos de los intérpretes y con los demás elementos escénicos. Información emitida por la apariencia del intérprete. Relación de la CVI con el espacio, los volúmenes y la luz. Herramienta de la cualificación visual del intérprete y personaje. La indumentaria debe esculpir al intérprete. La CVI debe tener en cuenta la materia, la forma y el color. El maquillaje para contrarrestar los efectos de la distancia visual.</p>	<p>La luz transforma las texturas, pliegues y colores de los elementos visuales. Puede acentuar, minimizar o cambiar estas características de los materiales. Los materiales que componen el cuerpo iluminado. Todos los cuerpos tienen radiación electromagnética (luz propia): opacos, translúcidos, relucientes, claros, oscuros. La iluminación crea el color en el escenario. Objetos transformados por luces de colores inusitadas adquieren otro sentido en la escena. Expresar las transformaciones de estado de ánimo y evolución del personaje mediante los cambios en la CVI. Teatro se basa esencialmente en el juego entre el ocultar y el revelar. Ayer la magia del teatro radicaba en su potencialidad para crear ilusiones. La ilusión como apertura para asociaciones infantiles e inéditas. La ilusión como sinónimo de poesía en lo visible. Juego perpetuo entre lo real y lo ilusorio ilusión en el diseño escenográfico. La ilusión teatral hace parte del juego cibernético entre el cerebro y el escenario. La luz sigue siendo mágica en el teatro. La construcción de la apariencia de seres ficticiales.</p>
INDICADORES DE LA TAVI			
<p>Distanciación física del espectador. Microescena, mapeo de las áreas internas de la escena. Movimiento, gesto y mímicas. Escenografía de luz: cámara</p>	<p>Intercambios e indisociabilidad entre escena y luz. Intérprete como modulador de la luz. La luz del intérprete. La luz funcional (de la escena).</p>	<p>Cuerpo como espacio escenográfico. La CVI como escenografía. Intérprete como elemento escultórico, como expresividad plástica de la luz. Mecanismo de producción de</p>	<p>La luz transforma las texturas, pliegues y colores de los elementos visuales. Puede acentuar, minimizar o cambiar estas características de los materiales. Teatro se basa esencialmente en</p>

negra.	Color-luz y color-pigmento.	sentido. La CVI debe llevar en cuenta la materia, la forma y el color.	el juego entre el ocultar y el revelar. Juego perpetuo entre lo real y lo ilusorio en el diseño escenográfico. La construcción de la apariencia de seres ficticiales.
--------	-----------------------------	---	---

Tabla 5. Análisis de contenido del marco teórico-conceptual. *Fuente: el autor.*

Interpretaciones de los indicadores de la TAVI

Con base en la interpretación de los indicadores apuntados en el tratamiento de los datos obtenidos en el AC del marco teórico-conceptual, se puede llegar a algunas conclusiones sobre cuáles son las características que tiene que tener una secuencia de imágenes para que esta sea entendida (o visualizada) como una transformación de la apariencia visual de un intérprete (la TAVI) por el público de un espectáculo en vivo. Siendo así, para la existencia de la TAVI en una puesta en escena, primeramente, el cuerpo de este intérprete (actor, cantante, bailarín, etc.) tiene que ser encarado como un espacio escenográfico en sí. A partir de esto, este cuerpo escenográfico (al igual que desnudo) tiene que estar dotado de una caracterización visual (la CVI, que puede estar compuesta apenas por su piel, su pelo, etc.) para que la luz pueda promover cambios en su apariencia en un espacio-tiempo determinado (generalmente no muy largo). Los cambios den la CVI deben ser entendidos como una de las manera de expresión plástica de la luz que la está tornando visible (mostrando, ocultando, detallando o que se quiera). Para ello, la luz debe ser conscientemente un elemento escenográfico que intercambia informaciones (o dialoga) con la apariencia del intérprete, este último actuando como modulador de esta misma luz. Es decir, un cuerpo (con su CVI) esculpido... tallado en un movimiento constante e ininterrumpido por los efectos lumínicos.

Para que esto todo pueda acontecer en el escenario, la atención de los diseñadores debe estar concentrada en los elementos que van a interactuar en el diálogo que se establecerá entre la luz y la CVI. La TAVI que se busca obtener en un momento dado del espectáculo (o en una escena) depende del perfecto entendimiento entre las características de los materiales que componen la CVI y del tipo de luz elegida por los diseñadores. Conscientes que esta TAVI tiene carácter estéticos y dramáticos en la obra. El diseñador

de luces, por su lado, tiene que estar concentrado en la “luz del intérprete” (o la luz de la escena) y actuando dentro de la “microescena” (que comprende el mapeo de las áreas internas de la escena: movimientos, gestos, mímicas, etc.). Mientras que los diseñadores de la CVI (vestuario, maquillaje y peluquería) deben tener el control y el conocimiento del comportamiento de los materiales elegidos bajo la iluminación escénica. En definitiva, los diseños deben estar basados en la sincronización de las propiedades de la luz (intensidad, color, ángulo, posición, etc.) y de la CVI (texturas, colores, líneas, formas, etc.) para que el diálogo (reflexión-absorción, cambios de color-luz y color-pigmento, claroscuras, etc.) entre estos dos elementos visuales tenga el resultado deseado.

Para que la TAVI resulte expresiva e impactante, además de la participación consciente de los diseñadores, deben ser tenidos en cuenta también dos factores: el espacio escénico donde se desarrollará y la actuación del intérprete. Factores como el tipo de configuración arquitectónica teatral, el diseño del espacio escénico, la distancia del público en relación al escenario, etc. deben ser analizados, teniendo en cuenta que las condiciones ideales serían el espacio compuesto por la Cámara Negra y la adopción de la Escenografía de la Luz. Concerniente al intérprete, para que acontezca una TAVI realmente efectiva las mímicas, los gestos, la transformación en el modo de actuar del artista también deberían cambiar. Pero esto no es un factor que impida los cambios visuales proyectados.

Con el análisis de los contenidos de la primera parte de esta tesis, el Marco Teórico-Conceptual, llegamos a dos tipos de conclusiones para poner en marcha el estudio:

- 1) Se hacen necesarios dos análisis de contextualización del tema: uno que lleve a una aproximación mayor de la realidad de los que crean, proyectan y ejecutan la escenográfica, en especial de los profesionales-artistas de la luz y de la CVI; y un análisis que permita traer algunos ejemplos, al igual que de forma breve, de obras que tengan diseñado algún tipo de transformación visual. Con el análisis de este contenido, que compone la Parte II de la tesis, se busca mayor amplitud de informaciones para los análisis de la Parte III.
- 2) las interpretaciones a las que se llegó con el análisis de contenido del Marco Teórico-Conceptual servirán de base para los análisis empíricos llevados a cabo en esta tesis.



II PARTE

Análisis Empírica 1 contextualización de las transformaciones visuales

*El resplandor rojo que se filtraba por los resquicios del fogón
fulguraba en su rostro – bajo esta luz
sus gruesos labios se veían casi de
color escarlata, en contraste con su piel negra,
y su cabellera gris, pegada al cráneo como un gorro
de lana de oveja, adquiría tintes azulados - .*

Carson McCullers

INTRODUCCIÓN¹⁴⁰

Concerniente a los procesos y equipos necesarios para una puesta en escena, cabe describir, aunque brevemente, la estructura necesaria para llevar a cabo un espectáculo de porte medio o grande. Para eso tomamos como ejemplo la estructura del Teatro Real (Madrid: España)¹⁴¹, descrita en el libro y DVD *Tras el telón* (ZAUNER, 2007; RANDALL, 2007). En esta publicación la producción de una puesta en escena está descrita como un proceso dividido en cinco etapas secuenciales: los ensayos, los talleres, el montaje, entre bastidores y la función. En términos de espacio arquitectónico-estructural de teatro a la italiana el Teatro Real es un buen ejemplo de cómo los procedimientos tras el telón (o allá fachada) puede ayudar en los cambios escénicos. Su arquitecto-director Francisco Rodríguez de Partearroyo (en el cargo desde finales de 1992), relata que los requerimientos técnicos y funcionales para mover los decorados y telones exigieron una caja escénica que “atraviesa el centro del edificio desde sus entrañas hasta su coronación y a su alrededor se organizan los locales que hacen posibles las representaciones teatrales”. El arquitecto describe que las plataformas móviles, dotadas de un sistema de carros, se deslizan vertical y horizontalmente, y así, funcionando como una noria descomunal, pueden cambiar en un corto espacio de tiempo hasta tres grandes decorados distintos, totalmente montados. Teniendo presente que “si la caja escénica es una gran maquinaria, sus resortes y engranajes tienen que funcionar con tal precisión y suavidad que desde la sala sólo se perciba la ilusión del espectáculo y no las operaciones que lo hacen posible” (HERRERO y RODRÍGUEZ de Partearroyo, 2003:45-48). Si considerarnos que el buen funcionamiento de todo este engranaje depende mucho de la *espertice* del operador, tenemos que percibir que la singularidad del trabajo de los equipos de apoyo técnico es de “crear las condiciones concretas para la realización del espectáculo” (ALVES, 2009:4). En lo que se refiere a los equipos de producción y apoyo a los espectáculos, el Teatro Real alberga tres talleres, el de utilería, el de caracterización y el de sastrería. Con una media entre quince y treinta personas por taller: “ellos son los artesanos que, a partir de los diseños que los delineantes preparan en el departa-

¹⁴⁰ **Citación:** MCCULLERS, Carson (1982, p. 80). *El corazón es un cazador solitario*. Ed. Bruguera, 384 p. Barcelona: España. **Figura g:** *Las cuatro estaciones en una cabeza* (1590), de Giuseppe Arcimboldo (Milano, Italia, 1526-1593). Óleo sobre madera de álamo, 60x45cm, colección privada. Fuente: Internet: www.wga.hu [consulta: 01 octubre 2015].

¹⁴¹ El Teatro Real es el mayor teatro de ópera de Madrid y uno de los más importantes de España y de Europa. Fue inaugurado en 1850, funcionando de forma ininterrumpida como teatro de ópera hasta 1925, cuando tuvo que cerrar a causa de problemas estructurales en el edificio. No volvió a abrir sus puertas hasta 1966, como sala de conciertos sinfónicos. Entre 1988 y 1997 sufrió una importante remodelación que culminó con su inauguración, de nuevo como teatro de ópera, en once de octubre de 1997. Su sala, en forma de herradura, acoge unos 1.700 espectadores.

mento de proyectos después de ver los bocetos y maquetas, despliegan su ingenio para materializar las ideas de los escenógrafos y figurinistas”. En los talleres de utilería las tareas son múltiples y variopintas: carpintería, pintura, soldadura, electricidad, etc. Es una fábrica de prototipos donde la creatividad, ingenio y habilidad manual son imprescindibles. Los utileros fabrican los inventos-objetos, a partir de los diseños de los escenógrafos, objetos que “habitan el escenario, urden los efectos que crean la ilusión de realidad en los espectáculos”. En el taller de caracterización, a su vez, el oficio es trucar. El caracterizador (o *trucatori* y *trucatrici* en italiano) o el figurinista del montaje trae sus bocetos y, junto a ese departamento, llegan (a cabo de muchas pruebas) a una fórmula para conseguir la caracterización deseada. A partir de la interpretación de los bocetos y de las soluciones ideadas, se peina, maquilla y caracteriza. Aunque dependiendo del físico del intérprete esa caracterización puede resultar más o menos difícil de llevar a cabo. Para el trabajo de caracterización se emplean todo tipo de implantes y prótesis, así como materiales diversos, desde el látex, el mástix, las sombras de colores, las sombras iluminadas, etc. El manejo de los trucos es esencial para conseguir los efectos deseados. En la sastrería del Teatro Real trabajan una media de cuarenta y cinco personas, involucradas en la producción del vestuario de tres óperas a la vez: confeccionan la que está en cartel, recogen la que acaba de representarse y preparan la siguiente. La mayoría de las veces, los trajes vienen ya hechos por talleres externos, sin embargo, aparte de ajustar los modelos cuando los cantantes se los prueban, el taller de sastrería también realiza a veces trajes para los solistas, que son los más difíciles (ZAUNER, 2007:47-69; RANDALL, 2007, película documental-DVD).

II Parte - CAPÍTULO 1
Pensamiento Práctico-Conceptual
la voz de los profesionales-artistas



La mayoría de los diseñadores de escenarios trabaja con bocetos, casi todos construyen maquetas a escala y dibujan planos para que el taller pueda construir sus diseños. Aparte de esto, la diversidad de enfoques es lo habitual: entusiasmo hacia los avances tecnológicos, valorar la importancia de la inspiración, etc. [...] Los escenógrafos interpretan y transforman, pero también crean [...] los artistas sostienen de manera unánime que sus diseños no son trabajos que se imponen sobre las obras sino que surgen de la colaboración.

Tony Davis¹⁴²

En este apartado mezclamos los testimonios y relatos de los profesionales-artistas que diseñan y los que interpretan y ejecutan estos diseños. Estos últimos son los que tornan en una imagen real a los diseños de los primeros en los escenarios. Por ello, en este apartado no nos limitamos únicamente a las aportaciones de las Artes Escénicas (espectáculo en directo), teniendo en cuenta que el mirar del investigador se concentra en la reco-

¹⁴² **Citación:** DAVIS, 2002:7-13. **Figura h:** Cambio de decorado de la obra *Cavalleria rusticana* (2007) en el Teatro Real de Madrid (ZAUNER, 2007:132).

gida de datos que sea también fuente de información para el tema estudiado. Entendemos que esta mezcla desde distintas visiones, de alguna forma, colabora para delinear algunas diferencias entre los tipos de espectáculos. Además torna más rica y completa la investigación. En cuanto a la nomenclatura utilizada para las funciones, cabe ejemplificar que cuando usamos el término “diseñador de vestuario” es porque el artista lo diseña para varias áreas. En contrapartida, cuando usamos los términos “diseñador vestuario de cine” o “diseñador de vestuario de teatro” es porque el artista se centra prioritariamente en una de esas áreas. Otra cuestión es que cuando trasladamos las funciones del equipo visual del cine al teatro tenemos al diseñador de vestuario (figurinista), al diseñador de producción o director artístico (escenógrafo) y al director de fotografía (diseñador de luz).

1.1. LOS DISEÑADORES DE ESPACIOS ESCÉNICOS



143

El contingente de diseño, más específicamente de diseño escenográfico, inherente en la CVI e iluminación estudiados en esta investigación reside en la información producida en la imagen generada como resultado final del proyecto de diseño. Se entiende que para llegar a un resultado satisfactorio, el diseñador tendrá que tener “un nivel cultural que posibilite la búsqueda de datos disponibles en la historia de la cultura y en la frontera de inúmeros lenguajes” y un buen conocimiento técnico y dominio de los recursos tecnológicos. La suma de todos esos requisitos deberá resultar en la traducción, en forma de

¹⁴³ **Figura i:** equipo del Teatro Real de Madrid y los creadores escenográficos (ZAUNER, 2007:25, 55, 33).

imagen, del drama propuesto. Siguiendo a Vaz Ramos, la idea de *diseño* implica “representación, signo, lo que equivale a decir que el diseñador redibuja una forma pensada en otra y, de este modo, propicia el surgimiento de una nueva forma” (VAZ Ramos, 2013:46-47).

Tenemos también a los Directores Escénicos como creadores de la plástica teatral y hablamos, por supuesto, de los directores que consideran la escenografía como uno de los elementos principales de sus obras. La dirección escénica, que, en la opinión de la profesora y semiologista española María del Carmen Bobes Naves, es la actividad de los que “logran mayor transformación en el escenario del s. XX y en general en la renovación de los espacios escénicos y escenográficos” (BOBES Naves, 2001:492). Cid y Nieto, a su vez, comparan la función del director de escena a la del director de orquesta: “la multitud de voces e instrumentos puede compararse a la compleja armonía de un montaje teatral. Su idea particular del proceso de creación artística va a determinar la escenografía y la estética de la representación”. Según estos autores, el director de escena se maneja en el montaje de signos acústicos y signos visibles: “en los signos acústicos se resumen los sonidos, ruidos, música y palabras. En los signos visibles aparecen el cuerpo y sus gestos, el decorado, el vestuario, las luces, los objetos, etc.” (CID y NIETO, 1998:60-61). El director teatral y dramaturgo español Juan Antonio Hormigón (n. 1943), hace la siguiente descripción que consideramos más abarcadora de la función del director de escena:

El director de escena contemporáneo une pues a su conocimiento de una práctica artesanal que consiste en el manejo, ordenamiento y conjunción de los materiales y elementos escénicos con los que realiza un espectáculo - interpretativos, rítmicos-dinámicos, literarios, plástico-visuales y sonoros -, una noción estética que no sólo establece un objetivo preciso a la puesta en escena, propone unos procedimientos de trabajo, establece una metodología, sino que procura su coherencia, da sentido profundo y concreto a cada uno de estos apartados, descubre el "por qué" de cada opción asumida y reúne en un trama signífica teatral toda su práctica creativa (HORMIGÓN, 1991:18).

El telón de fondo pintado (de las dos primeras décadas del s. XX) representa el nacimiento del escenógrafo. A partir de los ocasionales esfuerzos de algunos artistas para diseñar el escenario, surgieron los diseñadores de escenario especializados. Durante los últimos tres cuartos del s. XX, el diseñador de escenario se convirtió en artista por derecho propio. Esa es una de las razones por las que se acuñó el término escenógrafo y por

la que muchas personas lo adoptaron, con el objetivo de proporcionar una denominación contemporánea a una nueva forma artística que estaba ganándose el respeto del mundo de las artes escénicas y las artes visuales. Hoy en día el término se utiliza como sinónimo de “diseñador de escenario” (CASTELLOTE, 2009:149). Para Tony Davis el término escenografía “nació para hacer referencia a la obra del legendario diseñador checo Josef Svoboda y sus trabajos de diseño de escenarios”. Sin embargo, su significado se ha ido ampliando con el tiempo y en la actualidad se aplica tanto al trabajo del diseñador de escenarios de una producción como al propio papel que el diseño de escenario desempeña en la misma producción. En su libro-reportaje *Escenógrafos: artes escénicas*, Davis considera los términos escenógrafo y diseñador de escenario como sinónimos: “Todos los escenógrafos (o diseñadores de escenario) entrevistados en estas páginas...” (DAVIS, 2002:9). Ya el diseñador de escenarios francés Guy-Claude François (1940-2014) consideraba que, a pesar de que en Francia se usa más el término escenógrafo que el de diseñador de escenarios, en el mundo teatral ambos términos representan el trabajo que él ejecuta, y añadía: “Yo no sólo creo en el diseño del escenario, es decir, las máscaras del espectáculo; mi trabajo tiene más que ver con la estructura de la historia en sí misma” (DAVIS, 2002:61). La diseñadora de escenarios estadounidense Adrienne Lobel (n. 1955) considera que el papel de un escenógrafo es el de un arquitecto conceptual: “Creamos una estructura sobre la cual, y dentro de la cual, muchas personas, incluyéndonos a nosotros mismos, podemos seguir teniendo ideas” (DAVIS, 2002:153). Por último, la opinión de Anne Ubersfeld, que considera al diseñador de escenarios como el “maestro del espacio teatral”: “El escenógrafo es el artista responsable de todo el aparato visual de la representación. De él dependen esos otros artistas que son el vestuarista y sobre todo el iluminador, cuya autonomía es real, pero sometida al maestro del espacio teatral” (UBERSFELD, 2002:46). A continuación, la opinión de algunos de estos profesionales-artistas que proyectan el espacio escénico (o escenario).

Definición de la función y de la profesión

Saulo Benavente (Argentina, 1916-1982), diseñador de escenario.

...la personalidad del escenógrafo debe hallarse presente en todas sus realizaciones, pero le será ineludible ceñirse a las exigencias del estilo único que requiere la obra por su libreto y por su particular dirección. El escenógrafo deberá componer unas veces como expresionista, otras como realista y en ocasiones hasta podrá definirse plásticamente como pintor primitivo, surrealista, “fauve”, constructivista, etcétera, pero lo importante será que, a pesar de las variaciones formales de su obra, se advierta en ella su personalidad creadora (ROCA, 2007:163-164).

J. C. Serroni (Brasil, n. 1950), diseñador de escenario.

Como artista, el trabajo de un escenógrafo es por lo general más racional y objetivo: construye cosas. Pero creo que todo lo que se traduce físicamente sobre el escenario es la representación de un proceso creativo que proviene de un entendimiento previo de la humanidad. Siempre pienso en el actor cuando trabajo en la escenografía. Cuando materializo un espacio, lo concibo para que se adapte a los movimientos de los actores. Mi premisa es que el actor es el centro del espectáculo: los lenguajes teatrales deben girar a su alrededor (DAVIS, 2002:104).

Andrea D'Odorico (Italia-España, 1962-2014), diseñador de escenario y vestuario.

Escenografía y espacio escénico son dos formas distintas de dar nombre a una misma cosa. La escenografía siempre ha sido algo importante en la Historia del Teatro. Hasta el s. XIX era un fondo que envolvía al actor, a la situación, a la propia historia. Era un fondo, más o menos amable o terrible, con iluminación muy plana. A partir del s. XX, con los nuevos creadores, como por ejemplo Piscator, la escenografía no es un ente plano sino un espacio donde los actores se mueven en todas direcciones (entrevista en 2014, publ. Revista Artescénicas, marzo de 2015, p. 44-45, en RUESGA, 2015:25).

El pintor se encierra en un dibujo en el que las pequeñas cosas cotidianas tienen mucha importancia, pero no trabaja con las grandes dimensiones que exige el teatro [...] lo que pasa es que olvidan que el teatro no es algo cotidiano, y que aunque hagas un montaje realista o naturalista, tú tienes que dar una lectura teatral (Sol Alonso, *Andrea D'Odorico: el paro y la droga hacen odioso el centro de Madrid*, El País, 16.02.1995, en VÍLLORA, 2015:18).

Evidentemente cuanto más me alejo del realismo más entro en el terreno de la creación (José Luis Alonso Santos, *Con Andrea D'Odorico, escenógrafo de La casa de Bernarda Alba*, Primer Acto 205, sept.-oct. 1984, en VÍLLORA, 2015:21).

Alexandre Trauner (Hungría-Francia, 1906-1993), director de arte.

El objetivo que ve un decorado no es el ojo que ve la vida. Un decorado está hecho para rodar, para que actúe un actor, para que no haya ruido y se fomente la concentración. Cualquier decorado que sea un fin en sí mismo no es un buen decorado. El decorador crea para el director y le debe suministrar un instrumento de trabajo donde no le falte nada. El diseño del decorado debe seguir fielmente el diseño de la acción [...] Entre las cuatro paredes del estudio, sin cielo, sin horizonte, sin suelo...debe estar preparado para responder a todas las exigencias. En su decorado, ha de ser posible iluminar, fotografiar, rodar, y además de ser verdad. Un decorado verdad no es una copia, de lo contrario no harían falta decoradores. Para construir un decorado verdad, el decorador debe ahondar, quizás más en su gusto y en sus recuerdos personales, que en una documentación laboriosa. Es su deber poner en orden todos estos elementos para componer una imagen verdadera, creíble, que el ojo acepte como una reproducción de la realidad. El decorador debe elegir los accesorios, los estilos arquitectónicos, las materias que darán a su obra el carácter y el clima buscados (TRAUMER, 1946:27).

Marcos Flaksman (Brasil, n. 1944), director de arte y de producción, diseñador de escenario y vestuario.

Yo no considero un decorado una obra de arte. Mas un espectáculo puede ser. Mostrar un decorado vacío es un riesgo. Necesita del actor, de la luz, para existir. Por esto, exponer una maqueta de la escenografía, por ejemplo, me parece inútil. La escenografía no es apenas una cuestión plástica, escultural, ligada a las artes plásticas o arquitectura [...] La escenografía está ligada indisolublemente a la dramaturgia (ASSIS, 2010:14-15).

Fernando Navajas (España, n. 1960), diseñador de escenario y profesor.

Debemos entender que el trabajo de un escenógrafo consiste en transformar de tal modo un espacio, sea el que sea, que permite crear un entorno donde desarrollar un texto o acción teatral de acuerdo con la interpretación que hace de este un director de escena, y todo ello a modo de sugerencia y al servicio del espectador como elemento activo de todo hecho teatral. La escenografía debe ser el arte de la sugerencia, sugerir es una de nuestras metas como creadores escénicos. Si somos capaces de conseguirlo haremos que nuestra propuesta conecte con el espectador y estaremos en el camino adecuado (NAVAJAS, 2012:12).

Giorgio Strehler (Italia, 1921-1997), director de escena.

El espacio escénico es, ante todo, el espacio en el cual se mueven los actores y constituye la esencia visual del espectáculo teatral (RUESGA, 2001:35-36).

Guy-Claude François (Francia, 1940-2014), diseñador de escenario.

Yo creo en la unidad del trabajo escenográfico, ya sea para películas o para el teatro. La escenografía es una actividad con un significado muy amplio. Esa unidad depende del texto como fuente y contenido de la obra. Antes de cualquier noción de dirección o diseño hay un texto. Ese texto es el punto de partida, el ancla y las instrucciones sobre la que se basa nuestra tarea. Nuestros pasos están determinados por palabras, por pensamientos y por poesía, todo ello reunido en la actividad del escenógrafo [...] Los escenógrafos crean una metamorfosis; su inteligencia sensorial y sus diseños surgen del estudio del texto y de lo que se lee entre líneas [...] Para convertirse en un buen escenógrafo uno ha de ser capaz de leer, dibujar y construir. Es necesario ser curioso, culto y audaz [...] También es necesario que conozcan los aspectos técnicos y operativos, es decir, la manera de trabajar, por ejemplo, el alambre y otros materiales [...] Tal vez se podría hablar de un “estilo europeo”, pero me parece que eso tampoco sería correcto ya que las influencias son mundiales. En Francia se usa más el término “escenógrafo” que el de “diseñador de escenarios”. Para mí, en el mundo teatral, ambos términos representan mi trabajo. Yo no sólo creo el diseño del escenario, es decir, las máscaras del espectáculo; mi trabajo tiene más que ver con la estructura de la historia en sí misma [...] Por supuesto, de la misma manera podría afirmarse que la escenografía es también arquitectura. (DAVIS, 2002:52-61)

En términos conceptuales, para mí hay poca diferencia entre trabajar para el cine o para el teatro. En ambos medios hay un interés por el significado de los espacios y los objetos, en la manera de hacer que funcionen para los espectadores. La diferencia principal está en las técnicas que se utilizan. En el teatro hay una gran tendencia a diseñar usando metáforas para comunicar una idea o una situación. A los directores de cine les gusta trabajar con escenógrafos no sólo por su habilidad para llegar a la esencia de un texto sino también precisamente por su habilidad para encontrar la metáfora justa. Yo creo que el realismo del cine también es metafórico. En una película, un objeto puede estar simbolizando una acción o una situación. Un campo de trigo en el que hay una silla aislada es una metáfora de la soledad, por ejemplo (DAVIS, 2002:61).

Ezio Frigerio (Italia, n. 1930), diseñador de escenario y vestuario.

Una escenografía montada tiene unas posibilidades de comunicación distintas de las del lenguaje verbal. El discurso sería largo, y no puede reducirse a unas cuantas frases, pero, se dijera como se dijera, no quedaría nada del discurso verbal. No es un discurso complicado, y parte de una visión tradicional del teatro, para llegar a situaciones que no lo son en absoluto. Es la intuición la que desencadena el discurso creativo, no el cerebro (URSINI URŠIČ, 2006:67).

William Dudley (Inglaterra, n. 1924), diseñador de escenario.

Obra: *El gran picnic* (escrita y dirigida por Bill Bryden. Promenade Productions Astilleros Harland & Wolf: Glasgow, Inglaterra, 1995).

La puesta en escena se convirtió en una especie de paisaje espiritual que expresaba los sentimientos que algunos de los soldados todavía tenían. La idea de que el significado de las imágenes no tiene cabida en el teatro es una tontería. Lo que Inigo Jones (director teatral, 1573-1652) aportó al teatro fue la percepción de que hay un lugar de representación donde ocurre la acción y después atrás, en el escenario, hay un espacio pictórico donde el paso del tiempo se puede apresurar y se pueden violar las leyes de la física. En la representación uno se encuentra en tiempo real y debe obedecer esas leyes, y en el “espacio soñado” se puede aplicar la dimensión espiritual de la historia, como hice con el ángel de Mons (DAVIS, 2002:87).

Proceso individual

Jaroslav Malina (República Checa, n. 1937), diseñador de escenario.

El escenario con el arco de proscenio me irritaba por su naturaleza cerrada y su historicismo autocomplaciente. Me rebelaba contra las exitosas y grandiosas escenografías de las décadas de 1960 y 1970, como las de Josef Svoboda y John Bury, que me parecían demasiado ostentosas. Prefería diseñar para escenarios más pequeños, experimentales y no tradicionales. Era la época del “diseño en acción”, ahora tan popular (DAVIS, 2002:64).

Mi proceso de trabajo refleja mi modo de pensar. Es racional, analítico y basado en la investigación pero siempre está corregido por la emoción, lo que yo denomino “equilibrio en el borde”. Cuando tengo la oportunidad, me gusta investigar y preparar un proyecto durante mucho tiempo. En todos los casos llego a la solución valiéndome de los medios expresivos del diseño visual, la mayoría de las veces con pintura, otras con un simple dibujo. Sólo me gusta construir maquetas como una forma de sentirme seguro ante la solución espacial adecuada. Con frecuencia, se llega a la solución definitiva de la escenografía a través de la improvisación en los ensayos. A medida que avanzan los ensayos, vamos quitando todo lo que no es funcional. Por funcional me refiero tanto a lo materialmente funcional – y estoy pensando en las partes del decorado con las que el actor entra en contacto – como lo funcional emocionalmente, las partes de la escenografía que hablan al espectador desde lo estético, que evocan cierta emoción. Y ser funcional de esa manera es algo muy diferente a ser simplemente decorativo (DAVIS, 2002:64, 69).

J. C. Serroni (Brasil, n. 1950), diseñador de escenario.

Siempre uso maqueta a escala para trabajar, porque me permite resolver la escenografía directamente en el proceso tridimensional. Puedo pensar la escenografía a través de la maqueta, a veces sin el paso intermedio del dibujo. Es la herramienta más útil para todos los que están relacionados con ese proceso. También utilizo otras herramientas: dibujos técnicos para la ejecución; perspectivas y, cuando tenemos muchas escenas, un *storyboard*. En algunos casos, aunque es muy poco común, experimentamos con la escenografía usando prototipos a escala 1:1. Las computadoras ayudan con ciertas cosas, especialmente en el aspecto técnico: para dibujar, diseñar los planos o, a veces, para visualizar espacios tridimensionales (DAVIS, 2002:106).

Anna Asp (Suecia, n. 1946), diseñadora de producción.

Siempre elaboro “biblias” para cada uno de los personajes principales de mis películas: collages compuestos a base colores, formas, tejidos u otras texturas que me permiten establecer una conexión entre el diseño y el personaje en cuestión. También hago bocetos para mí misma en los que detallo la perspectiva principal de los diferentes decorados. Estos bocetos me permiten empezar a hacerme una idea de las proporciones y ángulos, así como de las fuentes de luz. Sin embargo, por encima de los bocetos, las maquetas son mi herramienta de trabajo más importante a la hora de diseñar un decorado. Gracias a su tridimensionalidad, una maqueta proporciona una impresión mucho más inmediata de la atmósfera de un decorado. Puedo iluminar la maqueta a través de sus ventanas utilizando ángulos diferentes. Una maqueta también me permite ver los colores que utilizaremos en el decorado definitivo con mucha mayor precisión de lo que me permitiría un dibujo (ETTEDGUI, 2001:114).

Andrea D’Odorico (Italia-España, 1962-2014), diseñador de escenario y vestuario.

Personalmente, como arquitecto, siempre he trabajado y pensado en el espacio [...] Cuando leemos un texto de inmediato nos viene unas primeras ideas. Luego, otra lectura. Más análisis. Dibujamos. Contrastamos con el director, y se hace el espectáculo (entrevista en 2014, Revista Artescénicas, marzo de 2015, p. 44-45, en RUESGA, 2015:25).

Generalmente, cuando eliges una obra, siempre hay un discurso de dónde está situada, y un intento de recuperación del escenario histórico o ambientación contemporánea. Mi forma de trabajar, como arquitecto, está en función de esto y en cómo se mueven los personajes y, por supuesto, cómo quiere montar la obra el director. Todo lo que planteo, por lo menos en mi estilo, está en función de los movimientos de los actores, de sus salidas, de sus entradas..., más que del juego estético. No trabajo para después decir qué bonito y qué feo, o de la imagen de la última fila, sino con el pensamiento de la mejor resolución de las escenas (Enrique Herreras, Andrea D’Odorico, un escenógrafo en el país del tresillo, Turia, 5.08.1996, en VÍLLORA, 2015:19).

Arquitectura y escenografía puede parecer que son dos mundos muy distintos, pero no lo son tanto. Son diferentes en lo que se refiere al planteamiento de trabajo, pero desde el momento en que como escenógrafo te planteas un montaje – yo trabajo en planta, no en alzado – comienzan a tener mucho en común. A mí me ha sido muy útil trabajar primero en arquitectura para después dedicarme al teatro (José Luis Alonso de Santos, *Con Andrea D’Odorico, escenógrafo de La casa de Bernarda Alba*, Primer Acto 205, sept.-oct. 1984, en VÍLLORA, 2015:18).

Günther Schneider-Siemssen (Alemania-Austria, 1926-2015), diseñador de escenario y profesor.

Mi trabajo se caracteriza por la versatilidad y adaptabilidad, por el deseo de hacer que el contenido de una obra sea visible para el público, por la utilización de la tecnología y de la luz para diseñar escenas, y por hacer que los cambios escénicos sean apreciables por los espectadores (DAVIS, 2002:16).

En 1974 la tecnología de iluminación y de proyección se había desarrollado y había avanzado considerablemente. Cuando diseñé *De Temporum Fine Comedia* (de Carl Orff, direc. August Everding, Austria, 1973), en el gigantesco escenario de Salzburgo Festspielhaus, los cambios escénicos se realizaban ante los ojos de los espectadores que allí había [...] era ideal para producir las escenas de Orff como un espacio cósmico que contiene visiones de luz [...] Yo conseguí transportar al público a ese mundo de experiencias a través de un horizonte transparente y redondeado hecho de tules. Eso fue particularmente eficaz en combinación con los arreglos escénicos simultáneos de los tres mundos [...] El primer mundo es el del emperador y la emperatriz, con jardines que flotan sobre el segundo mundo, que el mundo terrenal del tintorero y su esposa y, como tercera dimensión, el mundo espiritual. Esa producción fue uno de los desafíos mayores en cuanto a escenografía que he afrontado a lo largo de mi vida, puesto que tenía que revelar un espacio cósmico y al mismo tiempo indicar la carencia de peso del escenario, de la sala y de los cantantes (DAVIS, 2002:19).

Héctor Calmet (Argentina), diseñador de escenario y de luz.

Si como escenógrafo nos subordinamos al texto, crearemos, sin duda alguna, algo formal. Lo que tenemos que descubrir en la obra es su dictado, lo que nos dice el subtexto, para luego trabajar sobre los estímulos que nos produce su ritmo, su cadencia. Así formaremos nuestro propio criterio frente a ella y compartiremos nuestra interpretación y sentir con el director. Escena por escena, a través de simples episodios, podremos ir armando nuestras propias ideas sobre el espacio escénico [...] Para el escenógrafo, la narración significa "relatar" el espacio. De acuerdo con lo que nos inspire el texto y según el criterio del director, como ya dijimos, debemos saber qué queremos decir y cómo desarrollar el relato (CALMET, 2005:91-92).

Dede Allen (EE UU, 1924-2010), montadora de cine.

Como montador, tienes que saber qué es una escena y qué son las interpretaciones. Por irónico que parezca, el mejor modo de aprenderlo es ver teatro en vivo, más que películas, porque todo lo que ves en las películas ha sido reconstruido. Cuando asistes a una obra de teatro, puedes ver cómo improvisan los actores y observar dónde se encuentra la interpretación y dónde la escena. Por supuesto, la interpretación teatral es distinta de la que se hace en cine, pero, en esencia, actuar, tanto en el escenario como ante la cámara, consiste en lograr que una escena funcione. Así que siempre aconsejo a los demás que asistan al teatro. Me gusta la actuación y todo cuanto la rodea (MCGRATH, 2001:119).

Ralph Koltai (Alemania-Inglaterra, n. 1924), diseñador de escenarios y director de escena.

Tanto si diseño como se dirijo, la mejor manera de empezar a trabajar es averiguar de qué trata la obra, su metáfora, no donde transcurre ni si la puerta de entrada al escenario está a la izquierda o a la derecha. Esa obra no trata de una puerta, sino de alguien que sale al escenario [...] A veces, son los materiales los que ofrecen la solución. Desde los primeros años de mi carrera he utilizado materiales reflectantes en mis diseños [...] Entonces, con los materiales reflectantes creé un bosque de Arden de una manera algo abstracta. La razón para montar la obra de esa manera fue que, de hecho, todas estas personas estaban inmersas en un sueño romántico (DAVIS, 2002:28-35).

Marcos Flaksman (Brasil, n. 1944), director de arte y de producción, diseñador de escenario y vestuario.

No tengo un método de trabajo. Cuando estoy involucrado en un trabajo me quedo ligado a las situaciones que me remiten a ello, en cualquier momento del día. Anoto mentalmente imágenes, sensaciones, emociones, cualquier referencia que me pueda ayudar en lo llamo "captura de la imagen". Más allá de este conjunto de imágenes que van siendo capturadas, vamos intentando hacer un sentido. No hago apuntes de ideas. Voy me empapando del tono, de la atmósfera. Busco referencias. Me gusta mirar las pinturas, voy a la busca de miradas hermanas. Viajo [...] desde que empecé a dibujar decorados vía el escenario como un universo donde las cosas se crean, y no el suelo de la tierra, donde las cosas si construyen. Por esto, siempre he dado preferencia a

poner el piso sobre el escenario para que la representación aconteciese allí. Aislar la caja escénica de la intervención escenográfica (ASSIS, 2010:15, 19).

Ming Cho Lee (China-EE UU, n. 1930), diseñador de escenario y profesor.

Después de realizar las investigaciones apropiadas, incluyendo la revisión de las escenografías previas y las recientes producciones de Inglaterra, y después de la primera reunión con el director, comienzo a hacer bocetos generales, normalmente en una escala 1:8, en un papel muy sencillo. Esencialmente son *storyboards*, más que dibujos de paisajes. Si esos bocetos parecen tener algún mérito o reciben una respuesta positiva, comienzo con una maqueta en 1:8. En esta etapa prefiero la escala 1:8 en vez de una más grande, puesto que me permite una mirada general del decorado, sin que me distraigan los detalles. Se pueden hacer muchas trampas con las maquetas de ese tamaño y son mucho más fáciles de construir. Por lo general, hago bocetos de todo hasta que mi asistente puede construir la maqueta a partir de mis dibujos; con frecuencia hacemos varias versiones. Cuando finalmente realizamos una elección basándonos en la maqueta en 1:8, pasamos a una en 1:4. No he hecho un boceto terminado o un *rendering* desde que diseñe la ópera *Los puritanos* de Bellini en 1975, e incluso esa vez fue una excepción. Los dibujos bidimensionales no son el medio más válido para realizar diseños que son, en esencia, tridimensionales. Representan una pérdida de tiempo para mí (DAVIS, 2002, p. 49).

Yukio Horio (Japón), diseñador de escenario.

Considero mi proceso de trabajo dependiente del texto y del enfoque dado por la dirección para la obra [...] si pienso que el color es el punto central cuando leo el guión, hago un boceto muy general. Cuando el punto focal es el movimiento del actor, empiezo por un plano del suelo [...] enfatizan la belleza de la forma, el punto de partida será una elevación. Si es monumental, empiezo de inmediato con la maqueta. Muchas veces uso maquetas para explicar y convencer. Si es necesario, uso escalas de 1:10 o incluso maqueta a tamaño real (DAVIS, 2002:123).

Robert Lepage (Canadá, n. 1924), diseñador de escenario y vestuario.

Obra: *The far side of the moon*, de Robert Lepage, producción de Robert Lepage/Ex Machina, estrenada en Le Théâtre du Trident, Quebec, Canadá, 2000.

Como director tienes que tener visión periférica, y para que ocurra esto tienes que haber estado en todos los rincones. En *The far side of the moon* estábamos sentados alrededor de la mesa, manteniendo una profunda discusión sobre de qué trataba el espectáculo. Habíamos estado jugando con los reflejos de un espejo grande que no dejaba de caer hacia delante y reflejar el suelo, y estábamos hablando sobre antigravedad y todos esos grandes conceptos porque el espectáculo trataba del Programa Espacial Ruso. De reojo veo a un técnico que está haciendo rodar un rollo de cinta aislante por el suelo: cuando pasa delante del espejo parece como si estuviera flotando en el aire. Esto se convirtió en la última escena del espectáculo. Yo rodaba por el suelo y el reflejo del espejo daba la impresión de que estuviera flotando en el espacio (IRVIN, 2003:65).

Francisco Nieva (España, n. 1924), diseñador de escenario y vestuario.

Aquel decorado sorprendía. El secreto del éxito está en sobrepasar los límites de todo, por diferentes vías, añadiendo o quitando, por la profusión o por el más completo despojamiento. El de *El rey se muere* era en extremo sobrio y wagneriano, al estilo de Wieland Wagner, inspirado en las viejas teorías de Appia. Todo él en gris y negro [...] fue muy deleitosamente calculado, plásticamente atrevido, transportando el tono de magia absurda al campo de visual. Traté de hacer un homenaje a la estética de Ionesco e inventé muchas cosas, entre ellas una barca que volaba con no sé qué personajes dentro, un caballo apocalíptico en forma de baúl, del que salía el triunfante sucesor de *Macbeth*, tan despiadado y tirano como él. Los figurines los hizo mi bellísima amiga y ayudante Elisa Ruiz, que era una chica de lo más ingenioso [...] Los trajes de Elisa estaban muy bien, inspirados en El Bosco y en Brueghel. Nos habíamos puesto muy de acuerdo en cuestión de concepto, de materiales y colores (NIEVA, 2002:401, 403).

Maria Björnson (Francia-Inglaterra, 1949-2002), diseñadora de escenario y vestuario.

Si estoy trabajando con una obra escrita, entonces me dirijo mucho más hacia el texto, y lo que hago es un *storyboard*, que divido en distintas columnas dependiendo de la obra. [...] Este método me permite saber exactamente en qué punto estoy. Cuando avanzo un poco más con el diseño me gusta tener una columna titulada "Cosas pendientes", así sé cuánto falta. La dinámica se

encuentra en el texto, no en una idea fantástica. Sin embargo, cuando se trata de una ópera o un musical todo tiene más relación con la atmósfera de la música; entonces escribo la sensación que me produce la música, qué fragmento sigue a qué otro. En el teatro es diferente, porque los actores pueden marcar su propio ritmo, mientras que en una ópera, en un musical o en un ballet hay que seguir fielmente el argumento. La gente piensa que es liberador poder hacer cualquier cosa, pero no es así. Lo que hago es aislarme y trabajar muy duro hasta descubrir exactamente qué es lo que estoy tratando de resolver (DAVIS, 2002:95).

George Tsybin (Rusia-EE UU, n. 1954), diseñador de escenario.

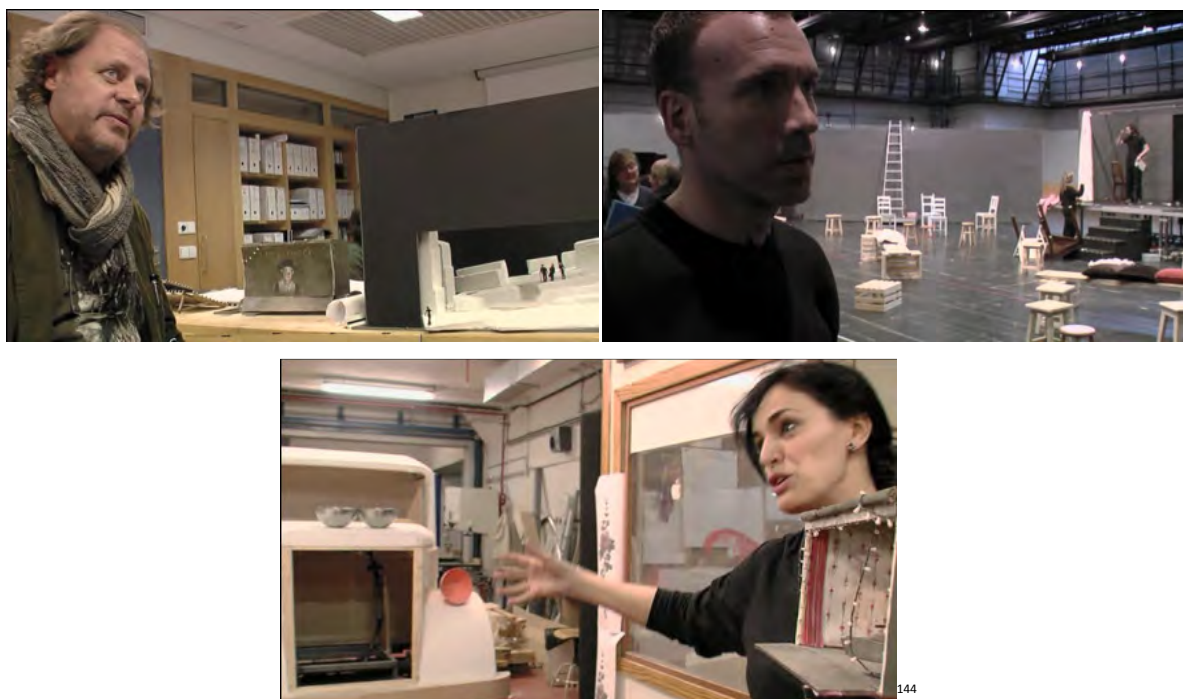
Diseñar para el escenario es una excusa para escaparme a mi propio mundo de ensueños. Diseñar para ópera, me libera casi completamente de la narrativa y de las cuestiones prácticas de la acción teatral. Yo me veo como coautor de la representación [...] Uno trata de establecer una conexión directa con la música a través de otros medios: espacio, escultura, movimiento y luz. Todo comienza con el sonido y luego el mundo es creado sobre el escenario (DAVIS, 2002:156).

Ezio Frigerio (Italia, n. 1930), diseñador de escenario y vestuario.

El espectáculo lo crea el director, no inventamos historias. Eso es inamovible, pero igualmente inamovible es que las imágenes son responsabilidad del escenógrafo. Si un escenógrafo no sabe crear imágenes, o necesita que el director lo ponga en marcha para crearlas, entonces es que ese escenógrafo se conforma sólo con un trocito del pastel (URSINI URŠIČ, 2006:63).

Daniela Thomas (Brasil, n. 1959), diseñadora de escenario y vestuario.

Soy una persona que trabaja con conceptos, imágenes, que tiene una cierta facilidad para pensar tridimensionalmente formas, conceptos y expresarlos. Hago el tránsito de la lenguaje entre la imagen y la semántica, forma y función, paseando de un lado para u otro (MUNIZ, 2004:128).



Proceso en equipo

Ralph Koltai (Alemania-Inglaterra, n. 1924), diseñador de escenario y director teatral.

...me encuentro que lo que buscan en mi diseño es un estilo que les ayude a encontrar una manera de dirigir la obra, de expresarla. El reto más importante como profesional de las artes escénicas, a menos que uno sea de esa clase de escenógrafos que en realidad son decoradores de interior, es estar capacitado para dirigir la obra si se lo solicitan. Uno tiene que decir "Sí, puedo

¹⁴⁴ **Figura i'**: creador escenográfico y equipo del Teatro Real (RANDALL, 2007: video documental).

hacer la obra con esa escenografía". Cuando el director que hay en mí discute con el escenógrafo que hay en mí, me doy cuenta de que tendré problemas para poner en escena mi diseño, entonces descubro que el director siempre gana [...] Lo más importante es producir una obra, no sólo para el director y para uno mismo, sino para todo el equipo y, por supuesto, para el público (DAVIS, 2002:37).

Günther Schneider-Siemssen (Alemania-Austria, 1926-2015), diseñador de escenario y profesor.

El director escénico puede aportar ideas al trabajo del escenógrafo. Según mi parecer, pueden ocurrir tres cosas: el responsable de escenario puede tener una idea que afecte a la dirección; el director puede tener una idea original que sirve de estímulo al escenógrafo, o bien el director y el escenógrafo pueden trabajar juntos para resolver un enfoque concreto (DAVIS, 2002:16).

Peter Brook (Inglaterra, n. 1925), director de escena.

El mejor escenógrafo es el que evoluciona paso a paso con el director, retrocediendo, cambiando, afinando, mientras gradualmente cobra forma la concepción de conjunto (CASTELLOTE, 2009:150).

Anne Bogart (EE UU, n. 1951), directora de escena.

Tenemos cuatro diseñadores en la compañía. Darren West se encarga del diseño de sonido [...] Luego el figurinista, James Schette, entra y sale de los ensayos, sólo mirando y dejando caer sugerencias. El escenógrafo, Neil Patel, y yo pasamos solos un tiempo valiosísimo antes de empezar los ensayos. El resultado de nuestro trabajo es un concepto de diseño con mucha fuerza que yo planteo el primer día de ensayo, y que los actores nunca lo cuestionan. Tengo muy claro que hay que diseñar un ámbito donde puedan pasar ciertas cosas, que sea lo bastante abierto como para que podamos inventar cualquier cosa, que sea lo bastante concreto como para que sepamos exactamente cuántos metros hay de un lado a otro. En cuanto a las luces, los diseñadores no están en la sala durante los ensayos. Ellos son los que tienen la mentalidad más teatral – su trabajo no es sólo iluminar lo que yo hago, sino colocar una pista de obstáculos donde tiene que suceder eso que hago -. Su visión es la más limpia y la más clara, y por lo general las anotaciones que hacen son muy duras y muy necesarias (IRVIN, 2003:30).

Francisco Nieva (España, n. 1924), diseñador de escenario y vestuario.

En la escritura teatral que yo considero más nueva – y, a la vez, más clásica – para los escenógrafos realmente iniciados en poesía dramática, las acotaciones más indirectas del texto y la sonoridad intencional de la palabra son escenografía interpretable con todos los recursos sencillos, pero innumerables con los que cuenta el teatro. Siempre he visto a mis personajes en un espacio muy determinado y su propia expresión, tomada con algo de respeto por un director o un escenógrafo, está señalado muy insistentemente el atrezo que se debe emplear, a veces ninguno e, incluso, una desaparición del espacio. Pero otras veces imprescindibles, como un género de luz o un sonido de fondo (VERA *et al.* 2006:45).

Guy-Claude François (Francia, 1940-2014), diseñador de escenario.

En general, y especialmente cuando no conozco al director con el que voy a trabajar, realizo algunos dibujos basándome en el texto que me dieron. Leo el texto solo y después hago una propuesta de diseño bajo la forma de un dibujo que interpreta o que he leído. La discusión surge a partir de ese boceto por dos razones. Primero, cuando realizo esa transposición del texto aprendo a entenderlo mejor; es decir, veo qué hay en las líneas y entre las líneas o, más exactamente, descubro qué entendí y qué deduje del texto. En segundo lugar, ese entendimiento mutuo que se establece con la obra se convierte en la vara para medir la relación que se tendrá con el director. La complicidad debe experimentarse como una relación libre y entre iguales. Además, es mejor no distorsionar la lectura inicial (DAVIS, 2002:52).

Suelo trabajar a mano, sin embargo, los dibujos más técnicos, los realizamos por computadora. En el teatro, la tecnología digital no es más que una herramienta, no reemplaza la visión del escenógrafo. Un escenógrafo debe ser capaz de hacer de todo. Algunos son técnicos virtuosos con las imágenes digitales, pero en realidad no saben hacer nada más [...] Si bien es necesario estar familiarizado con la tecnología, hay que saber cuándo es apropiado utilizarlas y cuándo no (DAVIS, 2002:56-59).

Reyes Abades (España), director de efectos especiales.

Cuando un guión le llega a un encargado de efectos especiales, lo esencial es saber quiénes son el director artístico, el director de fotografía, el jefe de maquillaje y los especialistas, pues será con los que más estará en contacto. Automáticamente, tras la lectura del guión, es necesario reunirse en el director artístico para saber qué va a dibujar y diseñar; será eso lo que en efectos especiales se deberá construir o mecanizar. Hay que estar en consonancia con el director artístico, respetando siempre la idea final del director de la película: si no se halla el consenso, la película no llegará a buen fin (ABADES, 2010:65).

Yukio Ninagawa (Japón, n. 1935), director de escena.

Los escenógrafos y los figurinistas están todos los días conmigo en los ensayos, preparados para hacer los cambios que hagan falta, y el equipo técnico también está allí para ensayar los cambios de escena sobre la marcha. Por supuesto, durante los ensayos se hace trabajo conceptual pero siempre respaldado por cosas prácticas, tangibles, materiales, como los actores, la utilería y los decorados.

Un ejemplo son sus anotaciones y bocetos para la obra Noh moderna *Sotoba komachi* (de Yukio Mishima, 1990): Peinado – *pompadour*, desaliñado, ahuecado -; las camelias se están desmoronando, el rojo representa la muerte, el amor, la sangre y la sexualidad de la montaña; el traje es de estilo vitoriano; el montón de basura se mueve, y aparece una mendiga (IRVIN, 2003:90-93).

Alan Ayckbourn (Inglaterra, n. 1939), director de escena y dramaturgo.

Un buen escenógrafo o un buen diseñador de vestuario pueden hacer que triunfes. Tienen potencialmente un poder enorme, porque controlan el aspecto visual de tu obra. Pueden limitar los movimientos de los personajes con vestuarios que les impidan moverse o ahogar sus interpretaciones con escenografías demasiado recargadas [...] Recuerda que los escenógrafos y los diseñadores de vestuario a menudo leen las obras de una manera totalmente diferente de cualquier otro; pero cualquier miembro del equipo se aproximará a ella de un modo distinto. Naturalmente, cada uno tenderá a leerla desde su propio punto de vista.

Todas las guerras pueden llevarse a término con el vestuario y en los probadores, y sobre ellas tú, el director, seguramente no sabrás nada o casi nada. Es una ignorancia que durará poco tiempo porque, cuando llegue el ensayo técnico, te va a pillar [...] Vigila con la tensión latente. Es generalmente el área con más premura en el último minuto. Trata de arreglar una prueba imprevista de vestuario (preferiblemente con el actor pero, si no es posible, con una mirada rápida a la burra será suficiente). Si no, cuando llegue el momento en que veas el vestuario con todo el mundo vestido de color cereza, será demasiado tarde.

Los diseñadores de luces (sin contar alguna *prima donna*) son habitualmente tipos claros y flemáticos. Se implican realmente en la producción cuando las cosas están en su punto más frenético, es decir, en el ensayo técnico. En otras palabras, toda su intervención se desarrolla en momentos de intensa actividad y sensación de pánico [...] Un buen iluminador, sea como sea, servirá a la obra, hará que tus actores tengan buen aspecto y le añadirá atmósfera y textura. Busca a uno de éstos, que escasean (AYCKBOURN, 2004:130-135).

Richard Hudson (Inglaterra, n. 1954), diseñador de escenario.

Los directores también prefieren trabajar con una maqueta porque les da un sentido del espacio más inmediato. Hay escenógrafos que directamente no hacen maquetas. En Italia, por ejemplo, muchos escenógrafos hacen los dibujos más exquisitos con versiones de cómo se verá el decorado, pero en realidad no hacen una maqueta. Esa manera de trabajar me pondría terriblemente nervioso porque no se tiene una visión espacial (DAVIS, 2002:128).

Ezio Frigerio (Italia, n. 1930), diseñador de escenario y vestuario.

En lo tocante a la luz y la iluminación, Strehler (el director Giorgio Strehler) se ocupaba personalmente de ello, era un mago para estas cosas; el escenógrafo, en cambio, no ejercía influencia en esta parcela. Insisto en que en esto él era excepcional: con las luces y con su sensibilidad habría sido capaz de hacer aparecer hermosa una escenografía fea, o de transformarla por completo (URSINI URŠIČ, 2006:40-41).

Andrea D'Odorico (Italia-España, 1962-2014), diseñador de escenario y vestuario.

He trabajado durante muchos años con Miguel Narros y decidimos mutuamente, casi siempre qué textos poner en pie. Analizas un texto en tu cabeza, lo analiza dibujando algo. El director hace lo mismo y cuando empiezan las confrontaciones, los diálogos para poner en pie el montaje, estableces las marcas. Marcas y planteas lo que ves. He tenido la suerte de que mis planteamientos hayan sido aceptados casi siempre por el director. A veces hay que volver hacia atrás, pero ese volver hacia atrás siempre será un punto de apoyo para volver hacia adelante (RUESGA, 2015:25-26).

Allan Starski (Inglaterra, n. 1954), diseñador de producción.

Como diseñadores cinematográficos, nunca debemos olvidar la diferencia fundamental que existe entre nuestro trabajo y el trabajo de un diseñador teatral. Y esta diferencia radica en la cámara. Si sé que un decorado va a utilizarse durante dos semanas de rodaje, trato de diseñarlo de forma que el equipo no se quede sin ideas a los tres días de haber empezado a rodar en él. Trato por todos los medios de dar a la cámara la posibilidad de poder rodar desde ángulos distintos, de poder realizar movimientos interesantes. Asimismo, acostumbro a poblar el decorado de detalles que puedan servir como anécdotas visuales (ETTEDGUI, 2001:107).

Ming Cho Lee (China-EE UU, n. 1930), diseñador de escenario.

Descubrí que para trabajar de manera eficaz con los directores, un escenógrafo debe pensar como un director, más que obligar al director a pensar como un diseñador. Hasta mediados de la década de 1970, yo acostumbraba tratar la obra sobre todo en términos visuales y pedía al director que hiciera los mismo [...] Hoy prefiero concentrarme en la obra y en la gente que participa en ella y dejar que el diseño surja de la vida de la obra. También he aprendido a no esperar a que la escenografía surja en un solo paso de forma continua (DAVIS, 2002:44).



¹⁴⁵ **Figura i'':** equipo de utilería del Teatro Real de Madrid preparando el decorado de la obra *Pagliacci* (2007) (ZAUNER, 2007:19,53; RANDALL, 2007: video documental).

Proceso con el público y con el intérprete-personaje

Frederick Kiesler (Ucrania-Austria-EEUU, 1890-1965), diseñador de escenario.

Mientras que en el teatro cada espectador es un átomo de la masa de espectadores y pierde su individualidad para fusionarse en una unidad completa con los actores, el cine que yo he diseñado es el espacio ideal del espectador inactivo, del espectador pasivo, del espectador individual, el espacio de la individualidad absoluta (KIESLER, 1928: 30).

Marcos Flaksman (Brasil, n. 1944), director de arte y de producción, diseñador de escenario y vestuario.

No se puede entorpecer el viaje del espectador. Es necesario respetar la esencia del cine y del teatro - que es proporcionar una viajen para el público a un universo paralelo. Tengo un respecto inmenso por el público. La respuesta de ello en el teatro es inmediata, personal, presente, o aplauso o la pitada (ASSIS, 2010:68).

Tony Davis (Inglaterra), director de escena y profesor.

...una de las razones por las que la gente acude al teatro tiene mucho que ver con la escenografía. Un escenario innovador, desde siempre, seduce al espectador. Ahora bien, hubo un tiempo (en especial en Francia durante la década de 1980) en que se acusó al diseño de los escenarios teatrales de arrogancia y excesiva sofisticación. Es cierto que, en las obras de arte en colaboración, cualquier elemento que sea demasiado presuntuoso puede arruinar el efecto general (DAVIS, 2002:10).

Javier Navarro de Zuvillaga (España), diseñador de escenario y arquitecto.

La escenografía depende del público que la ve - y que la oye -, de los actores que la transitan y acaban por componerla a la vista del espectador con su vestuario y sus complementos, moviéndose por ella y transmitiendo sensaciones espaciales y también sonoras con sus voces y con los ruidos que los actores hacen ya sea al andar, con sus trajes, con sus manos o con éstas y los objetos (NAVARRO de Zuvillaga, 2015:63).

Andrea D'Odorico (Italia-España, 1962-2014), diseñador de escenario y vestuario.

Puedes abstraer lo que quieras, pero no puedes evitar una situación real. El actor ha de tener algo a que agarrarse. El actor, que es un ser humano muy especial, necesita vías para su discurso (Rosa Rivas, 13 años edificando escenarios, El País, 19.01.1985, en VÍLLORA, 2015:21).

La cuestión es que el actor no trabaje sobre un fondo, sino que use el espacio (Javier Goñi, *Inseparables: Miguel Narros, Andrea D'Odorico. Arquitectura efímera*, El País, 17.01.1993, en VÍLLORA, 2015:21).

Hay que descubrir lo que el público ni sospecha que existe y para eso hay que formar equipos [...] Y conseguir, como dije antes, dar al público cosas que ni siquiera sospecha que existen (entrevista en 2014, publ. Revista Artescénicas, marzo de 2015, p. 44-45, en RUESGA, 2015:26).

Ming Cho Lee (China-EE UU, n. 1930), diseñador de escenario y profesor.

Aunque nosotros no somos los iniciadores de la obra teatral, somos más que meros intérpretes. Nunca diseño pensando en los espectadores, diseño para mis colaboradores y después para mí mismo. Tengo que suponer que el público es tan inteligente o estúpido como yo, que ve las cosas de la misma manera que yo. Es de una arrogancia imperdonable diseñar o dirigir para un público que se supone poco capacitado. Eso implica que nosotros sabemos más que ellos, y esto es intolerable (DAVIS, 2002:44).

Giorgio Strehler (Italia, 1921-1997), director de escena.

La escenografía también es un medio de que disponen los actores para su interpretación: Hay una correspondencia perpetua entre el decorado (objeto y espacio) y el actor (palabra, gesto y movimiento). Uno sugiere algo al otro, el segundo utiliza y define al primero (STREHLER, 2001:30).

Ralph Koltai (Alemania-Inglaterra, n. 1924), diseñador de escenarios y director de escena.

Si un actor me dice que la escenografía le sirve y le ayuda a entender y representar su papel, ése es el mayor cumplido que puedo recibir. Después de idear una metáfora que englobe toda la producción, la segunda tarea del escenógrafo es hacer que el actor sienta que pertenece a ese espacio (DAVIS, 2002:37).

Procesos, técnicas, tecnologías y color

Saulo Benavente (Argentina, 1916-1982), diseñador de escenario.

La escenografía se hace con formas y colores que ya importan formas, con espacio y con tiempo, y con un hijito de ambos que es el movimiento. La cinética es fundamental en la escenografía: si por ejemplo delante de mis ojos hay un color verde, estático, puede molestarme porque está muy saturado. Uno se va y vuelve al otro día y ese verde va cambiando; y si al lado se pone una gorda y canta en grave, ya cambia totalmente, o sea que ese cinetismo está en todo. Por suerte la gente no se da cuenta de que la escenografía es viva, por eso es un arte maldito, de demiurgos (ROCA, 2007:137-138).

Cao Jiuping (China, n. 1957), diseñador de producción.

...se me ocurrió la posibilidad de convertir los tintes de diferentes colores en parte integrante de la historia (*Semilla de crisantemo*, Zhang Yimou, 1990), estableciendo una estrecha relación entre los colores y la dinámica emocional del film. A partir de ahí, elaboramos un cuaderno con retales que nos ayudaron a perfilar los juegos de colores que después utilizamos en el diseño de los decorados y el vestuario (ETTEDGUI, 2001:56).

Yukio Horio (Japón), diseñador de escenario.

En este momento estoy obteniendo resultados grandiosos con la luz blanca y el telón de luz [...] Un escenógrafo que usa una maqueta no puede mostrar un fundido. Compone un espacio nítido, pero justo en el momento de la puesta en escena el escenario se convierte en un espacio disponible para la iluminación, como en el caso de un concierto. El escenógrafo checo Josef Svoboda y otros han utilizado este sistema desde hace cuarenta años aproximadamente, pero en Japón se está desarrollando desde hace quince años (DAVIS, 2002:123).

Robert Lepage (Canadá, n. 1924), diseñador de escenario y vestuario.

... hoy día la luz de los proyectores ha reemplazado al fuego original, y la maquinaria escénica, al muro de la cantera. Y por mal que les pese a algunos puristas, esta fábula nos demuestra que la tecnología está en el origen del teatro y que no debiera ser percibida como una amenaza sino como un elemento aglutinador (MARTÍNEZ Roger, 2009:248).

Richard Hudson (Inglaterra, n. 1954), diseñador de escenario.

Sansón y Dalila (1998), de Camille Saint-Saëns y Ferdinand Lemaire. Dirección: Elijah Moshinsky, Metropolitan Opera House, Nueva York: EE UU.

...coleccioné imágenes que tenían los colores cálidos que yo estaba tratando de emular. Hasta cierto punto intentaba alcanzar una sensación pictórica similar a la de las obras de Matisse o Howard Hodgkin con sus colores fuertes y pinceladas gruesas. Muchas veces es difícil reproducir en el escenario este tipo de pintura. Cuando hice la maqueta pinté con los dedos las figuras del telón mojándolos en pintura negra. Sin embargo, el verdadero telón de fondo del *Metropolitan* era enorme. Por suerte, los pintores que hicieron los decorados realizaron un trabajo muy hermoso que, además, daba la sensación de espontaneidad (DAVIS, 2002:131).

A veces la iluminación queda relegada y, sin embargo, es terriblemente importante. Un buen diseño de luces puede hacer que algo torpe se vea bastante bien o incluso maravilloso sobre el escenario; también puede hacer que algo maravilloso se vea horrible. El color, la atmósfera, la textura, todo lo que está en el decorado está influido por la iluminación. Desde siempre me gusta estar presente en las sesiones de iluminación (DAVIS, 2002:135).

Jill Bilcock (Australia, n. 1948), montadora de cine.

Romeo y Julieta, de William Shakespeare (1996), dirección: Baz Luhrmann, Nueva York: EE UU.

Queríamos incluir muchos estilos de texturas porque el lenguaje es muy rico y bello. Se dedicó mucha atención a los detalles de las imágenes. En la película, sí aparece un trozo de papel que se pone sobre la mesa, tiene que llevar algo escrito en estilo isabelino. Esta atención al detalle tenía que mantenerse a lo largo de toda la obra. El montaje debía hacer otro tanto, y ése fue nuestro medio de añadir textura al lenguaje. El montaje intentaba mantener el interés y el estilo visual y, en general, llevar al espectador a un viaje que completara el lenguaje (MCGRATH, 2001:155).

Adrienne Lobel (EE UU, n. 1955), diseñadora de escenario.

Necesitaba crear un ambiente expresivo y que se desplazara con fluidez, en el que los bailarines pudieran pasar de una idea a la otra. Comencé a trabajar con planos de color. Cuando ordenaba y reordenaba esos planos, podía crear paisajes – de campos verdes y cielos azules, de atardeceres y amaneceres, de monasterios y ciudades – que eran al mismo tiempo paisajes no literales – de alegría, de pena, de paz, de entusiasmo -. Miré los cuadros de Rothko y Albers. Quería presentar el impacto emocional del color, de un color contra otro color (DAVIS, 2002:149).

Frederick Kiesler (Ucrania-Austria-EEUU, 1890-1965), diseñador de escenario.

Repetiré lo que ya publiqué en 1922: la diferencia elemental entre el cine y el teatro radica en el hecho de que el cine es una obra que se desarrolla en una superficie, mientras que el teatro es una obra representada en el espacio [...] Las películas son agotadoras porque concentran todas sus exigencias en un único sentido, el de la vista. Esto va en contra de las leyes del organismo humano. Cada uno de los cinco sentidos debe estar reforzado por uno de los otros para alcanzar su máxima capacidad. Vemos “mejor mientras oímos y oímos mejor mientras vemos. Debemos ser capaces de ver música, al igual que debemos poder oír un espectáculo o un cuadro (KIESLER, 1928: 29, 31).

Ezio Frigerio (Italia, n. 1930), diseñador de escenario y vestuario.

La luz temblorosa de las candelillas, resulta difícil reproducir esa luz en los teatros de hoy día. Por eso, hay que recurrir a las paráfrasis, a otros “modismos”. En casos como este, las soluciones mecánicas pueden ayudar a describir algo que ya no existe. De nuevo se plantea el problema de cómo plasmar esa luz: si se encuentra sedimentada en mi memoria puedo intentar reproducirla con fidelidad. Así conseguiré que no se vea como una cita, como un guiño iconográfico, porque siempre habrá algo de auténtico en esa luz (URSINI URŠIČ, 2006:47).

1.2. LOS DISEÑADORES DE LUZ



146

El diseño de luz es un de las más fecundas aéreas de la práctica teatral contemporánea, siendo la responsable de muchos aspectos en la construcción de los sentidos de la escena, y de la fruición de la obra por los espectadores. El diseñador de luz, además de iluminar al intérprete y a la escena, también es responsable, de alguna manera, por “iluminar el texto y la obra de la puesta en escena, resaltando sus intencionalidades expresivas y de comunicación” (FIGUEIREDO, 2007:5). Sobre cuando empezó el reconocimiento de la

¹⁴⁶ **Figura j:** los técnicos de iluminación y de regiduría del Teatro Real de Madrid estudiando y preparando su trabajo (ZAU-
NER, 2007:28, 69, 99).

importancia del papel de la profesión de diseñador de luz (o de luces), el director de fotografía inglés Billy Williams (n. 1929) señala que “el papel de diseñador de luz recién se consolidó en los primeros años de la década de 1950. Hasta ese momento sólo se ocupaban de la luz los técnicos”.¹⁴⁷ De acuerdo con Pavis, actualmente hay una tendencia a reemplazar el término “iluminador” por “diseñador de luz” (del inglés *lighting designer*), término que a nuestro parecer define de forma más abarcadora lo que hace el artista que crea a partir del elemento luz. Hay que tener en cuenta que tal término no se centra sólo en la definición del artista que trabaja en los espectáculos, pues abarca a todos aquellos que trabajan con la luz como herramienta de creación. Sobre el diseñador de luz escénica Pavis comenta además: “Después de los sucesivos imperialismos del actor-rey, del director de escena y del escenógrafo, hoy el diseñador de luz (dueño absoluto de la luz) se erige a menudo como el personaje clave de la representación” (PAVIS, 1998a:242). En el cine, el vídeo y la fotografía, el diseñador de luz es denominado director de fotografía. Según Sirlin, la gran diferencia que se plantea en su rol es que “éste no trabaja para que su obra sea vista por un espectador o un receptor humano sino por un material filmico o digital sensible a la luz”. Esta característica hace que los “parámetros que se utilicen en criterios perceptivos sean muy diferentes a los de otros diseñadores que trabajan con la luz para ser vista directamente por el ojo humano” (DIZ *et al.*, 2003:43).

Definición de la función y de la profesión

Eli Sirlin (Argentina, n. 1959), diseñadora de luz y profesora.

Coincido con la opinión, cada vez más generalizada, de desterrar la palabra “iluminador” para hablar de quien diseña con la luz [...] por la versión inglesa *lighting designer* (diseñador de luces), término que define mejor al profesional que crea a partir de la luz (DIZ *et al.*, 2003:41).

Una parte nunca puede ser un todo en un mismo contexto. Con la luz sucede lo mismo: un salón de un museo poblado de tubos fluorescentes según un criterio estético, ideológico, filosófico cambia totalmente su sentido en un contexto teatral, con un actor o bailarín transitándolo [...] cada componente del teatro, dentro del hecho teatral, funciona de modo gestáltico, sin independencia alguna respecto del todo. Una puesta de luces para una obra de teatro no es un producto artístico en sí sino uno de sus tantos componentes. La “comuniión” en la amalgama de lenguajes genera “la obra de arte teatral”, si el desarrollo de su acción “provoca” arte. Tampoco diría que la luz es un “artesano” o un “oficio”. Porque sin la teatralidad, una puesta de luces para teatro carece de sentido, es una entelequia. No “es”. Existe un “obrar artístico” en nuestro trabajo, esto es, obrar según un pro-

¹⁴⁷ La primera sistematización del diseño de luz con un cuerpo de conceptos independientes de la escenografía se produce en 1925, cuando Stanley McCandless (1897-1967) abre la primera carrera de iluminación en los Estados Unidos, donde creó un sistema llamado por zonas que actualmente todavía se utiliza. De acuerdo con el diseñador argentino Gonzalo Córdoba, fue el diseñador Ernesto “Tito” Diz (1924-2015) que introdujo el diseño de la iluminación en su país, alrededor de 1970 (DIZ *et al.*, 2003:84).

yecto cultural, una motivación espiritual y emocional. El planteo de trabajo es igual al que se propone un artista plástico, sólo que aquí no hay producto personal (DIZ *et al.*, 2003:53-54).

Roberto Gill Camargo (Brasil, n. 1951), diseñador de luz y profesor.

Los procesos coevolutivos que se establecen entre luz y escena, haciendo que una se adapte a la otra en la dimensión espacio-temporal, pueden ser observados por medio de varios aspectos característicos tanto de una como de otra (GILL Camargo, 2013:34).

Sandro Pujía (Argentina), diseñador de luz.

Un iluminador es alguien que se propone manipular un material determinado con fines determinados. Estos fines son a la vez estéticos y funcionales. Respecto de los fines estéticos, se propone excitar la sensibilidad del espectador a través de uno de los sentidos más relevantes de nuestro momento, la visión. Así, el iluminador trabaja con un objetivo claro, emocionar, lograr que el espectador sienta determinadas emociones [...] Un iluminador es como cualquier otro artista, tiene algo que decir, algo de qué hablar y comparte sus dudas y certezas con el espectador valiéndose del material que domina, en este caso la luz [...] la definición del iluminador no pasa por el espacio físico que por una razón u otra le toque transcurrir sino que lo que define, en la base, a un iluminador es el material del cual se sirve para expresarse [...] El arte de la iluminación escénica es como el de la música en vivo, como el de la actuación en teatro (el cine y los discos son otra cosa), transcurre en el tiempo y deja su marca sólo en nuestra memoria”

Yo creo que lo más lindo de este momento es la gran libertad que existe para proponer cualquier tipo de planteo, prácticamente todo vale como punto de partida y la iluminación escénica ha crecido tanto en tantos sentidos que más de uno se plantea comenzar una propuesta que tenga a la iluminación en la base. La manipulación cada vez más fina del material abre cada día más espacio de creación a los artistas curiosos e innovadores. La prueba está en que cada día hay más propuestas escénicas basadas más en el plano visual que en los otros y esto necesariamente empuja a tomar la luz como un elemento de creación. El tema es que, como la luz ha tenido hasta ahora una utilización meramente funcional, hay gente que aún no se da cuenta del enorme potencial que tiene como material expresivo (DIZ *et al.*, 2003:27-32).

Francis Reid (Inglaterra), diseñador de luz y profesor.

La iluminación escénica es el fluido de luz selectiva, atmosférica y dimensional, apropiado al estilo de una determinada producción (REID, 1987:28).

Juan Gómez-Cornejo (España), diseñador de luz.

Por último, quiero señalar que está claro que el principal objetivo de la luz es “que se vea”, pero se supone que los iluminadores pretendemos que “se vea de una forma especial” y ahí está el valor de nuestro trabajo, acentuamos situaciones y personajes, creamos atmósferas, valoramos los diferentes elementos de la propuesta, decorado, vestuario, [...] tirando de tus conocimientos sobre las propiedades controlables de la luz como cantidad, calidad, dirección, color... debes componer una planta con los aparatos adecuados para que todo lo que has imaginado sea posible (LABRA, 2014:103-104).

Ernesto “Tito” Díaz (Argentina, 1924-2015), diseñador de luz.

El diseñador de iluminación es el profesional que tiene como oficio crear la combinación de elementos técnicos y conceptuales necesaria para iluminar, desde un punto de vista motivacional y plástico. Su labor es siempre realizada como parte de un equipo que colabora con ideas y necesidades para que el acto creativo sea una síntesis llamada “espectáculo” (DIZ *et al.*, 2003:11).

La luz permite esta creación de climas, que tienen como ventaja el ser cambiantes o rápidamente cambiantes. Diseñar la iluminación es definir la forma, el color, la composición en el espacio y en el tiempo. En eso se diferencia el diseño de luz de otros diseños; la luz maneja el variable tiempo, es capaz de presentar diferentes aspectos a través del tiempo (DIZ *et al.*, 2003:11).

Miguel Ángel Camacho (España, n. 1951), diseñador de luz.

El diseñador de luces de un montaje teatral es la persona del equipo artístico que, dentro de un trabajo conjunto con sus compañeros y sobre todo con el director de escena, sigue las pautas artísticas que él o ella marcan (de dónde partimos, qué queremos contar y cuál es el resultado final) para narrar lo que sucede en escena con los procedimientos que le son propios: la luz, a

través de los focos y los haces, jugando con sus tipos, su posición, y el color y la intensidad lumínica (ZUBIETA, 2006:46).

Billy Williams (Inglaterra, n. 1929), director de fotografía.

Parte del trabajo del director de fotografía es convertirse en los ojos del director, ver por él, observarlo todo: maquillaje, variaciones en el tono de la piel, en el estilo de peinado, en el vestuario, en el diseño del plató, en el modo en que se interrelacionan los distintos colores. Un simple detalle fuera de lugar puede quebrar la ilusión que la película ejerce sobre el público (ETTEDGUI, 1999:105).

Javier Navarro de Zuillaga (España), diseñador de escenario y profesor.

La iluminación es un elemento esencial de la escenografía pues es ella quien finalmente define los elementos escenográficos – ya sean móviles (incluidos los actores) o estáticos – y quien la provee del carácter dramático oportuno en cada momento (NAVARRO de Zuillaga, 2015:63).

Gonzalo Córdova (Argentina, n. 1968), diseñador de luz.

Dentro de lo particular del arte escénico, la posibilidad de controlar el haz lumínico se transforma en la habilidad de componer imágenes y de desarrollar una obra que además de su funcionalidad puede expresar estados y emociones [...] Este diseño se compone entonces del empleo de técnicas y conocimientos que faciliten tanto el “ver” como el “comprender” lo que se está viendo. Y para esto debemos tener en cuenta no sólo la intensidad y el color de la paleta que utilizaremos, sino saber que esta iluminación descubrirá objetos y signos para ese espectador que mirará la obra [...] La luz une el objeto con nuestra mirada y, si es manipulada, puede imprimir en el objeto un carácter simbólico (DIZ *et al.*, 2003:73-74).

Proceso individual

Darius Khondji (Irán-Francia, n. 1955), director de fotografía.

Para alcanzar el concepto que el director tiene de la película yo mantengo una estrecha relación con los directores artísticos, los encargados de vestuario y los maquilladores. En *Alien: resurrección* (Jean-Pierre Jeunat, 1997), me inspiré mucho en los platós de Nigel Phelps, y tuve el privilegio de colaborar con él para conseguir que la combinación de la iluminación y el diseño fueran un todo orgánico (ETTEDGUI, 1999:200).

Gordon Willis (EE UU, 1931-2014), director de fotografía.

La gente quería saber cómo había conseguido la atmósfera bronceada, ligeramente amarilla, de la fotografía (trilogía *El padrino*, Francis Ford Coppola, 1972-90). La gente pensaba que podían emular el aspecto de la película fácilmente reproduciendo ese único elemento. ¡Hubo una proliferación de pésimas películas impresas en amarillo! Pero lo cierto es que ese efecto cromático no hubiera dado buenos resultados sin el plan de iluminación de la película, y la iluminación no hubiera sido eficaz sin los fantásticos decorados del plató a cargo de Dean Tavoularis y el vestuario de Anne Hill Johnstone. Todos estos elementos visuales están interconectados con la visión que el director tiene de la película, de cómo se desarrollan las escenas individualmente, de cómo un actor dice su texto. La relación de una película es un proceso orgánico; nunca es una sola cosa la que hace que esa película funcione (ETTEDGUI, 1999:125).

Miguel Ángel Camacho (España, n. 1951), diseñador de luz.

Da la misma forma que el autor se sirve de las palabras para escribir un texto, el iluminador utiliza la luz; cuenta un texto lumínico donde no existe discurso realmente, palabras quiero decir, sino que tiene que transmitir cómo es el espacio en la obra, el paso del tiempo y, realmente, la psicología y los sentimientos de los personajes. Ése es el discurso narrativo de la luz, discurso dramático de la luz o *dramaturgia de la luz*, que es como yo prefiero llamarlo (ZUBIETA, 2006:46-47).

Iaszlo Kovacs (Hungría, 1933-2007), director de fotografía.

Cuando estoy iluminando me gusta saber que cada fuente de luz tiene lógica y función escenográfica en la composición. Es realmente como pintar; cada haz de luz es una pincelada que ofrece diferentes valores emocionales, definiendo y proporcionando una textura a cada parte de

una toma desde el primer plano al fondo, destacando lo que es importante que vea el público. Ésta es la esencia estética de mi trabajo y lo que me proporciona más alegría y placer.

Por ejemplo, si veo que un actor lleva una gorra, preguntaré por qué. Es posible que esté intentando que otro personaje le vea los ojos; en cuyo caso diseñaré la iluminación de manera que si en un momento de la escena él siente que desea atraer la atención de la otra persona, todo lo que tiene que hacer es inclinar ligeramente la cabeza. Ésta es la razón de que sólo me sienta seguro para rodar una escena cuando he visto el ensayo (ETTEDGUI, 1999:93).

Ernesto "Tito" Diz (Argentina, 1924-2015), diseñador de luz.

En la medida en que tengo desarrollado ese "ojo lumínico", acierto con las imágenes que me formo. Después de esto lo llevo a una primera aproximación técnica y me gustaría [...] que enseñada el espacio fuera transitado. Es ahí donde verdaderamente me doy cuenta si sirve todo lo que hice: cuando los actores transitan el espectáculo y crean nuevas imágenes. Después de eso hago modificaciones. Hay dos modificaciones que hago en el planteo técnico. Una es la que surge del tránsito del espectáculo, y la otra es la que surge de mirar atentamente lo que pasa cuando voy probando las luces. Porque en ese momento, en ese espacio de tiempo aparecen cosas nuevas que nunca me pude imaginar a través del lápiz y del papel, porque hay que verlas [...] No se dibuja, los programas que dibujan luz son pálidas ideas de lo que sucede, porque uno no puede dibujar toda la cantidad de combinaciones que se forman cuando yo prendo dos luces sobre un cuerpo con colores diferentes (DIZ *et al.*, 2003:19-20).

Raoul Coutard (Francia, n. 1924), director de fotografía.

Además, está la relación con el director de arte. Siempre habrá problemas con los colores que él elige para la fotografía. Y esto te puede complicar la vida, porque quiere expresar su visión de la película y, con frecuencia el director de fotografía puede ser una auténtica piedra en tu zapato. Nunca está dispuesto a hacerte favores. Lo mismo ocurre con el departamento de vestuario. No es exactamente alegría lo que siente cuando llegas a un plató para realizar tomas nocturnas y te encuentras a un actor vestido de negro con una camisa blanca, lo cual es una auténtica pesadilla para el iluminar. Por su parte, si los maquilladores colocan demasiado rojo en el rostro del actor, en el laboratorio lo compensarán poniendo más verde en la imagen, pero, como consecuencia, el fondo parecerá verde (ETTEDGUI, 1999:62).

Luis Perdiguero (España), diseñador de luz.

Acompañar el desarrollo dramático de la puesta en escena, resolver planteamientos estéticos desde la iluminación, crear espacios que ayuden a la identificación visual del espectáculo, dar unidad al conjunto de elementos que componen la propuesta del director (escenografía, vestuario, incluso del espacio sonoro), son mi prioridad a la hora de emprender el diseño de iluminación de un espectáculo, teniendo como fin una estética limpia, bella y dramáticamente significativa [...] Esta unidad en los conceptos dramáticos y estéticos, es el camino que me permite llevar lo artístico a lo práctico. Trabajo a constancia. Nunca la luz de una escena surge de la improvisación o de la estética individual del momento. Ello sólo provocaría un vacío formal que podría ser bonito visualmente, pero nunca sería vivo en su contenido (PERDIGUERO Mínguez, 2016:52, 54).

Subrata Mitra (India, 1930-2001), director de fotografía.

Cuando comencé a ver películas en las décadas de 1940 y 1950, la fotografía india estaba completamente dominada por la estética de Hollywood, que insistía mucho en el concepto de la "luz ideal" para los rostros. Dicha luz se conseguía utilizando una difusión densa y una fuerte iluminación de fondo. Usar iluminación de fondo todo el tiempo es como poner chile en todo lo que cocinas. Pero en Hollywood también había rebeldes como James Wong Howe (chino-estadounidense, 1899-1976), que era capaz de separar el primer plano del fondo mediante una iluminación cuidadosa, como en *Come back, little sheba* y *The rose tattoo* (Daniel Mann, 1952 y 1955), y además sin utilizar iluminación de fondo en absoluto. Traté de seguir su ejemplo (ETTEDGUI, 1999:50).

Vilmos Zsigmond (Hungría, n. 1930), director de fotografía.

Me encanta el estilo del cine negro porque es dramático, visual, y las imágenes y la iluminación cuentan la historia. En casi todas mis películas apliqué un tipo de iluminación propio del cine negro, es decir, fuentes intensas de luz directa. No quiero usar iluminación suave; puede que sea

más natural, pero no es emocionante. No me gusta proyectar las luces al techo e iluminar todo el set de rodaje. Los pintores no iluminaban sus obras con luz blanda. Ésta procedía siempre de ventanas o velas. Si no puedo hacer lo mismo, no estoy contento, porque entonces nadie podría hacerlo. En mi opinión, la iluminación, es el elemento más importante de una película. Sin una buena iluminación, no creo que pueda existir una buena dirección de fotografía (GOODRIDGE y GRIERSON, 2012:15).

Sandro Pujía (Argentina), diseñador de luz.

En el teatro contemporáneo, la iluminación se relaciona más o menos directamente con el texto literario (cuando lo hay) y en forma absolutamente directa con la dirección. Cuando hay texto, yo busco pistas en él y en los textos asociados al principal. Pistas que luego uso como puntos de partida, como escalones donde pisar. Es la etapa de estudio, en ella veo y escucho todo lo que tenga relación con el proyecto, y todo vale, películas, pinturas, textos científicos, etcétera. Esta búsqueda me resulta fundamental y sumamente placentera. A veces estas pistas son muy evidentes en el resultado final y otras, quedan sumidas en la oscuridad, sosteniendo la construcción como los cimientos de una casa (DIZ *et al*, 2003:31).

Jack Cardiff (Inglaterra, 1914-2009), director de fotografía.

Los pintores fueron mis héroes de la infancia, y a medida que estudiaba su trabajo comencé a darme cuenta de que todo giraba en torno a la luz. La luz siempre venía desde un determinado punto y creaba sombras. Caravaggio, por ejemplo, era “hombre de una sola luz”, siempre empleaba una luz baja desde un ángulo lateral. En los cuadros de Vermeer, la luz era increíblemente pura y simple; él ponía una atención infinita al modo en que la luz se reflejaba y cuidaba mucho dónde la enfocaba. Rembrandt usaba una luz nórdica elevada y experimentaba con ella, mientras que sus contemporáneos “iluminaban” sus temas de manera que se vieran siempre favorecidos. En una pintura como Ronda de noche, los personajes estaban parcialmente oscurecidos con sombras. Estos maestros me enseñaron a estudiar la luz, cosa que se convirtió en un hábito. Analizaba los efectos de la luz en todos los sitios – en las habitaciones, en los vehículos de transporte público o en el tren – y observaba los sutiles engaños de la luz, cómo en diferentes condiciones de iluminación los rostros se revelan de forma distinta (ETTEDGUI, 1999:14).

Antonio López-Dávila (España), diseñador de luz.

La iluminación escénica tiene una particularidad y es que hace posible que el resto de los elementos estéticos y expresivos de la representación (salvo los signos sonoros, obviamente) sean visibles. Por lo tanto la primera tarea que me impongo como iluminador es conseguir una correcta visualización de la escenificación. Pero para conseguirlo no basta con poner luz simplemente: intento potenciar los distintos componentes de la representación – interpretación, movimiento escénico, vestuario, escenografía, atrezzo – dándoles dimensión en el espacio para resaltar todas sus cualidades y posibilidades expresivas. Pero la iluminación además de tener esta labor, puramente funcional, es un elemento compositivo y estético más de la representación, por lo tanto trabajo también el valor expresivo y como signo, de la iluminación preguntándome constantemente qué puedo contar con la luz y si se ajusta a los criterios dramáticos de la propuesta (LÓPEZ-DÁVILA, 2016:76).

Eduardo Serra (Portugal-Inglaterra, n. 1943), director de fotografía.

La luz reveló este espacio, y se prestó una atención especial a su naturaleza: de dónde venía y cómo modelaba los rasgos del sujeto. Si comparas un retrato de comienzos del Renacimiento con uno de los más tardíos de Rembrandt, entiendes cómo la luz envuelve al observador y al sujeto, pasando de ser una luz idealizada, casi frontal, a una dramática iluminación proyectada en un ángulo de 45° desde atrás [...] durante buena parte del s. XX, la estética que ha prevalecido en el cine ha estado determinada por la influencia de la iluminación teatral (en la que el actor está iluminado por haces de luz) y por las carencias técnicas del medio (ETTEDGUI, 1999:171-172).

Sven Nykvist (Suecia, 1922-2006), director de fotografía.

Por tanto, esa película (*Persona*, Ingmar Bergman, 1966) me dio la oportunidad de explorar mi fascinación por los rostros, lo que me ha valido el sobrenombre de “dos rostros y una taza de té”. Una de las tareas más difíciles que tuve que realizar en *Persona* fue la iluminación de los primeros planos porque había muchos matices. Me gusta ver reflejos en los ojos, que es algo que irrita a

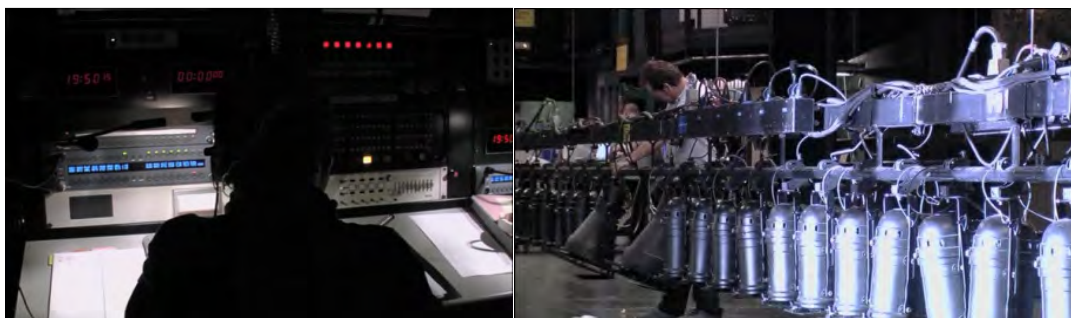
algunos directores pero que ocurre en la vida real. Capturar esos reflejos ayuda a dar la impresión de un ser humano pensando. Para mí es muy importante este tipo de iluminación pues te permite sentir lo que está detrás de los ojos del personaje. Siempre trato de capturar la luz de los ojos, porque son el espejo del alma. La verdad está en los ojos del actor y un mínimo cambio de expresión puede llegar a expresar más que mil palabras (ETTEDGUI, 1999:41).

Ignasi Camprodón (España), diseñador de luz.

Concibo la iluminación como una parte indisociable de la escenografía y por esto colaboro con el escenógrafo en su largo proceso. Éste será el primer capítulo donde se apunte el concepto y la estética general del espectáculo [...] intento trabajar con un método parecido al del director de fotografía de cine, buscando el plano justo que un buen director de escena siempre acaba encontrando para cada momento de la representación. Observo los ensayos como si estuviera detrás de una cámara. Mi preocupación está en encontrar la luz clave en cada situación, para crear una adecuada impresión emocional y asimismo una lógica de la situación dramática y narrativa. No basta con tener buenas ideas, es necesario encontrar y aplicar la idea adecuada [...] Siempre busco una luz más dinámica y con intención que una luz más perfecta. Tengo una tendencia natural al contraste del claroscuro, que en ciertas ocasiones es preciso corregir, puesto que no es lo adecuado para la obra. Mi proceso personal siempre es de encontrar, en paralelo, la luz escenográfica y la dramática, en la búsqueda continua de una posible poética (CAMPRODÓN, 2016:39, 42).

Douglas Slocombe (Inglaterra, n. 1913), director de fotografía.

Sabía perfectamente qué era lo que la cámara debía enfocar y el clima que debía crear. La luz jugaba un papel fundamental en todo esto, y aprendí cómo manipularla y hacer que variara su intensidad. Estudié las infinitas formas de “dominar” la luz: cortar las líneas de luz, proyectar sombras suaves o duras dejando que se filtraran más o menos detalles. Con el tiempo, sentí que la luz era como una pasta que modelaba con mis manos. Llegué a amar el momento en que, tras definir la escena con el director, me quedaba solo en el plató con el jefe de eléctricos, los eléctricos y las lámparas para crear la escena, como un pintor en su estudio. Y en aquellos tiempos llegué a la conclusión de que el rostro humano es como la tela del pintor. Cada rostro exige ser tratado de un modo diferente. Los directores de fotografía siempre han tenido la obligación de hacer que las actrices principales se vieran lo más hermosas posible (cosa que ahora ocurre con los hombres). Este objetivo puede crear problemas porque algunas veces la iluminación ideal para una actriz no es la mejor para el resto del plató y produce efectos no deseados, lo que puede estropear el ambiente que estás tratando de crear. Por lo tanto, tienes que ponderar qué es lo más importante. Lo que yo hago es dar más importancia al ambiente que a los actores en las tomas más amplias, y reconcentrarme en sus rostros en los primeros planos (ETTEDGUI, 1999:33).





148

Proceso en equipo

Haskell Wexler (EE UU, n. 1922), director de fotografía.

La calidad del tono pastel de la iluminación no es simplemente el resultado de haber *flasheado* el negativo (en *Esta tierra es mi tierra*, Hal Ashby, 1976); también participó Mike Haller, el diseñador de producción, evitando diligentemente los colores fuertes, saturados, en el diseño de la película. Si había un anuncio rojo brillante en la toma, un ayudante de pintura se encargaba de trabajar con él sin que yo tuviera que dar ninguna instrucción. Mike también me ayudó a conseguir el ambiente polvoriento de la película con bolsas de tierra de batán, amarantos y basura, que eran esparcidas por el plató con ventiladores (ETTEDGUI, 1999:79-80).

Juan Gómez-Cornejo (España), diseñador de luz.

En esa medida, yo no opino sólo de la luz. También lo hago del espacio, del vestuario, y procuro pensar en luz con todos estos elementos. Que todo siga un camino que yo creo correcto con la idea que tiene el director [...] si podemos favorecer un decorado para que funcione bien con la luz, en una textura, en un color... Esto tiene que ser un trabajo en equipo. Así que yo estoy metido y opinando desde el principio (RODRÍGUEZ Alonso, 2016:33).

Ernesto "Tito" Diz (Argentina, 1924-2015), diseñador de luz.

El espectáculo teatral es una conjunción y el producto de un equipo. Nadie en el equipo puede hacer las cosas por su cuenta porque contribuiría negativamente a la comprensión del hecho. Si de un espectáculo se habla mucho de la luz, es que hay otros elementos que no funcionaron. En general, la luz tiene que acompañar lo que se sucede en el escenario permitiéndose dos o tres deslumbres como para respetar la individualidad del creador, como hacen los actores, como hacen el director. Un trabajo en equipo con dos o tres puntitos donde si bien es un equipo, lo mío aparezca de alguna forma [...] Si uno no puede tener un buen contacto con el escenógrafo es bastante difícil que la obra tenga la conjunción que necesita para que nada se destaque y se forme el conjunto. Lo mismo sucede con el vestuarista. Los tres tenemos un problema difícil de armonizar, que es el uso del color. Como el color por luz puede deformar los colores de vestuario y escenografía, si se decide su utilización por razones de clima es necesario coordinar muy bien su utilización (DIZ *et al*, 2003:13, 21).

Janusz Kaminski (Polonia-EE UU, n. 1959), director de fotografía.

Me da una gran libertad (el director Steven Spielberg), aunque con frecuencia me hace sugerencias para la iluminación teatral (por ejemplo, usar el efecto de luz estroboscópica como única fuente de iluminación en una escena completa de *Amistad* (1997) [...]) Al aspecto visual de sus películas, creo que también aportó un tipo de sensibilidad más cruda; antes de comenzar a trabajar juntos, Steven era conocido por usar siempre contraluces, lo que automáticamente hace que todo parezca bonito y sentimental, convirtiendo la escena en algo romántico (ETTEDGUI, 1999:189).

Pedro Yagüe (España), diseñador de luz.

Otro momento importantísimo a la hora de realizar un diseño, quizás el más importante, es la reunión con el resto del equipo artístico. Sobre todo y de una manera sobresaliente con el escenógrafo. La maqueta y también los bocetos, se convierten en un primer esbozo de aquello que

¹⁴⁸ **Figura j'**: Los técnicos de iluminación del Teatro Real de Madrid programando y afinando la luz en el escenario (RANDALL, 2007: video documental).

luego será lo que se ponga en pie. Es aquí cuando uno debe enterarse de todo tipo de detalle que luego puede influir a la hora de emprender el trabajo. Es decir, medidas, los cambios en escena, y sobre todo, es importantísimo saber cuáles van a ser las texturas que se van a utilizar. Materiales y colores. Esto, influye de manera decisiva a la hora de elegir, por ejemplo, los filtros o tonalidades de la luz. También, conocer los primeros bocetos de vestuario, los figurines que de alguna manera, junto con las texturas de la escenografía, marcarán la gama cromática que posteriormente utilizaremos (YAGÜE, 2016:65-66).

Sandro Pujía (Argentina), diseñador de luz.

Con la dirección escénica en cambio se relaciona íntimamente y los mejores resultados los obtengo cuando logro interpretar el deseo visual del director, aquella estampa que cuenta lo que el director quiere contar. O mejor, cuando una propuesta lumínica da pie a una impensada búsqueda actoral o de dirección, ya que la enorme elasticidad del teatro contemporáneo soporta búsquedas impensadas en otros momentos, como que el punto de partida de una construcción escénica sea una propuesta lumínica (DIZ *et al*, 2003:31).

John Seale (Australia, n. 1942), director de fotografía.

En *Único testigo* (Peter Weir, 1985) tomamos como referencia a Vermeer, que había conseguido un estilo utilizando una ventana como fuente de luz y permitiendo que ésta cayera en los rincones oscuros de la habitación. Decidimos rodar la secuencia en la que Harrison se recupera de la herida de bala empleando ese principio. Además, Peter Weir me puso ante un pequeño desafío respecto a la iluminación: al comienzo, el personaje está muy malherido y las cortinas tienen que estar corridas, pero a medida que el personaje se va recuperando, se van abriendo las cortinas hasta que se encuentra completamente curado, momento en que la habitación está totalmente iluminada (ETTEDGUI, 1999:140).

Antonio López-Dávila (España), diseñador de luz.

Con los demás colaboradores de la escenificación me interesa conocer y contrastar determinados aspectos de su propuesta creativa. En el caso de escenografía y vestuario pregunto por cómo han trabajado sobre todo los colores, los volúmenes y las texturas, pues es lo que entiendo que debo resaltar, potenciar en todos sus matices, y porque además así le estoy proporcionando esas cualidades a mi diseño de iluminación (LÓPEZ-DÁVILA, 2016:79).

Héctor Calmet (Argentina), diseñador de escenario y de luz.

No está de más tener presente que, en principio, creamos imágenes en abstracto de lo que nos inspira el texto, así que tenemos que comprobar, dentro de lo posible, si aquel contraluz, cenital, ángulo rasante, etc., es el que nos proporcionará finalmente lo que estamos buscando. Hay que recordar, en especial, que no todos los miembros del equipo creativo ven las imágenes que les proponemos del mismo modo que nosotros (CALMET, 2005:115).

Proceso con el público y con el intérprete-personaje

Ernesto "Tito" Diz (Argentina, 1924-2015), diseñador de luz.

La comprensión del hecho dramático o la necesidad de que la luz permita entenderlo, es tanto para el espectador como para el actor. Si yo creo un clima, lo creo para el actor porque lo estoy creando para el espectáculo, y lo miro desde la platea como espectador. En la medida en que logro ese cometido al crear ese clima, el actor se potencia interpretativamente, entonces es una forma indirecta de ayudar al espectador a entender lo que sucede en el escenario (DIZ *et al*, 2003:12).

Janusz Kaminski (Polonia-EE UU, n. 1959), director de fotografía.

Me gusta que la luz en la escena tenga sentido; aborrezco las luces base. [...] es importante que los actores sepan de dónde viene la luz [...] Del mismo modo, también utilizo la iluminación para reforzar la evolución de los personajes. En *Donde reside el amor* (Jocelyn Moorhouse, 1995), la historia de Samantha Mathison se va revelando a través de *flashbacks*, pasa del romance y optimismo a la desilusión. Intenté hacerme cargo de este periplo, comenzando con unos colores cálidos y lujosos para luego presentar al personaje en un entorno más sombrío, azulado, que evocara su desilusión con el tiempo (ETTEDGUI, 1999:186).

Francis Reid (Inglaterra), diseñador de luz y profesor.

El cuerpo completo del actor, especialmente los ojos y la boca, son sus medios de comunicación y han de ser claramente visibles si se desea que un personaje sea proyectado. En el teatro todo está interrelacionado, y la luz está estrechamente relacionada con el sonido. Un actor difícil de ver, será, generalmente, difícil de oír (REID, 1987:17).

Ignasi Camprodón (España), diseñador de luz.

Me preocupo porque los actores sepan de dónde les viene mi luz y qué sensaciones tienen cuando están dentro de ella. Al final del recorrido, la intensidad de la puesta en escena del director y el talento de los actores condicionan enormemente mi trabajo con la luz. Intento que la luz la perciban como un personaje más que les acompañan en escena. Emocionalmente me siento como si estuviera en escena con ellos (CAMPRODÓN, 2016:43).

Ricardo Aronovich (Argentina, n. 1930), director de fotografía y profesor.

Considero muy importante no sólo elaborar un estilo fotográfico en relación al guión, sino también construirlo a partir de los actores, observar sus actuaciones, tener idea de la topografía de sus rostros, de sus desplazamientos [...] Es que no se puede concebir de antemano con precisión el ambiente emocional que resultará de la iluminación, independiente de la puesta en escena [...] Todo esto no implica que, más tarde, no se pueda cambiar la dirección de alguna fuente de luz y así favorecer la iluminación de un personaje con respecto a la conformación de su rostro [...] En general, el procedimiento ideal es fabricar una luz que funcione prácticamente en todas las situaciones (ARONOVICH, 2005:106-107).

Procesos, técnicas, tecnologías y color

Roger Deakins (Inglaterra, n. 1949), director de fotografía.

Para *Cadena perpetua* (Frank Darabont, 1994), pensé en usar el ENR, que es similar al *bleach by-pass*, pero hace posible un mayor control sobre el color. Siempre me ha gustado mucho el tono del ENR, y al principio me pareció que podría ajustarse al tema si iluminaba de forma suave y naturalista, pero me di cuenta de que el ENR le daba demasiada fuerza. Finalmente decidí no usarlo porque me preocupaba que la imagen se echara demasiado encima de uno. Quise que la película tuviera un tono simple y consistente, así que me quedé en un naturalismo contrastado, con un tono gris frío para las escenas diurnas (conseguido retirando el filtro de corrección del color) y un tono amarillento y de aspecto enfermizo para las escenas nocturnas.

Para conseguir la atmósfera gris frío que queríamos para *Cadena perpetua*, Terry Marsh (el director artístico), y yo tuvimos que determinar el tono exacto para pintar las paredes de la prisión. Y en 1984 (Michael Radford, 1988), debido a que el proceso de *bleach by-pass* desatoraba los colores, Allan Cameron tuvo que pintar las paredes amarillo brillantes para que finalmente quedaran del color crema que quería. Como director de fotografía, también dependes del diseñador para colocar dentro del plató las fuentes de luz (ETTLEDGUI, 1999:165).

Juan Gómez-Cornejo (España), diseñador de luz.

De la misma manera que tratas de coger la idea dramática, coge la idea estética [...] De cualquier manera, yo no suelo trabajar con mucho color. Uso tonalidades, correctores... Pero, salvo que pidan, una escena en la que vaya todo en rojo y surja una contradicción con el azul de un vestido... Normalmente, si hay colores llamativos en el vestuario, haces pruebas antes para no llegar al escenario y encontrarse con sorpresas. No puede ser que si el fondo tiene una tonalidad, el vestuario vaya en esa misma tonalidad, porque se va empastar. Ya digo que en el proceso, si me incorporo desde el principio, suelo ir opinando en la medida en que se acepte. Y luego pasas por hacer un pequeño laboratorio en tu casa con los tejidos, con texturas, con gasas, con los datos plásticos para tratar de que tu trabajo vaya encaminado por el mismo lugar (RODRÍGUEZ Alonso, 2016:33).

Christopher Doyle (Australia, n. 1952), director de fotografía.

Mi trabajo también consiste en informarme a mí mismo y al público a través de la experiencia visual y mejorarla o sugerir otra nueva. He usado luz de luna verde en muchas de mis películas, y no azul, como marca la convención. La luz de luna azul proviene del pasado, cuando se usaban

focos de aceite que creaban un ambiente nocturno reconfortante. Cien años después la gente sigue esta convención. Pero si uno viaja a Venecia o mira el océano Pacífico verá que la luz de la luna no es azul, sino verde. Si se está en Los Ángeles o en Londres, el cielo está teñido de un color anaranjado provocado por las luces incandescentes que iluminan la ciudad. Tienes que grabar esta experiencia visual y compartirla. La luz de la luna puede ser verde o rosada (GOODRIDGE y GRIERSON, 2012:25).

Álvaro Luna (España), videoescenista.

Dependo mucho de la escenografía, de dónde se vaya a proyectar la imagen o el vídeo, no es lo mismo hacerlo sobre madera, superficies texturizadas, cortinas, pantallas, una gasa... con lo cual la información que tengo que tener del escenógrafo será muy importante; otro campo importante en el que hay que investigar para que el escenógrafo, el iluminador y el figurinista e intentar negociarlo conjuntamente o por lo menos de forma coordinada para los distintos momentos de la obra [...] las características más importantes del sistema de lanzado son la flexibilidad y la versatilidad para realizar cambios de la línea de tiempo o lista de efectos en relativamente poco tiempo, algo importante porque si en algo se diferencia el teatro de cualquier otro ámbito artístico en el que se utilicen audiovisuales es que los cambios, adaptaciones y modificaciones son mucho más frecuentes, el proceso teatral de creación y montaje es mucho más vivo o menos diseñado a priori, ya que depende directamente de la emoción de los elementos que confluyen en escena, no sólo de los técnicos, escenografía, luz, vestuario... (LABRA, 2014:120-121).

Roberto Gill Camargo (Brasil, n. 1951), diseñador de luz y profesor.

Los decorados, vestuarios, accesorios, atrezos, máscaras, etc. son confeccionados con diferentes tipos de materiales; cada uno de ellos, con sus características propias, reacciona de modo distinto a la incidencia de la luz. De ahí que los diseñadores de decorado y de vestuario sepan la necesidad de tener en cuenta la luz al elegir los materiales con los cuales van a trabajar. La selección de los materiales utilizados en el escenario implica posibles correspondencias o restricciones en relación a la luz. Por un lado, si los materiales de que están hechos los decorados y vestuarios interfieren en la composición visual y determinan las condiciones específicas de intercambios con la luz, por otro lado, las formas o signos que la escena construye a partir de estos materiales también crean condiciones específicas a las cuales la luz es obligada a adaptarse (GILL Camargo, 2013:34-35).

John Seale (Australia, n. 1942), director de fotografía.

El hecho de que uno de los personajes esté desolado no significa que fuera tenga que llover. Puede llegar a ser mucho más interesante colocarlo en una situación bella, llena de sol. En *Carretera al infierno* (Robert Harmon, 1986) procuré que el desierto fuera el lugar más hermoso y placentero del mundo usando, por ejemplo, filtros polarizados que oscurecieran los azules del cielo para que destacaran las nubes, un contrapunto al terror fraguado por el personaje de Rutger Hauer. Y para *La costa de los mosquitos* (Peter Weir, 1986) no queríamos que la selva de América Central pareciera el paraíso, la queríamos sucia, por lo que hicimos pruebas con diferentes negativos, y elegimos Fuji, cuya emulsión reaccionó contra los verdes y nos dio exactamente el tono adecuado (mientras que Agfa, que ama los verdes, los hacía demasíadamente hermosos) (ETTEDGUL, 1999:142).

Colin Arthur (España), director de efectos especiales.

Y hay que dedicarle tiempo a la iluminación de las maquetas, ya que los cambios de color pueden dar como resultado sombras que distorsionen su aspecto. El color de la cámara está varios "cromos" (un gris sutil más rebajado que el color natural) por debajo de la percepción del ojo humano (ARTHUR, 2010:78).

Michael Ballhaus (Alemania-EE UU, n. 1935), director de fotografía.

Cuando Marty y yo hacemos un filme juntos, al principio hablamos de estilo: comentamos los colores. En *Uno de los nuestros* (Martin Scorsese, 1990), dijimos: "De acuerdo, ésta no es una película bonita; es fea. No tiene por qué estar perfectamente iluminada". Además, no contábamos con ninguna estrella famosa a la que tuviéramos que iluminar de forma especial, algo que es importante en *La edad de la inocencia* (Martin Scorsese, 1993), y cuando cuentas con una actriz de la talla de Michelle Pfeiffer, debe salir favorecido porque así lo exige la historia. En *Uno de los nuestros*, aunque quería que Joe Pesci y Bob de Niro salieran favorecidos, interpretaban a gánsteres, lo que requería una iluminación más tenue y "sucía" (GOODRIDGE y GRIERSON, 2012:36).

Darius Khondji (Irán-Francia, n. 1955), director de fotografía.

...hace posible flashear el negativo con tonos de color mientras se filma, y me permite suavizar los contrastes en ciertas escenas y jugar con los colores. Por ejemplo, si estoy iluminando una escena con tonos dorados cálidos, puede que quiera que las sombras no sean tan negras como las que tiende a producir el ENR; entonces flasheo la película con azul para que las sombras adquieran una calidad cenicienta, como de carbón, y fuerzo el negativo para saturar el resto de los colores. Combinando técnicas como el ENR con VariCon, puedo tener un control real sobre los colores y el contraste. Jugando con el equilibrio entre estos ingredientes, puedo dar una combinación al contenido escenográfico de cada historia particular.

Para mí, el contraste es como otro personaje cuyo papel es interpretado por el director de fotografía. En términos fotográficos, puede ser difícil conseguir un contraste cuando estás trabajando en color. Con frecuencia, el ojo no sabe dónde mirar porque hay demasiados colores. Orson Welles dijo que filmar en blanco y negro es como colocar una lupa sobre los actores, los separa del fondo. Mi objetivo es conseguir ese tipo de contraste usando el color. Para ello, tengo que ser capaz de controlar el color en la imagen. Uso técnicas de impresión como el ENR, que retiene un porcentaje de los cristales de plata que normalmente son eliminados durante la impresión de las películas en color. Con este revelado, los negros son más negros y aumenta notablemente el contraste. He empleado estas técnicas en cada película, aunque varío el grado de contraste de acuerdo a las necesidades de cada caso (ETTEDGUI, 1999:199).

Pedro Moreno (España, n. 1942), diseñador de vestuario.

En *Goya en Burdeos*¹⁴⁹, la clave me la dio el propio Saura. Él quería el realismo de la memoria de los mayores. Anécdotas de colores, de brillos. Y Storaro ayudó muchísimo con la luz. La escena del baile de los duques, se iluminó un poco al estilo de *Barry Lyndon*, aunque no con velas reales, pero se creó una atmósfera mágica. El vestuario se realizó en terciopelo de seda, porque esa era la luz que pintaba Goya. Los pintores nunca olvidan esas cosas y tenía que tener esa luz (VELÁZQUEZ, 2007:125).

Héctor Calmet (Argentina), diseñador de escenario y de luz.

En el teatro es fundamental que el espectador vea muy bien, sobre todo a los actores, especialmente la boca y los ojos. Es tan importante como oír bien la palabra. Si el espectador no ve bien, puede llegar a no entender el texto, y un actor mal iluminado distraerá la atención en desmedro del objetivo final (CALMET, 2005:107).

Vilmos Zsigmond (Hungría, n. 1930), director de fotografía.

La iluminación direccional requiere un poco más de tiempo que la suave. Para iluminar bien un set de rodaje tengo que encontrar cuatro o cinco posiciones diferentes para las luces. Me gusta que los actores entren y salgan de las zonas iluminadas. Pienso que esto proporciona una tercera dimensión al mundo bidimensional del cine (GOODRIDGE y GRIERSON, 2012:15).

Anatolij Golovnia (Rusia, 1900-1982), director de fotografía y profesor.

La diferencia entre la luz que da el dibujo y la luz de relleno consiste en que la primera dibuja el objeto y distribuye las manchas de luz y sombra, mientras que la luz de relleno elabora la tonalidad en las sombras y favorece el dibujo de la forma espacial-plástica (GOLOVNIA, 1960:75).

Gonzalo Córdova (Argentina, n. 1968), diseñador de luz.

Este "obrar" de la luz en el espacio no sólo remite al brillo de las cosas sino también a su tránsito, a su comunicación por el aire. Cuando utilizamos materiales semitransparentes o agua o humo para ver la luz, no estamos solamente dándole un cuerpo a la luz, sino también creando un medio, un espacio medio que revela un objeto auto-iluminado. Esta pared que se crea, producto de la manipulación del medio, nos lleva a pensar en qué medida este influye en la conformación de un pensamiento visual. Este diseño del medio, del espacio de intersección entre la luz y la escenografía, nos acercan a un nuevo concepto sobre la dinámica visual escénica: La interacción. Esta

¹⁴⁹ *Goya en Burdeos* (1999), de Carlos Saura. Dirección: C. Saura; Dirección de fotografía: Vittorio Storaro; Dirección artística: Pierre-Louis Thévenet; Diseño de vestuario: Pedro Moreno; Diseño de producción: Carmen Martínez; Diseño de maquillaje y peluquería: José Quetglas, Susana Sánchez y Blanca Sánchez; Efectos especiales: Reyes Abades y Fabrizio Storaro. España.

interacción tiende a necesitar un nuevo campo para desarrollarse, con una nueva escenografía que lo ayude a generarse.

Podríamos preguntarnos si en definitiva la moda actual de usar correctores de temperatura en vez de "colores" no se acerca demasiado a nuestra percepción de modernos hombres de ciudad que perciben hasta cien gamas de grises y tomar entonces lo que inicialmente tomamos como luz blanca a la luz de color gris. El resto es una bipolaridad rojo-azul paradójicamente es la que nuestro vocabulario visual con mayor facilidad maneja (prueba de esto es el archivo básico de colores de la mayoría de los teatros) (CÓRDOVA, 2002:84, 93-94).

1.3. LOS DISEÑADORES DE CVI



Habitualmente la elección del tejido es una labor del diseñador, pero Echarri y San Miguel (2004)¹⁵¹ señalan que cuando un taller tiene acceso, “puede y debe” asesorar al equipo de producción sobre los tejidos que pueden ser más adecuados para la construcción de un volumen, o indicar los problemas y ventajas que cada uno tiene. El figurinista es un artista que trabaja dentro de un equipo, al servicio del director artístico de una producción. Su cometido es entender la propuesta del montaje planteada por el director,

¹⁵⁰ **Figura k:** equipo de sastrería y caracterización del Teatro Real de Madrid estudiando y ejecutando su trabajo (ZAUNER, 2007: 61, 112, 118).

¹⁵¹ Eva San Miguel y Marisa Echarri forman parte del equipo docente del área de vestuario en el Centro de Tecnología del Espectáculo de Madrid.

aportar sus ideas y plasmarlas en sus diseños. Una vez que ha realizado los figurines, y han sido aprobados por el director, comenzará la segunda parte de su trabajo: realizar el seguimiento de la realización del vestuario en el taller, es decir, comprobar que su idea plasmada en un objeto bidimensional es respetada al convertirse en un traje real, un objeto tridimensional. Para ello, visitará el taller frecuentemente, elegirá los tejidos adecuados, decidirá las soluciones más convenientes en cada caso, y asistirá a las pruebas de vestuario.

Se suelen realizar dos pruebas de los trajes. Para ello, además del intérprete, el taller debe contar con la presencia del figurinista. En las primeras pruebas, se ajustan los volúmenes y formas de acuerdo con él, adaptándolos al intérprete y previendo sus movimientos en escena. La segunda prueba, en los tejidos definitivos, se realiza para llevar a cabo los últimos ajustes, determinar los sistemas de cierre, comprobar la funcionalidad del traje, y aplicar los últimos detalles y adornos. De acuerdo con el figurinista se iniciará el proceso de acabados (ECHARRI y SAN MIGUEL, 2007:146).

En el equipo de la CVI, además el diseñador de vestuario, tenemos también los diseñadores de maquillaje y de peluquería. En la práctica en un solo día, un maquillador profesional puede realizar varios tipos distintos de maquillaje; por ejemplo, “un maquillaje social, cubrir el tatuaje de un actor, romper una nariz, aplicar un bronceado, añadir diez años de edad a un personaje, pintar una barba de un día o dar un toque de vagabundo al aspecto sucio que se necesita para conseguir un *look* determinado”. En el método de producción del maquillaje para el teatro, el maquillador profesional, generalmente, recibe instrucciones del director de escena, que, en lo fundamental, controla todos los aspectos de una producción. El tiempo que es necesario para la aplicación de un maquillaje no varía, pero con frecuencia el maquillador solo efectúa, tras bastidores, el maquillaje de un personaje o de una personalidad determinada, ya que la mayoría de los actores se aplican sus propios maquillajes en cada representación. El interés fundamental del maquillaje y la caracterización en la representación escénica se basa en la alteración de la imagen normal de una persona, adaptando su imagen externa a su personaje. Según las necesidades del papel se transforman las áreas de la piel de la cabeza, si es necesario con alteraciones, heridas o cicatrices, y también todas las partes cubiertas de pelo con el uso de barbas y pelucas. Por lo tanto, para crear una caracterización, además de emplear productos cosméticos de maquillaje también se utilizan prótesis como pestañas postizas, barbas o pelucas. En la actua-

lidad el caracterizador cuenta con herramientas novedosas para su trabajo, como prótesis de látex, espuma de látex y efectos especiales en maquillaje. Igualmente importantes para la caracterización son las pelucas y los postizos mencionados por Moynet. En las producciones cinematográficas y teatrales el peluquero-maquillador integra el equipo de vestuario, supervisado por el diseñador de la obra o película. Cuando se recrean personajes históricos, si la puesta en escena es realista se debe prestar atención a detalles tales como el país o el momento en que transcurre la acción, así como a las modas y estilos en boga de la época (DAVIS y HALL, 2012:86; WILKENING, 2008:9; CARLSSON, 2012).

Definición de la función y de la profesión

Deborah Nadoolman (EE.UU, n. 1952), diseñadora de vestuario.

Al diseñador de vestuario se le podría llamar “diseñador de producción del cuerpo”. Decoramos el paisaje donde se emite el diálogo, justo por debajo de la barbilla del actor. En su libro sobre el diseño de producción *Pretty Pictures* (University of Texas Press, 1998), C. S. Tashiro describe el papel del vestuario: “El vestuario es el primer círculo del espacio afectivo del cine. Pero crea un problema inmediato... (El vestuario) debe ser lo bastante parecido al aspecto del público como para no llamar demasiado la atención, pero también tiene que diferenciarse lo suficiente como para responder a las necesidades de la narración. En ese proceso, el diseño de vestuario crea un valor de intercambio basado en esas experiencias simultáneas y contradictorias de identificación emocional y de objetividad (NADOOLMAN, 2003:9).

El papel del diseñador de vestuario es, en realidad, muy sencillo: nuestra tarea consiste en crear los personajes de la películas [...] Para los diseñadores de vestuario, una “imagen de vestuario” significa nuestro próximo proyecto [...] En una película, el vestuario desempeña dos objetivos igualmente importante: reforzar la narración mediante la creación de personajes creíbles (personas) y proporcionar un equilibrio dentro del fotograma (composición) con el uso del color, la textura y la silueta. Así, además de la construcción de personajes auténticos, estos profesionales contribuyen a pintar cada fotograma [...] Un vestuario acertado debe integrarse en la historia, quedar tejido de manera invisible en la narrativa y el tapiz visual de la película (NADOOLMAN, 2014:8).

Piero Tosi (Italia, n. 1927), diseñador de vestuario.

Tal vez la esencia del diseño de vestuario radique en la disposición y la humildad para aceptar cada proyecto como si fuera una nueva aventura, para no llegar ideas preconcebidas al trabajo, y para asumir que cada proyecto es un nuevo proceso de aprendizaje (VELÁZQUEZ, 2007:129).

Vincent J.R. Kehoe (EE.UU., 1921-2008), maquillador.

Es indudable que debemos considerar la utilización de maquillaje como una herramienta expresionista o impresionista. El “expresionismo” en el maquillaje se refiere a la aplicación de cosméticos que representan exactamente al personaje, tal como sería o aparecería en la vida real. El maquillaje “impresionista” revela nuestras fantasías e imaginación. Por ejemplo, si es un maquillaje que debe tener el mayor parecido posible con George Washington o Winston Churchill, sería un maquillaje expresionista. Sin embargo, si el maquillaje es de alguien que debe parecer un payaso, un animal o un juguete, sería un maquillaje impresionista. Asimismo, hay formas teatrales, como la ópera, el ballet, el circo, la mímica, etc., que tienen personajes tanto expresionista como impresionistas (KEHOE, 2008:80).

Félix Domingo (España), peluquero.

El peluquero de teatro es quien adapta y peina los diseños elaborados para una producción teatral. Este trabajo tiene ciertas características técnicas, como que casi siempre se trabaja con pelucas [...] realizarán peinados de todo tipo, por lo que se deberán conocer los estilos de peinar de

todas las épocas [...] aparte de las pelucas hay barbas, perillas, bigotes, patillas y otros componentes de ese tipo necesarios para la caracterización de los personajes (LABRA, 2014:62).

José María Labra (España), regidor.

... ambos diseñadores (de maquillaje y peluquería) estudiarán los personajes que intervienen en la obra y prepararán su caracterización de acuerdo al guión y a las instrucciones recibidas del director artístico. Una variedad particular representa el maquillaje de efectos especiales: en este caso, el maquillador prepara prótesis con objeto de deformar la apariencia del actor [...] modifica la apariencia o las dimensiones del rostro y otras partes del cuerpo [...]. Quizás la variante puede estar en que gran parte de su trabajo en ensayo y representaciones lo realizan en los habitáculos que las secciones de caracterización tienen en cada uno de los teatros (LABRA, 2014:122).

Belén Monroy (España), sastra.

... la sastrería es el departamento del que depende todo lo enumerado (del vestuario), ése, creo yo, es el aspecto más fundamental de la sección, después está el trabajo de taller, que incluye los pequeños y grandes arreglos, roturas, descosidos y mejoras o transformaciones que pueden surgir durante los ensayos y las representaciones; otro cometido importante a destacar es el trabajo de mantenimiento para que todo lo que dependa de la sección esté en perfecto estado, haciendo labores de lavado, planchado, limpieza de zapatos, etc. Por otro lado está el trabajo que se realiza dentro y en los alrededores de la caja escénica, que empieza durante los ensayos, organizando junto con el diseñador de vestuario o su ayudante, muchas veces sin ellos, los cambios de vestuario de cada uno de los actores (LABRA, 2014:52).

Marília Carneiro (Brasil), diseñadora de vestuario.

Los diseños que yo hacía de los personajes incluían desde las bisuterías o joyas que serían usadas hasta la manera de peinar los cabellos, pasando también por los accesorios [...] Algunas personas piensan que es el propio actor que opta por un bello bronceado o por una determinada tinta de cabello [...] Quizás eso sea una consecuencia del uso que se hace del término “figurín”, que, en verdad, se restringe a la ropa. Sin embargo, confeccionar un figurín es mucho más que vestir el cuerpo. Yo también visto la cara y el pelo con el mayor cuidado (CARNEIRO y MÜHLHAUS, 2003:37, 53).

Sònia Bosch (España), maquilladora.

Como aspecto primero y primordial (encargos), respetar el diseño que ayuda a crear el personaje y que contribuye a su caracterización exterior adecuado a las exigencias del texto [...] Cambiar sus rasgos, cambiar completamente su rostro, que puede ir desde un leve rejuvenecimiento hasta un gran envejecimiento, colocarle un cicatriz inexistente, también convertirle en un monstruo, en un personaje de ficción o en cualquier otro tipo de personaje (LABRA, 2014:65).

Proceso individual

Jeffrey Kurland (EE UU, n. 1952), diseñador de vestuario.

Resultó magnífico trabajar con él (el director Milos Forman) porque tenía una idea muy clara de cómo quería hacer la película y me dejó diseñar el vestuario dentro de los límites de esa concepción. Conocía los parámetros entre lo que podía trabajar antes incluso de empezar. Lo que quiero es darle al director lo que considero es el vestuario apropiado para un personaje, y defenderé con convicción el que parece correcto. Pero sólo hasta cierto punto, porque una de las funciones del diseñador de vestuario es comprender bien el concepto del director. No tiene nada que ver con ser sumiso, es, sencillamente, nuestro trabajo. Lo importante es la concepción del director (NADOOLMAN, 2003:69).

Pedro Moreno (España, n. 1942), diseñador de vestuario.

Enseguida que me ofrecen un proyecto y lo acepto me pongo en marcha, primero parto de la lectura y comprensión de un texto dramático, aparte de estudiar a fondo los personajes y darles mil vueltas, después de exhaustivas conversaciones con el director artístico en las que se deciden las putas básicas, estéticas y conceptuales me pongo a dibujar, varias versiones, elijo una y, a veces, empiezo de nuevo hasta que doy con los que creo que pueden ser los dibujos definitivos de los personajes. Para llegar a ello estudio las características físicas de cada actor y a continuación hago mi primera propuesta; una vez consensuada, y con el visto bueno del director, paso a dibu-

jar los figurines, decido los materiales, previa investigación de colores y texturas, textiles que suelen ir anexos a cada figurín para dar una idea más clara y cercana al resultado final (LABRA, 2014:109).

Ahora la gente ya no dibuja, unas fotos y ya. La cuestión es plasmar la idea, con el color y la proporción. Todo lo que pones es porque es necesario y explicarlo sin una imagen es muy difícil (VELÁZQUEZ, 2007:125-126).

Anthony Powell (Inglaterra, n. 1932), diseñador de vestuario.

El diseño de vestuario exige buena disposición para comprender los puntos de vista de los demás y lograr así una obra coherente. [...] Otra importante lección que aprendí al principio de mi carrera fue no aceptar un guión sólo porque te diera la oportunidad de diseñar vestuarios espectaculares. El factor definitivo para elegir un proyecto es el director. Un buen director tendrá una concepción clara, y la idea de la película la dará él. Esa idea no puede partir de alguien del equipo como el diseñador de producción, el director de fotografía para el diseñador de vestuario. Puede resultar halagador que deleguen en ti esa autoridad, pero la verdad es que nunca funciona. Todo tiene que surgir del centro: es como una rueda que da vueltas, todo tiene que partir del cubo (NADOOLMAN, 2003:94).

Gretchen Davis y Mindy Hall (EE.UU.), maquilladoras.

Exploramos, examinamos, investigamos, debatimos, colaboramos, y nos reunimos con el director, el actor, el diseñador del vestuario, el productor artístico, el director de fotografía y los productores. En función de nuestra interpretación del guión, tras habernos reunido con diseñadores y productores, y como resultado de conversaciones privadas, empezamos a probar distintas estéticas. Es el periodo de preparación de nuestro calendario: los meses, semanas o días (si es necesario desarrollar prótesis, el tiempo de preparación será aún más largo) que preceden al comienzo de la filmación, tanto si se trata de una película como si es para la televisión.

La iluminación puede ser una de las herramientas más importantes para un maquillador profesional. Siempre es importante conocer qué tipo de luces se están empleando, así como las clases de geles o filtros o filtros que se utilizan frente a esas fuentes de luz. El maquillaje suele ajustar para satisfacer esas exigencias. Si el diseño del maquillador tiene presente la iluminación, su arte se verá reforzado. Si, por el contrario, ignoran los efectos que la iluminación y el color tendrán en su maquillaje, los errores serán obvios. Todo funciona en conjunto, la experiencia y práctica proporcionará una mayor confianza al profesional (DAVIS y HALL, 2012:110).

Capello Neto (Brasil, 1924-1989), diseñador de vestuario y escenario.

Creo que fui muy feliz en los figurines¹⁵² y tuve una participación política [...] las personas pobres usarían ropas destrozadas y las burguesas estarían muy bien vestidas. He elevado aquellas burguesas a la categoría de princesas, con las capas, las *aigrettes*, los brillos todos de un vestuario estilizado [...] más traté la pobreza con mucho cariño, en gris, blanco y negro y degradé de castaño y marrón. Entonces los pobres hacían un conjunto muy bonito. La pobreza no tenía nada de feo y estaba muy armoniosa. Y tenía unos tipos medio locos [...] que era una cantante muy alta, con un gran sombrero y una porción de hilachas coloreadas. Todo eso tornó el visual del espectáculo extremadamente alegre. Entonces realmente no existía miseria entre aquellas personas. Además, como persona muy seria, quería mostrar la diferencia entre las clases sociales, aunque la alegría que puse en el figurín, no creyó que yo hubiera destrozado su idea. Además, todo el mundo acabó pensando que la pobreza se quedaba muy agradable (VIANA, 2010b:126).

Matiki Anoff (EE.UU.), maquillador.

El reto más importante a la hora de realizar esta adaptación (adaptar obras de teatro para su grabación o retransmisión en directo) es aclimatar a los actores al aspecto y el tacto del maquillaje para alta definición. Los productos son diferentes, así que la textura y el tacto no son iguales, y los trazos amplios del maquillaje teatral desaparecen. Esto puede resultar perturbador para un actor experimentado que está acostumbrado a la aplicación teatral. La ópera es el único medio que contrata únicamente en función del talento vocal, sin tener en cuenta la etnia o el aspecto

¹⁵² Ópera *Così fan tutte*, de W. A. Mozart, dirección de Ademar Guerra, escenografía y figurín de Capello Neto. Teatro Municipal, São Paulo, Brasil, 1971.

físico. Los cantantes están tan acostumbrados a que los maquillen de forma teatral para parecer más jóvenes, más viejos, de una etnia diferente o de otro mundo, que se sienten desnudos sin la máscara del maquillaje teatral (DAVIS y HALL, 2012:111-112).

Milena Canonero (Italia), diseñadora de vestuario.

Stanley¹⁵³ me dio su cámara Nikon con una lente de gran angular, salí a la calle y tomé cientos de fotografías por todo Londres. Para el vestuario de la película (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) me inspiré en los cabezas raspadas de las calles de la ciudad. Se me ocurrió darle un look estilizado a nuestros "Drugos" y diseñé todos los trajes para crear una especie de imaginaria surrealista. Stanley me enseñó a tener siempre presente el concepto de la película. También me enseñó a empezar por la cabeza e inmediatamente me encargó la supervisión y los detalles del maquillaje y el peinado. Me dijo: 'Las películas son básicamente primeros planos (NADOOLMAN, 2003:25-26).

Me gusta sumergirme a fondo en una época, coleccionando libros y referencias. Para *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) tuve que viajar por toda Europa, visité numerosas bibliotecas y compré muchísimos libros sobre todos los aspectos del período, no sólo sobre el vestuario. Me resulta muy útil profundizar cuanto me sea posible en el período que se va a retratar. Más que para conseguir un estilo visual académico, realizo ese trabajo para encontrar una perspectiva de la época en cuestión. Para documentarme cuando participo en las películas contemporáneas, busco inspiración en fotografías y pinturas. Nunca se sabe de dónde pueden surgir las buenas ideas (NADOOLMAN, 2003:26).

Lala Huete (España), diseñadora de vestuario.

Películas contemporáneas me gusta menos hacer, porque es lo menos gratificante en el sentido de que, cuando tienes que crear personajes, es muy complicado y siempre te encuentras con el problema de que todo el mundo opina. Es algo que no luce tanto. Por eso siempre salen nominadas las películas de época, pese a que las actuales son difícilísimas para hacer el vestuario. Tampoco estoy muy puesta en moda. O sea, hacer personajes no es hacer moda (BAYO *et al*, 2007:133).

Vincent J.R. Kehoe (EE.UU., 1921-2008), maquillador.

Un truco que es muy viejo, pero que sigue siendo eficaz, es utilizar para mujer un delineador de ojos azul oscuro (con una muy ligera aplicación para hombre) en lugar de los tonos marrones o negros, para dar mayor viveza a la zona de los ojos. También, el color de ojos azul vivo para mujer sigue siendo el mejor en la mayoría de los maquillaje (excepto si se lleva un vestido verde o un vestuario de este color) (KEHOE, 2008:81).

Theadora Van Runkle (EE.UU., 1928-2011), diseñadora de vestuario.

Siempre leía el guión y hacía un minúsculo dibujo, junto al diálogo, de lo que vestiría el actor. Veía los vestuarios en mi imaginación y luego incorporaba todas las variables que hacen que un vestuario funcione, como la psicología de un actor, su estado de ánimo, la localización y la iluminación de la escena. Cuando diseñaba, siempre debía tener muy presente la cuestión de encontrar el tejido apropiado. Para llevar la idea a la práctica, el tejido no podía ser muy suave, pero tampoco demasiado rígido. Si se suponía que debía ser rígido, tenía que poseer solidez, pero no podía ser tan fino que no favoreciera al actor. Intentaba resolver todos esos factores mientras dibujaba (NADOOLMAN, 2003:152).

Eiko Ishioka (Japón, 1938-2012), diseñadora gráfica, de vestuario y de producción.

Antes de empezar un proyecto, tengo que entender del todo su contenido. Eso implica analizar y desmenuzar el guión, y hablar con el director, los productores, los actores y otros miembros del equipo para captar los elementos importantes de la película. Cuando empiezo el proceso de diseño, mi primera tarea es enfrentarme a una hoja de papel en blanco y dejar que mi mente vague por lo que quiero expresar sin restricciones de ningún tipo. Cuando tengo una dirección decidida, reúno todos los recursos necesarios. Los materiales de investigación son sólo pistas para desarrollar las ideas. Las obras de época y las narraciones históricas exigen lógicamente una

¹⁵³ Milena Canonero, residente en Londres por entonces, buscó la inspiración en las calles de la ciudad: los vestidos de los Drugos se basaban en el estilo de los cabezas rapadas. Stanley Kubrick animó a Canonero para que se encargara del aspecto completo de los actores, incluidos el peinado y el maquillaje. El resultado es una película con un look muy definido, repleto de imágenes que se han convertido en iconos (NADOOLMAN, 2003:27).

investigación a fondo y una comprensión del mundo visual del período específico, pero también en ese caso, hago un “refrito” de las claves históricas para crear mi propia composición de lugar.

Tras escuchar primero la visión que tiene un director de los personajes, y analizar y digerir luego esa información, empiezo a trabajar mis ideas según el método de prueba y error. En otras palabras, procuro evitar darle al director un material demasiado detallado en el primer momento, y utilizo mis bocetos de ideas iniciales para comunicar más mi concepto general de la obra que para presentar un diseño pulido. A veces, hago bastantes bocetos intermedios antes de realizar dibujos detallados y de gran tamaño. Como es lógico, los dibujos finales tienen que representar cada detalle independiente definido con claridad y en color y, por encima de todo, transmitir una imagen veraz de un vestuario único y cautivador.

Mi estilo de dibujo varía en cada proyecto. A menudo no dejo nada a la imaginación y dibujo los bocetos con gran cantidad de detalles gráficos. Mis dibujos definitivos son una herramienta de comunicación fundamental para el equipo de producción: todos los utilizan como punto de referencia, desde los productores, el director, los actores, el director de fotografía, el equipo de efectos especiales y visuales, hasta los ayudantes de vestuario y los artesanos que realizan mis diseños. Los dibujos, que incluyen detalles de la cabeza, la cara y las diversas partes del cuerpo, hacen las veces de *storyboards* y permiten una colaboración fluida con los maquilladores, los estilistas y otros técnicos (NADOOLMAN, 2003:51-52).

Sandy Powell (Inglaterra, n. 1960), diseñadora de vestuario.

Una de las primeras cosas que hago tras leer un guión es recopilar material visual de referencia que pueda estar directamente asociado con una época. Me concentro primero en esa época concreta, buscando tanto pinturas como fotografías. Luego voy extendiendo la red y busco todo tipo de imágenes. Puedo mirar imágenes de moda o fotografías de gente, una imagen de una época que nada tiene que ver con la que estoy trabajando pero en la que descubro algo en una cara, o en el modo en que la gente lleva la ropa, que me interesa. Utilizo eso como punto de referencia para el personaje. Suelo recopilar un enorme libro de imágenes y se lo enseño al director. Resulta interesante ver en cuáles se demora o ante cuáles reaccionan, porque te da una pista de qué dirección tomar.

Creo que me distingo de otros diseñadores en que hago dibujos en el primer momento. Dibujo diagramas y bocetos para mi cortador. [...] Con un poco de suerte, puedo conocer a los actores antes de diseñar nada, porque me resulta imposible diseñar un vestuario sin conocer la figura o el color de piel de quien va a vestirlo. Empiezo a diseñar buscando tejidos – yo reacciono según el tejido – y trabajo a partir de ahí. Tras el diseño, pongo en marcha el proceso de confección, y luego paso a las pruebas de vestuario. Las fases más importantes de todo el proceso de diseño son la primera y la segunda prueba de vestuario con el actor (NADOOLMAN, 2003:108).

Jeffrey Kurland (EE UU, n. 1952), diseñador de vestuario.

Llevaba trabajando unos días en Grace Costumes, envejeciendo vestidos delicadamente con pinceles y tintes. El jefe de ayudantes vio que mi ritmo era muy lento y me trajo una brocha para que la utilizara, pero bien podría haberme traído un rodillo. Mi trabajo era para los actores que estaban al fondo del escenario, que tenía 100 metros de profundidad (*La Gioconda*, Metropolitan Ópera House, Nueva York, 1975). Entonces aprendí la diferencia entre diseñar para el teatro y para el cine. El escenario es grande y alejado del público. El cine se desarrolla la mayor parte del tiempo en primeros planos. Permite reflejar muchos más detalles, por lo que es importante tener en cuenta todos los matices y las complejidades posibles del personaje. Puedes diseñar una obra de teatro y cambiarla cuando lleva unos dos meses representándose, pero no cuentas con esa posibilidad en una película. En el diseño cinematográfico tienes que tomar las decisiones rápidamente y seguir adelante. Si diseñara ahora para el teatro, abordaría el trabajo de ese modo. No me lo tomaría como si estuviera creando algo que no es definitivo (NADOOLMAN, 2003:59).

Ann Roth (EE.UU., n. 1931), diseñadora de vestuario.

Mi proceso de documentación para una película contemporánea es distinto. [...] La observación resultó para mí el mejor método para llegar a imaginar cómo debía vestir la protagonista. Ser muy observador es una cualidad importante para un diseñador de vestuario: debe buscar e investigar y asombrarse. Debe fijarse en el cabello, en si las mujeres llevan o no faja, en la manera de mover el cuerpo, en las manchas, en el almidón, en el equilibrio. Un diseñador de

vestuario debe dibujar cuanto pueda y también disfrutar haciendo bocetos rápidos para sí mismo (NADOOLMAN, 2003:133).

Albert Wolsky (Francia, n. 1960), diseñador de vestuario.

Tanto la película contemporánea como para las de época, un diseñador de vestuario necesita un sentido muy desarrollado de la observación. El oficio tiene un importantísimo componente humano: ¿qué te dice la ropa sobre la persona que la viste? Ser observador y ser consciente del mundo que te rodea es una cualidad muy importante para un diseñador de vestuario. Diseñar películas contemporáneas es difícil. Mi tarea consiste en identificar, en gran medida mediante eliminación y simplificación, quién es cada personaje, tanto si es pobre, como si ha tenido un buen día o está a punto de suicidarse. Este objetivo es un reto cada vez más difícil cuando se trabaja con ropa actual. Cualquier cosa va con la moda hoy en día, y cuando todo vale, un vestuario concreto no dice nada. Por el contrario, con el vestuario de época puedes definir el estatus económico de cualquiera con relativa facilidad.

La cámara crea una atmósfera que, para mí, es casi como un olor. Necesito tener esa sensación del tono de una película, y ésta es la razón por la que detesto la preproducción. No sé qué pinto hasta que el rodaje está en marcha. En la fase de preproducción se vive una especie de irrealidad. Una vez se inicia el rodaje, tengo que estar en el plató a primera hora, cada día. Estoy ahí para fijar la escena, comprobar el fondo, ver en qué me he equivocado y, en general, para hacerme una idea del ritmo de la película. Ver los dailies diariamente también es una necesidad. Todos esos elementos me centran y me sitúan en la realidad de la película (NADOOLMAN, 2003:168).



¹⁵⁴ **Figura k'**: Equipo de sastrería del Teatro Real de Madrid estudiando y ejecutando su trabajo (ZAUNER, 2007: 61, 64, 67).

Proceso en equipo

Sandy Powell (Inglaterra, n. 1960), diseñadora de vestuario.

Sally Potter fue muy concreta de qué estilo visual quería para la película *Orlando* (Sally Potter, 1992), y de cuáles eran sus referencias. Iba a ser una película con un *look* muy definido, y eran los inicios de mi carrera en el cine. Creo que el estilo visual estaba influido por las películas de Desek Jarman y Peter Greenaway, combinadas con las ideas de Sally y las mías. Buena parte del vestuario lo confeccionó gente que trabajaba en el teatro y esa teatralidad se trasluce en la pantalla. Justo antes de *Orlando*, había diseñado la obra de teatro *Eduardo II* en Stratford-upon-Avon, y el sastre de aquella producción confeccionó también los vestidos de Tilda Swinton en *Orlando* (NADOOLMAN, 2003:113).

León Revuelta (España, n. 1936), diseñador de vestuario.

Yo hice una serie, que se quedó en dos capítulos, sobre las sonatas de Valle-Inclán. Hicimos la *Sonata de primavera* (Miguel Picazo, 1982) y la *Sonata de estío* (Fernando Méndez-Leite, 1982), yo decidí hacer la Sonata de primavera de un color, toda en negro, porque estaban de luto. Trabajé como una mula con las diferencias de telas, los contrastes y todo eso. Y cuál fue mi tristeza el día que la vi, el director (operador) de fotografía había ido a su bola y era todo una mancha negra. El operador va siempre a su bola; le pides algo o te lo pide él a ti, pero no saleamos trabajar juntos (BAYO *et al*, 2007:44).

Bob Ringwood (Inglaterra, n. 1946), diseñador de vestuario.

Cada pieza de vestuario tiene que confeccionarla la persona más apropiada. Para mí es como elegir el reparto de una película. Busco referencias y fotografías y luego el bocetista y yo empezamos a dibujar. Busco los tejidos y luego decido quién debe confeccionar cada pieza. Cuando una prenda queda mal, se suele deber a que has elegido a la persona equivocada para confeccionarla (NADOOLMAN, 2003:124).

Ellen Milet (Brasil, n. 1973), diseñadora de vestuario para televisión y cine.

El figurín no es una función sólo, él está dentro de un trípode estético, en que usted depende del fotógrafo y del escenógrafo para hacer un buen trabajo (ARRUDA y BALTAR, 2007:78-79).

Sònia Bosch (España), maquilladora.

Normalmente no se cambia (el diseño de maquillaje original), aunque quizás levemente puede cambiar algo, no te digo que no, pero sin influir negativamente en el concepto original, cuando el diseñador deja ultimado un trabajo le hacemos fotos y cada día antes de empezar a maquillaje revisamos esas fotos hasta que dominamos perfectamente cada uno de los maquillajes a realizar. Con el fin de maquillar según el diseño original todos los días. Por otra parte, sí nos queda un vigilante que ve las representaciones a diario, el ayudante de dirección, cuyo trabajo consiste, entre otras cosas, en que se respete todo lo marcado por el director y por los diseñadores (LABRA, 2014:68).

Colin Arthur (Inglaterra-España), diseñador de maquillaje para efectos especiales.

El director artístico participa en gran medida en el proceso de maquillaje para efectos especiales. Hay que dar con el color y el material más adecuado para la cámara, y en este sentido la iluminación es de gran ayuda, ya que saber en qué condiciones se va a filmar tiene una gran influencia en la preparación del material. Si el director artístico solicita un maquillaje complicado, el encargado del mismo le tendrá que dedicar varias horas al día, lo cual significa madrugar. Se establece, por tanto, una relación muy directa con el actor, ya que importa mucho su bienestar (ARTHUR, 2020:78).

Albert Wolsky (Francia, n. 1960), diseñador de vestuario.

Diseñar vestuario para una película es una actividad que requiere colaboración; forma parte de un proceso amplio, al que contribuye mucha gente. Empiezo todos los proyectos leyendo el guión y reaccionando, emocional y visualmente, a sus personajes. Es casi como si tuviera los bocetos en sucio en la cabeza y simplemente saltaran fuera. Puedo empezar investigando un poco si la película es de época, pero antes de hacer nada más tengo que hablar siempre con el director. Además del director, las tres personas que deben trabajar codo con codo son el diseñador de vestuario, el director de fotografía y el diseñador de producción. A todos nosotros nos compete crear el estilo visual de la película (NADOOLMAN, 2003:165).

Pilar Revuelta (España), diseñadora de producción.

Para el personaje del Fauno (*El laberinto del fauno*, 2007), Guillermo quería algo más orgánico posible con un cuerpo cubierto con hojas y ramas, como si formara parte de la naturaleza, por su relación con el pozo y la tierra; una apariencia lo más real que se pudiera, casi sin usar efectos especiales. Para ello, DDT hizo una mezcla entre maquillaje protésico y animatrónica (REVUELTA, 2010:57).

Eiko Ishioka (Japón, 1938-2012), diseñadora gráfica, de vestuario y de producción.

En sus proyectos anteriores, Tarsem (*La celda*, Tarsem Singh, 2000) le había dado a los diseñadores ideas muy específicas sobre su concepción. Cuando me dijo: "Haz algo como esto" enseñándome una idea de vestuario que había sacado de un recorte de revista o de algún material de referencia, me sentí ofendida, y se lo dije. Después de todo, el diseño de vestuario no es sencillamente una cuestión de copiar un estilo concreto que puede encontrarse investigando en libros de historia. Contar con una idea predeterminada puede hacer que un director se sienta más cómodo e imagine con más facilidad qué aspecto tendrá el producto final, pero también limita la creatividad del diseñador de vestuario (NADOOLMAN, 2003:55).

Yvonne Blake (Inglaterra-España, n. 1938), diseñadora de vestuario.

Yo siempre intento que se tenga en cuenta mi opinión sobre el maquillaje y la peluquería, pero no siempre me dejan [...] Hay que tener también muy en cuenta el trabajo del director de fotografía y el director de arte. En *Los fantasmas de Goya*¹⁵⁵ con Patricia, que ha trabajado mucho con Milos, tuve muy buena relación [...]. Durante la preparación me envió una caja enorme llena de trozos de madera con todos los colores de los decorados de la película. También cuando encontraba información sobre uniformes o lo que sea, me la enviaba, y si yo tenía documentación útil para ella hacía lo mismo. Le proporcioné direcciones para encontrar tejidos que necesitaba y otras cosas.

No la conocen (la diseñadora Eiko Ishioka, en *Teresa: el cuerpo de Cristo*, de Ray Loriga, 2007). Tiene una trayectoria muy interesante, pero yo creo que lo que ocurre es que cuando haces un vestuario tan maravillosamente abstracto y la línea de la producción, los decorados y la luz, no van por el mismo camino, no acompañan y al final no funciona (VELÁZQUEZ, 2007:124-125).

Milena Canonero (Italia, n. 1946), diseñadora de vestuario.

La película inspirada en el cómic (*Dick Tracy*, Warren Beatty, 1990), en el que sólo se utilizaban cinco colores. A mí me interesaba expandir esos límites y diseñar algo más complejo. Warren Beatty aceptó aumentar la paleta de colores hasta diez, y Vittorio (Vittorio Storaro, director de fotografía) nos aseguró que utilizaría un proceso especial para enriquecerlos. Yo decidí los diez colores de la película. Dick Sylbert, el diseñador de producción, me pidió muestras de las telas, y utilizó sólo esos colores en los decorados. Con la iluminación y dando diferentes tonalidad a los colores, Vittorio creó un efecto mágico. En ese sentido, *Dick Tracy* integró a la perfección el diseño de producción, la dirección de fotografía y el diseño de vestuario (NADOOLMAN, 2003:29).

Pedro Moreno (España, n. 1942), diseñador de vestuario.

A mí me preocupa especialmente el maquillaje y la peluquería, son la guinda del pastel [...] Creo que lo que hay que tener en cuenta es que nadie es el protagonista. Todos estamos al servicio de una historia, tenemos que crear personajes (VELÁZQUEZ, 2007:124).

Proceso con el público y con el intérprete-personaje

Deborah Nadoolman (EE UU, n. 1952), diseñadora de vestuario.

Cuanto más específico y coherente sea un vestuario, más eficacia tendrá con el público. Los detalles más nimios, que los actores casi siempre adoran, realzan sus interpretaciones en sentidos imperceptibles. Muchos actores consideran el vestuario como un guía para descubrir a su personaje. Como cualquier persona, los actores a menudo necesitan un diseño que tenga en cuenta que los cuerpos distan de ser perfectos. Adelgazar la figura, camuflar los defectos o reequilibrar

¹⁵⁵ *Los fantasmas de Goya* (2006), de Milos Forman y Jean-Claude Carrière. Dirección: M. Forman, Diseño de vestuario: Yvonne Blake; Diseño de producción: Patricia von Brandenstein; Maquillaje y peluquería: Ivana Primorae, Susana Sánchez y Manuel García; Dirección de fotografía: Javier Aguirresarobe; Efectos especiales: Reyes Abades. EE UU y España.

las proporciones suele formar parte de las tareas implícitas que conlleva el trabajo de un diseñador (NADOOLMAN, 2003:10).

Pedro Moreno (España, n. 1942), diseñador de vestuario.

Parto siempre de un par de premisas fundamentales a la hora de enfrentarse a una propuesta: descubrir quién es cada uno, cada personaje, y vestirlo de sí mismo. Y de otro lado ayudar, con las indicaciones del director, a subrayar un determinado personaje y a desvelar qué hay de diferencia o de interrelaciones entre éste y los demás. Y entre éste y la historia y el espacio en el que se desarrolla. Que los personajes sean creíbles desde el primer momento por lo que son, y se abandone el “uniforme” que se le presupone (PELÁEZ y MONTERO, 2010:12).

En el caso del vestuario teatral todo el proceso estará salpicado con varias pruebas a los actores, para comprobar que lo que se ha diseñado y realizado se adapta al cuerpo del intérprete, permitiéndole el movimiento escénico, es decir, el vestuario ha de ser funcional al tiempo que sirve a la propuesta estética global (LABRA, 2014:112).

James Acheson (Inglaterra, n. 1946), diseñador de vestuario.

Para mí, el diseño de vestuario consiste en desarrollar y colaborar en la creación de un personaje. La esencia de vestir a un personaje es ayudar a su intérprete. Uno de los tipos de diseño que no me interesa lo más mínimo es el que procede de lo que denomino la “escuela del mírame”, en que es el vestuario quien “lleva” a los actores en lugar de a la inversa. Puede parecer raro que lo diga yo, a la luz de los trabajos ostentosos que he hecho. Sin embargo, estoy convencido de que el trabajo del diseñador consiste en apoyar al intérprete en su papel, ayudar a crear un mundo en el que el personaje existe (NADOOLMAN, 2003:21).

Bertolucci había visto mis diseños para *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) y se fijó en un detalle que nadie me había comentado nunca: había confeccionado un traje a rayas para Ian Holm, con rayas horizontales en la chaqueta y verticales en los pantalones. Era un modo sutil de subrayar el físico más bien cuadrado de Holm (NADOOLMAN, 2003:14).

Milena Canonero (Italia, n. 1946), diseñadora de vestuario.

...Al Pacino estuvo improvisando ante mí, con el vestuario y los accesorios, durante varias horas. [...] Él inventaba el personaje ante nosotros y, cuando acabó, yo sabía cómo debía ser su traje y cómo dar una forma a su cuerpo con él. [...] Se trabaja mejor con los intérpretes que no temen que su imagen recorra nuevas sendas. Para *The Godfather, Part III* (Francis Ford Coppola, 1990), diseñe el look de Al Pacino en una computadora. A Francis le gustó el aspecto entrecano del cabello cortado al uno y con entradas. Al, que tenía una cabellera negra y muy tupida, aceptó sin quejarse el poco atractivo envejecimiento (NADOOLMAN, 2003:32).

Irma de la Guardia Ramos (España), diseñadora de CVI.

...una aproximación al fascinante mundo del maquillaje profesional y de la caracterización. Oficios cuyo punto en común es la transformación del rostro principalmente y, por extensión, del cuerpo. Entendiendo dicha transformación como cada uno de los cambios que contribuyen, por un lado, a embellecer y, por otro lado, a recrear la identidad de los múltiples personajes a los que un actor puede dar vida tanto sobre un escenario como en la gran pantalla (GUARDIA Ramos, 2012:10).

Gretchen Davis y Mindy Hall (EE.UU.), maquilladoras.

En algunas ocasiones tendrá la impresión de que el actor empieza a transformarse ante sus ojos a medida que se va avanzando en el proceso de maquillaje. Al mirarse al espejo, verán cómo el aspecto físico refleja el interior de su interpretación/personaje y su lenguaje corporal empezará a cambiar. En ese momento, tanto el actor como el maquillador sabrán que el diseño del maquillaje (y su aplicación) funciona y que ha acertado con el desarrollo del personaje (DAVIS y HALL, 2012:110).

Eiko Ishioka (Japón, 1938-2012), diseñadora gráfica, de vestuario y de producción.

Había preparado cinco o seis variaciones de cada una de las ideas de vestuario en dibujos a línea negra; Tarsem (*The Cell*, dirección de Tarsem Singh, 2000) respondía sin dudar sobre unos, y con vacilaciones sobre otros. En aquel momento, él tenía que tomar algunas decisiones cruciales sobre el guión, el reparto y los decorados, así que dudaba un tanto sobre la dirección que acabaría siguiendo con los personajes. Y llegar a conclusiones rápidas sobre el vestuario tampoco era fácil

[...] Me gustan los diseños innovadores y monumentales, no los que se limitan a explicar la historia o los papeles al público y no van más allá. Yo quiero crear otra cosa: avivar la imaginación del público, estimular sus ojos y conmover su espíritu. Consideraré que mi trabajo ha sido un éxito si el público exclama "¡Guay!" una y otra vez. Por supuesto, mi propósito no es llamar la atención por llamar la atención. El vestuario debe servir para reforzar y animar el vocabulario visual de la película (NADOOLMAN, 2003:55).

Susana Lumbreras (España), profesora de caracterización e indumentaria.

El traje escénico comienza en la imaginación del autor, se intuye en la literatura, empieza a conformarse en los dibujos y bocetos, ve la luz en los talleres de realización y da vida y expresión al personaje sobre el cuerpo del intérprete. La indumentaria se manifiesta entonces como un elemento fundamental para la significación y construcción de la apariencia de los personajes en el seno de la puesta en escena porque consigue que el cuerpo del actor quede revestido de la identidad del personaje (LUMBRERAS, 2007: 105).

Emilia Duncan (Brasil, n. 1958), diseñadora de vestuario.

La ficción viene siempre en primer plano. No sirve de nada asumir un compromiso con lo real si no sirve a nuestra historia (ARRUDA y BALTAR, 2007: portada).

Jeffrey Kurland (EE UU, n. 1952), diseñador de vestuario.

Si diseño una película actual, me esfuerzo para que no se pueda fechar. No quiero que un espectador piense: "Ah, sí, eso es de 1986". Si un diseñador compra la ropa, siempre debe verse como si se tratara de vestuario: tanto si es para el cine como si es para el teatro, y tanto si es llamativa como si es delicada, tiene que ser teatral. Las películas son teatrales por más íntimas que sean. Si no lo fuera, ¿Dónde estaría el espectáculo? (NADOOLMAN, 2003:69).

Sandy Powell (Inglaterra, n. 1960), diseñadora de vestuario.

Es importante, cuando se diseña para películas inspiradas en sucesos reales conectar con los personajes. Quieres que el público se implique con el protagonista y su causa, y que no se distraiga con su ropa. Si una película actual está bien diseñada, no te fijas en lo que visten los personajes. Ésa es la desgracia de los mejores diseñadores de vestuario de películas actuales. Nadie reconoce su trabajo, nadie dice: "Vaya, el vestuario era genial". Pasan desapercibidos, lo que significa que eran magníficos (NADOOLMAN, 2003:111).

Beatriz San Juan (España), diseñadora de vestuario.

Primero hablé mucho con Andrés y Alberto y con todo los actores, de esta manera conocí su idea sobre la obra en conjunto y sobre cada personaje (*El fin de los sueños*, de Alberto San Juan, dirección: Andrés Lima, Grupo Animalario, 1999). Después hice una carpeta con dibujos y fotografías muy diferentes que me parecía que podían componer una imagen de cada uno y su mundo, no sólo ropa, sino maquillaje e incluso objetos. Con las carpetas pudimos concretar más en las conversaciones y a continuación entregué ya todos los bocetos para llevarlos al sastre. Es imprescindible trabajar con el actor para vestirle, colaborar de una forma íntima para crear su aspecto. Me parece imposible trabajar yo sola en casa y luego llegar y colocar la ropa a cada uno como si fueran maniqués (C. T. ANIMALARIO, 2005:79-80).

Anthony Powell (Inglaterra, n. 1932), diseñador de vestuario.

Cuando pasé de diseñar para teatro a diseñar para el cine, me di cuenta de que en el escenario teatral es posible imponer un personaje a un actor: con la distancia que hay entre el intérprete y el público, puede resultar convincente. Tomas a un actor joven y delgado, le pones almohadillas, le das el maquillaje adecuado y puede interpretar al Falstaff de Shakespeare. Pero siempre he tenido la impresión de que en el cine no se puede hacer lo mismo. Debes utilizar lo que está ahí delante, porque la cámara descubre la falsedad. Tienes que tomar las cualidades innatas del actor y al personaje que pide el guión, y procurar ensamblarlos en algún punto intermedio. Siempre intento conocer al actor en una comida porque así puedo hacerme una idea de quién es en realidad. También resulta muy útil verlo vestido con su propia ropa, me da ideas para estilos o colores, incluso en las películas de época.

...Es muy gratificante trabajar con estos actores (que les encanta transformarse) porque con ellos puedes crear el personaje. Me encanta colaborar con Dustin Hoffman porque siempre hace cuan-

to sea necesario por el papel. Durante la confección de un uniforme de preso en *Papillon* (Franklin J. Schaffner, 1973), se pasó cinco horas en un probador para conseguir el efecto de empequeñecer la robustez de su propio físico. La descripción de su personaje decía que llevaba gafas inmensas con unas lentes de culo de vaso en las que le flotaban los ojos. Me parecía que era una imagen maravillosamente gráfica, pero me inquietaba que Dustin no viera nada, así que sugerí que llevara unas lentillas cuya graduación anulara el efecto de las gafas. Nunca se había puesto lentillas pero lo hizo, y funcionó. Esa disposición a probar cualquier cosa es una verdadera fuente de inspiración (NADOOLMAN, 2003:98).

Richard Dean (EE.UU.), maquillador.

En el cine, el maquillaje de belleza es el maquillaje del personaje. Cada maquillaje comienza con el texto. El maquillaje es sólo uno de los muchos modos de lenguaje utilizados para ilustrar y elaborar el texto. Dependiendo del guión decidiremos la apariencia física del personaje, su estatus social y económico, su nivel de vanidad e inclinación a pasar tiempo delante del espejo. En el momento en el que el actor o la actriz entran en nuestras vidas, su análisis de la misma información textual se une a nuestras propias conclusiones. Añade a esto sus necesidades personales, su condición física, sus áreas de inseguridad y su fortaleza física, y ya estaremos casi preparados para aplicar la brocha a la piel (DAVIS y HALL, 2012:110).

Bob Ringwood (Inglaterra, n. 1946), diseñador de vestuario.

Todos los esfuerzos del diseñador se deban encaminar a crear un personaje para la pantalla. Si un diseñador de vestuario se preocupa demasiado por la moda, no hace su trabajo como es debido. El diseñador debería concentrarse en cada personaje. Los actores me han contado que cuando se ponen la ropa por primera vez en las pruebas, empiezan a ver el personaje que están creando. En ocasiones, la idea de un personaje que tiene el actor diferirá levemente de la del diseñador y tienes que reajustar el vestuario para que refleje la concepción del intérprete y le ayude a desarrollarla. [...] Si eres un buen diseñador de vestuario, ayudas a inventar el personaje para el actor. El actor crea la personalidad, pero entre los dos creáis el personaje. El diseñador de vestuario y el diseñador de producción imaginan el mundo en el que viven los personajes. Si eres inteligente, le das al actor un personaje completo que ponerse. Puedes resultar de mucha ayuda, pero también muy destructivo para el intérprete, dependiendo de lo bien que hagas tu trabajo (NADOOLMAN, 2003:124).

Marilia Carneiro (Brasil), diseñadora de vestuario.

...el figurín de teatro, para los actores, es un elemento conductual absolutamente indispensable. No es casualidad que actores como Marco Nanini y Ney Latorraca, por ejemplo, les gusta usar ya en los primeros ensayos los zapatos de sus personajes. Como dice mi amigo Flaksman (el escenógrafo Marcos Flaksman), "en el teatro el figurín tiene funciones metafóricas llevadas al extremo". Ciertos símbolos, entonces, son más que nunca fundamentales para el reconocimiento de los personajes (CARNEIRO y MÜHLHAUS, 2003:159).

Yvonne Blake (Inglaterra-España, n. 1938), diseñadora de vestuario.

La diferencia entre trabajar con grandes estrellas internacionales y con actores españoles es que las grandes estrellas internacionales lo que esperan del vestuario es una ayuda para meterse en el personaje y los actores españoles, no todos evidentemente, lo que quieren es salir guapos. Cuando vestí a Marlon Brando para *Superman* me pareció encantador, nada vanidoso. Ni siquiera se miraba al espejo. Me decía: "Si a ti la ropa te parece bien, para mí está perfecta". A los grandes no les importa salir con chupa o con barriga, lo que quieren es que el vestuario sea adecuado a su personaje. Una de las funciones que tenemos los figurinistas es que el vestuario ayude al actor a meterse en su papel hasta las trancas [...] El proceso de la película donde me involucro más es en las pruebas de vestuario, cuando veo cada detalle en su sitio y que los diseños van cobrando vida en el actor. Durante los rodajes de una película me aburro mucho (BAYO *et al*, 2007:79).

Ann Roth (EE.UU., n. 1931), diseñadora de vestuario.

La clave de un buen diseño de vestuario radica en ser valiente para darle al actor el elemento extraño que le libere de sí mismo. En cuanto haces algo para transformar a alguien – cuando le cortas las uñas o le pones el pelo rasta -, le liberas. Todos los actores que conozco, sin excepción, se sienten muy inseguros al quitarse la ropa. Yo quiero vestirles y hacerles abrir los ojos y que perciban el nacimiento de un personaje. No conozco a ningún diseñador de vestuario que no quiera

ayudar al actor. Proporcionar información al actor, liberarlo para que asuma riesgos, es una de las partes más gratificantes de este trabajo. Es lo que me gusta hacer (NADOOLMAN, 2003:137).

Piero Tosi (Italia., n. 1927), diseñador de vestuario.

Pasar del guión al vestuario es un proceso muy lento. Cuando leo una historia, siempre empiezo imaginándome la cara de un personaje. En el cine italiano, el rostro solía tener una suma importancia [...] Para mí, el estudio de un personaje puede incluir cierto tipo de manga, un escote concreto, una corbata y un peinado, pero el rostro es fundamental. Procuero conocer al actor o la actriz y luego empiezo a trabajar a partir de su imagen. Intento cambiar un estilo de peinado, o el maquillaje, o la estructura física para acercar el actor al personaje (NADOOLMAN, 2003:143).

Cao Albuquerque (Brasil, n. 1959), diseñador de vestuario.

El figurín es el aspecto visible de un ser invisible. No existe personaje sin figurín. Aunque el personaje esté desnudo, es necesario que existan recursos de figurín para que él se convierta en personaje (ARRUDA y BALTAR, 2007:78-79).

Gabriella Pescucci (Italia., n. 1941), diseñadora de vestuario.

A veces resulta más difícil diseñar el vestuario de personajes pobres que de acaudalados. En el caso de los ricos, una vez has encontrado la tela, puedes ponerte a trabajar. Para los personajes pobres, empiezas por la tela, la tiñes, la coses, luego la vuelves a teñir. Es más difícil conseguir que quede bien y requiere mucho más tiempo. Me gusta mucho descolorar el vestuario y experimentar. Es como pintar o dibujar. Con independencia de los personajes que esté vistiendo, mi mayor satisfacción es lograr que mi trabajo desaparezca en la película. Si al público no le a la vista, es que está sirviendo al objetivo de la película (NADOOLMAN, 2003:91).



Técnicas, tecnologías y color

Richard Dean (EE.UU.), maquillador.

Hubo un tiempo en el que tanto la naturaleza de la iluminación y tecnológica de la película como la costumbre teatral forzaron a eliminar la mayoría de los rasgos de la cara del actor para redibujarlos del modo en que debían ser vistos. A medida que las películas y la iluminación se hicieron más tolerantes y la realidad se convirtió en el término aceptado desbancando a “teatralidad”, el maquillaje ha evolucionado también para conferir una estética más natural (DAVIS y HALL, 2012:86).

¹⁵⁶ **Figura k”:** equipo de sastrería y caracterización del Teatro Real de Madrid estudiando y ejecutando su trabajo (RANDALL, 2007: video documental).

Marisa Echarri y Eva San Miguel (España), sastras y profesoras.

Además, al cortar, habrá que tener en cuenta que los márgenes de costura son más amplios que en el *prêt à porter*, porque permiten hacer variaciones del volumen en las pruebas y también permiten adaptaciones del traje a distintos elencos, sustituciones o variaciones de peso a lo largo del periodo de explotación de un espectáculo. Muchas veces hay que modelar algunos elementos del traje, o el traje completo, para ajustarse al proyecto artístico. Esta tarea se realiza sobre maniquí para obtener volúmenes marcados en el figurín que requieren la obtención de drapeados, pliegues, formas y volúmenes de forma manual (ECHARRI y SAN MIGUEL, 2007:145).

Los colores de nuestros trajes realizados con pigmentos, actúan a modo de selectores de luz, absorben la luz de algunos colores y reflejan la de su color (ECHARRI y SAN MIGUEL, 2004:12).

Antje Wilkening (EE UU), maquilladora y profesora.

Para el maquillador es importante entender los efectos de la luz escénica sobre el resultado cromático del maquillaje. Junto a la correcta elección del color, es importante saber, antes de aplicar un maquillaje, qué luz se va a proyectar sobre el mismo. El maquillaje debería aplicarse si es posible, bajo las mismas condiciones lumínicas escénicas, porque cada color se comporta de forma diferente según la luz en cuanto a tono, intensidad y valor cromático. Se debe tener en cuenta qué luz se utilizará en el escenario, el color de esa luz, y sobre todo su intensidad (WILKENING, 2008:76).

Juan Márquez Berrios (España), maquillador.

El maquillador debe conocer los cambios que sufre un color bajo iluminación de intensidad diferente y distinguirlo de la propia luminosidad, que varía de un color a otro [...] Tendremos que familiarizarnos poco a poco con los efectos específicos del vasto número de combinaciones de la luz y del maquillaje [...] Maquillador e iluminador deben tener en cuenta los efectos generales de un determinado color de luz sobre un color de maquillaje. Se revisarán las condiciones de las luces para que conjuntamente, tanto el maquillador como el iluminador verifiquen los posibles resultados. Planificaremos el maquillaje de tal forma que las luces no desvirtúen o estropeen el mismo, sino que lo favorezcan (MÁRQUEZ Berrios, 2004:20-21).

Eduardo Serra (Portugal-Inglaterra, n. 1943), director de fotografía.

Para registrar una imagen en una película se necesitaba mucha luz (mediados del s. XX), por lo que era difícil trabajar, por ejemplo, con lámparas prácticas o luz rebotada [...] Esa "magia" requiere una técnica de interpretación inflexible, estilizada. Los actores tendrían que esforzarse por mantener la mirada de cara a una fuente de luz cegadora, y al mismo tiempo conseguir permanecer en una determinada posición para conseguir una iluminación óptima sobre ellos. Eran imágenes que requerían un maquillaje muy cargado, una máscara de belleza ideal esculpida sobre el rostro del actor. Los nítidos objetivos y las emulsiones de color de grano fino de la actualidad permiten trabajar con maquillajes muy ligeros. Del mismo modo que el oficio de los actores de cine de la actualidad se basa en el naturalismo, los directores de fotografía, gracias a una tecnología más flexible y más adecuada, nos encontramos, al fin, conectados con un período temprano de la historia del arte (ETTEDGUI, 1999:172).

Eduardo Torre de la Fuente (España, 1919-2009), diseñador de vestuario y escenario.

La transición del cine en blanco y negro al color supuso un gran reto para una buena parte del equipo de las películas. Probablemente maquillaje y vestuario fueron los departamentos que más lo notaron. En el vestuario, como es lógico, el problema de entonación tan importante en el cine, en el de blanco y negro estaba prácticamente solucionado, aunque siempre había que tener en cuenta cómo daba cada color en este sistema. Hay colores que dan muy claros en blanco y negro y otros por el contrario muy oscuros, por lo que había que tenerlo en cuenta. Se comenta, como anécdota, que el famoso traje rojo escarlata de la película norteamericana *Jezabel* era en realidad negro, porque el rojo no daba tan intenso en pantalla como el negro. Por otro lado, el sistema de color que se empleaba en España era el Eastman, que es un sistema binario, es decir, si se sube un color baja automáticamente otro, caso que ocurre por ejemplo entre los rojos y los azules. Si se baja el rojo sube el azul, y como el rojo hay que bajarlo para que las caras no salgan rojizas, el azul hasta que llegaron los filtros estuvo prácticamente proscrito en el cine en color. Así que el cambio del blanco y negro al color supuso un gran cambio a la hora de elegir los colores. La

solución que teníamos era hacer un montón de pruebas de cámara con los trajes antes de empezar una película (BAYO *et al*, 2007:31).

James Acheson (Inglaterra, n. 1946), diseñador de vestuario.

El cine depende cada vez más de la tecnología. La película virgen y los procesos de filmación son cada vez más complejos desde el punto de vista científico. Por ejemplo, cuando diseñaba el vestuario para *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002), tuve que trabajar con una pantalla verde y tener en cuenta cómo iba a acomodar los arneses y demás equipo para los dobles. Eso limitaba mi gama de opciones en términos de color y forma (NADOOLMAN, 2003:21).

Javier Artiñano (España, 1942-2013), diseñador de vestuario y escenario.

El productor José Sámano en la película *Retrato de familia* (Antonio Giménez-Rico, 1976) quería que los aspectos formales se cuidasen al máximo. Por otro lado, pensaba que cuando en España se intentaba preparar una película cuidada generalmente se hacía con una entonación en colores cálidos, con predominio de los ámbares y marrones, cosa que era verdad, y él quería hacerlo en colores fríos, azules grises o verdosos, que pensaba que le iban mejor a la historia y que además era algo novedoso. Por ese motivo, José Luis Alcaine (director de fotografía), Rafael Palmero (director de producción) y yo trabajamos con muchísima colaboración mutua. [...] Si por otro lado se quería hacer una ambientación en colores que no eran los habituales, la dificultad se agrandaba...Se hizo nueva toda la ropa de los actores, y recuerdo especialmente un grupo de trajes para figuración de mujer de 1918, todos en colores grises verdosos y azules que se confeccionaron para una secuencia en un parque, que era una de las escenas de figuración más grandes de la película (BAYO *et al*, 2007:112-113).

Lars Carlsson (Suecia), diseñador de maquillaje para efectos especiales.

Para el coloreado de la prótesis de silicona el pigmento puede ser el maquillaje teatral machacado y floqueado o pinturas grasas [...] El objetivo de la mistura es obtener una coloración de piel translúcida [...] En el teatro es importante simular la sangre que le falta a una prótesis; añadir floqueado en la capa exterior de la prótesis es un buen sistema para conseguirlo. El floqueado ayuda a esconder los bordes de la prótesis, añadiendo una pequeña mezcla al pegamento. Las texturas que crea el floqueado se fusionan y se mimetizan con la piel que rodea el postizo [...] El tono de base del postizo debe ser lo más parecido posible al tono de piel del actor. Demasiada pintura en la silicona implica que pierda el aspecto translúcido de la misma. La pintura de la prótesis está hecha con una paleta de maquillaje teatral diluida en disolvente de heptano y mezclada con varios productos. Aplicados posteriormente con un aerógrafo.

Un “cambio rápido” podría formar parte del ritmo de la obra y tendrá que resolver pequeños problemas de eliminación de maquillaje. Estos “cambios rápidos” pueden ensayarse y cronometrarse para realizar los ajustes necesarios para realizar el cambio con éxito [...]. Las pelucas y trajes podrían ayudar a ocultar los bordes. El montaje de la obra podría realizarse en la oscuridad, por lo que no sería necesario pegar completamente el postizo. Si éste es el caso. ¡Ahórreselo usted y los actores! [...] No sólo tiene que diseñar un postizo que proporcione el impacto visual necesario, sino que también tiene que ser práctico para su aplicación y para cubrir las necesidades del espectáculo (CARLSSON, 2012:223-224).

Lluís Pasqual (España, n. 1951), director de escena.

Obra: La vida del rey Eduardo II de Inglaterra, de Bertolt Brecht. Dirección: Lluís Pasqual, espacio escénico y vestuario: Fabià Puigserver. Centro Dramático Nacional, Teatro María Guerrero, 1983, Madrid: España.

El tiempo es aleatorio en el teatro isabelino, quiero decir que la primera parte transcurre durante muchos años y yo la paso seguida, en la segunda parte presentaba los cambios, la evolución, es un poco eso de que “la cara es el espejo del alma”, cuando se transforman los cabellos, la cara o las manos o...una malla porque sólo debe darse una señal de que han pasado años, de que ha pasado el tiempo, de que esa persona ha cambiado por dentro pero por fuera es absolutamente idéntica [...] por otra parte está la ironía de los personajes, son un poco payasos. La propia reina, cada vez más maquillada, más maquillada, hay algo espectral en eso, y Eduardo va cambiando la chaqueta...muchas veces, siete chaquetas, Eduardo, ¡siete! una para cada salida, también las mallas aunque siempre parezca la misma: no, una vez es blanca, otra vez es... Casi no se aprecia, pero es el cambio que yo quería dar a los personajes, y era un cambio de edad. Una cosa tan brutal no lo podía hacer con pelucas (TRAPERO Llobera, 1995:181).

Sharen Davis (EE UU, n. 1957), diseñadora de vestuario.

Diseñar para una película exige que uno mire las cosas a través de la cámara; no puede confiar en la vista. Los diseñadores deberían acudir a clase para conocer los diferentes tipos de películas fotográficas existentes y las técnicas de iluminación que influyen en el aspecto de la ropa en la pantalla [...] En las películas con afroamericanos, usar telas blancas con una piel oscura supone todo un reto. Por ello, trabajo con el diseñador de producción para probar al menos diez variaciones con el fin de establecer el blanco estándar para la ropa, las sábanas, los delantales, las cortinas... todo, porque si los blancos son distintos no funcionan bien en la gran pantalla. Intentamos utilizar el mismo gris o tostado en todo el diseño de la película (NADOOLMAN, 2014:63-64).

Anatolij Golovnia (Rusia, 1900-1982), director de fotografía y profesor.

Es preciso distinguir dos tipos de pruebas: 1) prueba para la búsqueda del actor apto para determinado papel; 2) prueba del actor en su papel, con el fin de determinar el maquillaje, el traje y la luz [...] Habitualmente, la prueba es precedida por una prueba fotográfica del maquillaje (el operador debe definir con gran cuidado, junto con el director, el carácter del maquillaje y su dibujo fundamental) [...] Cada rostro, cada figura, tiene líneas y formas totalmente distintas. El primer problema con que nos encontramos es el de la búsqueda de la imagen cinematográfica de dicho actor: ¿tiene que ser guapo o feo? ¿Es bastante característico y expresivo su rostro para el papel que le ha sido encomendado? A partir de esta necesidad, empezamos a escoger la luz y la caracterización más expresivas, características e interesantes (GOLOVNIA, 1960:45).

Jeffrey Kurland (EE UU, n. 1952), diseñador de vestuario.

Para diseñar el vestuario de *Broadway Danny Rose* (Woody Allen, 1984), una película en blanco y negro, no me fijaba en el color sino sobre todo en los matices del tejido y en cuáles eran sus tonos y dibujos. Utilicé un filtro Pancro, un dispositivo que básicamente elimina el color, de manera que lo único que ves son tonos. En algunos estampados, los colores tienen el mismo tono y si eliminas el color pierdes por completo el dibujo. *Shadows and Fog* (Woody Allen, 1991) también era en blanco y negro. Estaba ambientada en la década de 1910 y tuve que diseñar el vestuario de los personajes de un circo ambulante. Preocupado de nuevo por los matices y el tono, creé mis propios patrones utilizando una amplia gama de tejidos – entre ellos terciopelo, seda y brocados – que eran bastante atrevidos y funcionaran a la perfección, dando en pantalla el sentido apropiado de las dimensiones (NADOOLMAN, 2003:60).

Bob Ringwood (Inglaterra, n. 1946), diseñador de vestuario.

Cuando diseño pienso en cómo el tejido refleja la luz y en cómo lo capta la cámara. Me interesa el cine porque la cámara es un aparato que registra la luz. Por desgracia, la tecnología moderna con sus cámaras digitales no es muy buena amiga de la luz. Para mí, las cámaras digitales hacen que las películas contemporáneas parezcan planas y mortecinas; demasiado coloristas (NADOOLMAN, 2003:127).

Yvonne Blake (Inglaterra-España, n. 1938), diseñadora de vestuario.

Los bandoleros debían de estar vestidos cada uno a su manera, con ropa muy ambientada, porque debía estar todo muy sucio (*Carmen*, Vicente Aranda, 2003). Hubo que hacer mantones distintos, teñir mucha ropa, utilizar muchas telas distintas para conseguirlo. Se intentó por otro lado que los colores no fuesen fuertes, conociendo que el director de fotografía, Paco Femenía, utiliza muy poca luz (MATELLANO, 2006:199).

... el director quería hacer una película que pareciese en blanco y negro pero que se rodase en color. Tenía que eliminar todos los colores cálidos y utilizar sólo los fríos: verdes oscuros, grises, azul marino, blanco, negro. Estas limitaciones son interesantes porque, al restringir, da otro aspecto visual. También utilicé color con tonos fríos en *James Dean* (Mark Rydell, 2001). Hay partes de la película que les doy color y en otros casi blanco y negro, y eso funciona muy bien para cierto tipo de cine, sobre todo si es una historia de contraste (MATELLANO, 2006:218).

Albert Wolsky (Francia, n. 1960), diseñador de vestuario.

Siempre trabajo en estrecha colaboración con el director de fotografía para lograr la combinación de colores apropiados. Me gusta trabajar en bloques de color, y tiendo a eliminar todo el color que puedo porque en la pantalla siempre sale más intenso que en vivo. Acostumbro utilizar tonos muy mortecinos que pueden parecer un poco apagados a la vista, pero que cobran vida en la

pantalla, donde se vuelven más cálidos. Es la naturaleza de la película. Para mí los colores no primarios son los más efectivos y prefiero utilizar paletas de tonos tenues, sobre todo marrones matizados, y malvas. Si hay algo rojo, me gusta que sea color ladrillo o marrón rojizo. Por supuesto, si un proyecto exige color, tienes que utilizarlo, como hice en el caso de *Grease* (Randall Kleiser, 1978) (NADOOLMAN, 2003:168).

Pedro Moreno (España, n. 1942), diseñador de vestuario.

Para la ópera *Macbeth* (José Carlos Plaza, 1985), yo me basé en las texturas y los volúmenes, todos en gris y negro, porque era una tragedia. José Carlos tuvo una idea muy buena: llenó el suelo con sal, camuflamos a las brujas con trajes idénticos tumbadas en el suelo y de repente se levantaban para cantar. El resultado era impactante. Este trabajo marcó un antes y un después en mi carrera [...] en la moda aprendí que lo importante es lo esencial, el volumen, la forma y el color. El resto, o es absolutamente necesario porque se usa, o estorba [...] Cada personaje tiene su propia estética, por eso yo digo que lo importante es crear la indumentaria para los personajes desde de dentro, no desde fuera (NAVARRO, 2007:23).

... la ropa de corte no servía, así que tuve que inventar casi todo (*El perro del hortelano*, 1996). Había que jugar con el color y los volúmenes. No podía poner adornos, porque con todo un decorado lleno de azulejos era imposible. Había que poner colores de comedia que dieran ligereza al vestuario (VELÁZQUEZ, 2007:124).

Deborah Nadoolman (EE UU, n. 1952), diseñadora de vestuario.

El ojo humano ve en tres dimensiones, pero el film es bidimensional. Un diseñador debe contemplar sus creaciones como las vería una cámara. Suelo mirar las telas reflejadas en un espejo, porque es así como las ve la cámara. El profesional tiene que saber compensar lo que la tela pierde al aparecer en la pantalla. Un viejo mantra de los diseñadores dice: "Aumenta la escala un 30 por ciento" porque pierdes la tercera dimensión" (NADOOLMAN, 2003:78).

Además, las capuchas, que enmarcan el rostro y centran la atención en el rasgo más importante de un actor, los ojos, favoreciendo que los diálogos sean más intensos. Otro recurso al que recurren los directores y los diseñadores de vestuario para reforzar la narrativa y crear un espacio de ficción unificado es el color, que transmite la emoción de las escenas al público con la misma inmediatez que la banda sonora. Paralelamente, el vestuario tiene que moverse; no hay que olvidar que los diseñadores trabajan en un arte cinético [...] el vestuario, como los personajes a los que corresponde, debe evolucionar dentro del contexto de la historia y del desarrollo del personaje [...] todo el vestuario de una película se crea para un determinado momento del largometraje; es decir, se concibe para una iluminación concreta, en un decorado específico o para un actor. Las prendas que aparecen en las películas se conciben para que en ese momento satisfagan las necesidades del director y del guion (NADOOLMAN, 2014:8-9).

Sònia Bosch (España), maquilladora.

Para nuestra sección, pero sobre todo para la encargada de hacer el diseño de maquillaje (la importancia de la iluminación), te cuento de forma resumida. Los tonos de la piel de los actores pueden cambiar según los filtros y la dirección de la luz. Esto puede afectar a dar con un tipo de personaje distinto al deseado, la iluminación puede mejorar o arruinar un maquillaje; en las reuniones que los diseñadores tienen para la preparación de la obra teatral y a lo largo de los ensayos, tanto el diseñador de iluminación como el de maquillaje deberían hablar sobre ese tema. Lo normal es que el maquillaje quede supeditado a la luz, lo cual de alguna manera es normal, si una determinada escena requiere una luz fría no se puede poner una cálida para que el maquillaje quede bien (LABRA, 2014:68).

Experimentaciones en transformación visual



*El momento dramático a lo cual asistimos está totalmente
disociado de nuestra concreción física,
afectando solamente el onírico de nuestra sensibilidad.*

Gianni Ratto¹⁵⁷

Conforme se ha mencionado anteriormente, es importante que haya una buena comunicación entre los miembros del equipo artístico, aunque grande parte del trabajo de caracterización del personaje sea un proceso individual. Sin lugar a dudas, una puesta en escena es un **espectáculo visual** resultante del trabajo de todos: el iluminador intentará

¹⁵⁷ **Citación:** RATTO, 2001:23. **Figura I:** *The big picnic*, obra escrita y dirigida por Bill Bryden,; escenografía de William Dudley. Promenade Productions Astilleros Harland & Wolf Glasgow, Inglaterra, 1995 (DAVIS, 2002:83).

realzar y sacar partido del espacio, de la escenografía, del trabajo de los intérpretes, y del vestuario realzando las texturas, jugando con los colores, creando ambientes, etc.; el escenógrafo tendrá en cuenta tanto las posibilidades de la iluminación como los diseños de vestuario; todos deben realzar el trabajo de los demás teniendo en cuenta las posibilidades dramáticas de los elementos con los que cuentan (ECHARRI y SAN Miguel, 2004).

En las siguientes líneas, describimos brevemente trece espectáculos donde los experimentos y procesos prácticos, hechos por escenógrafos y sus equipos, resultaron en experimentaciones visuales escénicas. Comenzamos con el ejemplo del diseñador de escenarios y vestuario checo Jaroslav Malina (n. 1937), a quien le gusta hacer experimentos de transformaciones escénicas, principalmente cuando se enfrenta con un proyecto de escenario de de gran tamaño: “...me incita a hacer uso y abuso de la pompa y de toda la tecnología y maquinaria teatral disponibles, para generar una impresión más grandiosa en el público”. Un ejemplo de esto es el túnel de la puesta en escena *La obra de los insectos*¹⁵⁸, donde utilizó un paisaje simple, aprovechando las proporciones del teatro, en especial su profundidad: “Opté por denominar a este paisaje “el túnel a la eternidad”. Un túnel simple y simétrico hecho de aristas metálicas plateadas, bajadas y subidas, con una perspectiva exagerada, que recordaba tanto la abstracción como el orden de la naturaleza. Tres versiones de una gran nube coloreada, semidestruida y con una armadura metálica, modificaban el paisaje de cada uno de los tres actos” (DAVIS, 2002:75).



¹⁵⁸ *La obra de los insectos* (1990), de Karel y Josef Capek. Dirección: Miroslav Krobot. Národní Divadlo v Praze (Teatro Nacional de Praga), Praga: República Checa.



Figura 91. La obra de los insectos: (1) transformación del espacio escenográfico; (2) CVI y objetos escénicos.

Fuente: DAVIS, 2002:70-73.

Teniendo en cuenta el reto que son los cambios de escenario en un espectáculo en vivo, el diseñador de escenarios británico Richard Hudson (n. 1954) señala: “para un escenógrafo es vital pensar en los cambios escénicos y la forma como un decorado se muestra al público y luego se esconde”. Cita como ejemplos de estos cambios de decorado la obra *Eugenio Onegin* (1994), donde las transformaciones visuales también eran parte de la solución de la escenografía, y *La carrera del libertino* (1992), siendo que, en este último, todas las escenas se cambiaban frente al público: “era un dispositivo muy sencillo, nada más que bordes y desembarcos, todo por computadora. El colorido pasaba de rosado a amarillo como el diafragma de una cámara”. En su fase de “perspectiva forzada”, Hudson proyectó para *Lucía de Lammermoor*¹⁵⁹ un efecto de túnel que se hacía cada vez más profundo, transformándose a medida que transcurría la ópera. En la escena “loca” del final de la obra, el diseñador proyectó para que los portales del fondo se movieran, “de manera que la perspectiva se distorsionaba mientras Lucía avanzaba como una trapecista hacia los espectadores”. Según él, “Este conmovedor y evocativo enfoque expresionista daba a entender que la distorsionante puesta en escena podía ser un paralelo, un reflejo y un comentario sobre el trastorno por el cual pasaba la protagonista” (DAVIS, 2002: 131-135).

¹⁵⁹ *Lucía de Lammermoor* (1989), de Gaetano Donizetti y Salvatore Cammarano. Dirección: Robert Carsen. Zurich Opera, Zurich: Suiza.

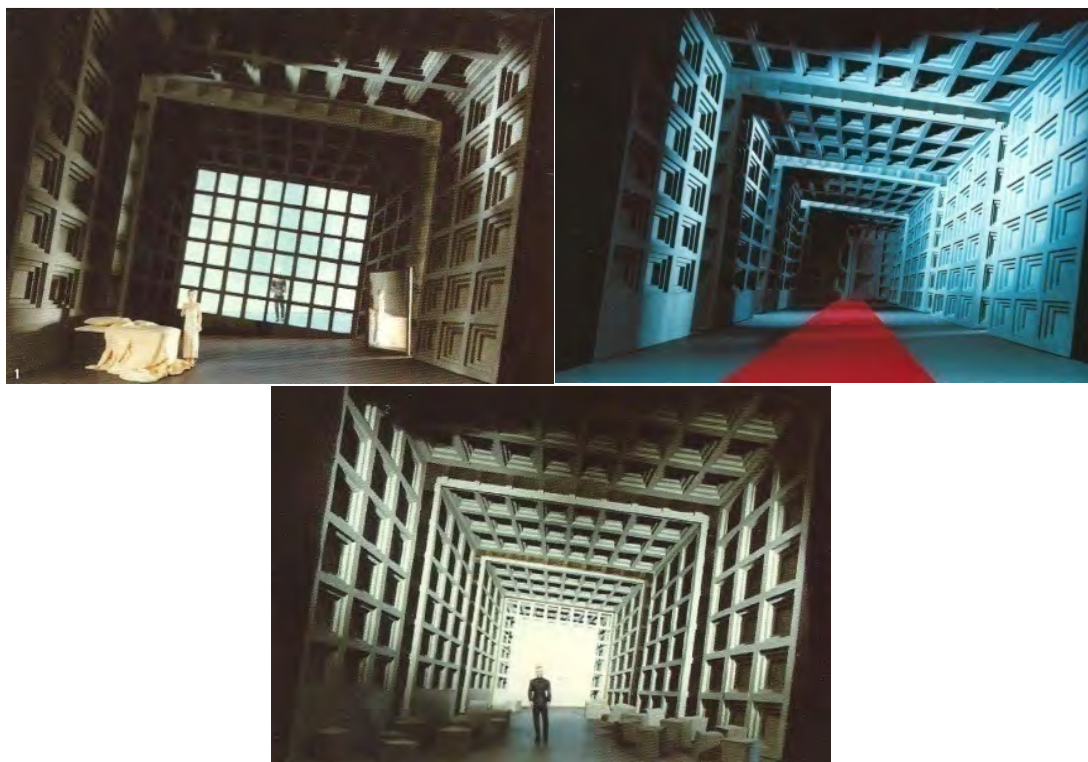


Figura 92. *Lucía de Lammermoor*: maqueta de la “perspectiva forzada” del acto I (escena 2) y acto II (escena 4 y 1).

Fuente: DAVIS, 2002:134.

En relación a las transformaciones visuales escenográficas usadas para demarcar la transición entre escenas o actos de una puesta en escena, en la obra *La zorrilla astuta*¹⁶⁰, la diseñadora de escenarios y vestuario franco-británica Maria Björnson (1949-2002) habla de su satisfacción en hacer tales transformaciones utilizando la CVI y sus accesorios: “...aparecían los actores con parasoles chinos que habíamos adaptado para que se plegaran hacia atrás y, cuando se abrían, se convertían en unas flores inmensas. Así pasamos de una escena a otra” (DAVIS, 2002:95).



1

¹⁶⁰ *La zorrilla astuta* (1980 y 2003-2004), de Leos Janáček. Direction: David Pountney. Welsh National Opera y Scottish Opera, País de Gales, 1980; Teatro de la Maestranza, Sevilla, España, 2003-2004.



Figura 93. *La zorrilla astuta*: (1) dibujos de la CVI para los pájaros y las gallinas; (2) maquetas del acto I, II (escena 1 y 2) y III; CVI de las gallinas en la montaje de 1980 y la de 2003-2004; escenas de la montaje de 2003-2004.

Fuente: DAVIS, 2002:98-99; Internet: [http:// caatm.es](http://caatm.es).

Según el diseñador de escenario George Tsy-pin (n. 1954), su proceso escenográfico para la ópera *El anillo de los Nibelungos*¹⁶¹ fue esculpir libremente el espacio, sin preocuparse por el significado: “Las metáforas y las imágenes de la casa, el trono, el caballo y la espada con las que estaba trabajando parecieron todas escaparse al subconsciente y se disolvieron en formas puras: geometría y espacio”. Percibiese claramente que la dita geometría de

¹⁶¹ *El anillo de los Nibelungos* (1997), de Richard Wagner. Direction: Pierre Audi. Netherlands Opera, Het Muziektheater, Amsterdam: Holanda.

Tsy-pin tiene un proceso de transformación visual cuasi autónomo y vivo delante del público (DAVIS, 2002:156).

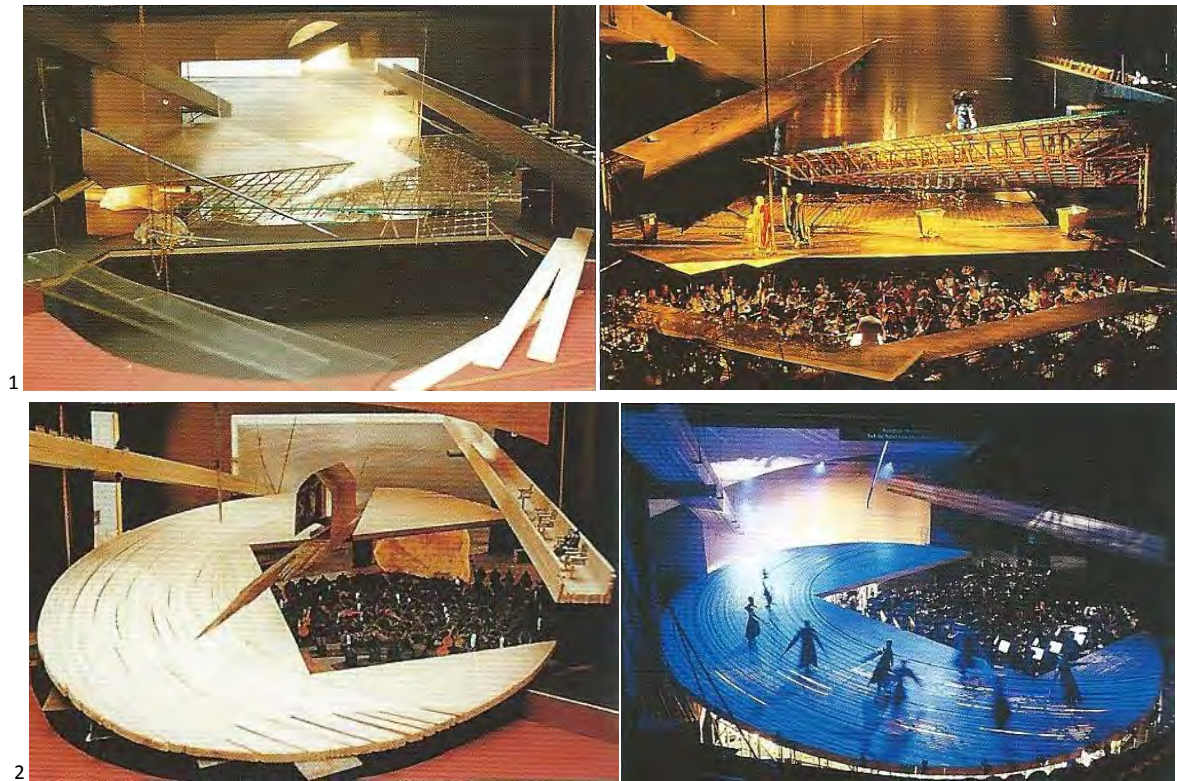


Figura 94. *El anillo de los Nibelungos*: (1) maqueta del escenario básico e imagen de *El oro del Rin*; (2) maqueta del escenario básico e imagen de *La valquiria*. Fuente: DAVIS, 2002:157-158.

Para el mundo de *Sigfrido*, retorcido, complejo y esquizofrénico, Tsy-pin retrata el subconsciente de lo personaje como un bosque mágico lleno de encrucijadas:

Más tarde el camino principal, que parecía estar hecho de una hoja de acero, comienza a moverse, a torcerse y a despertarse como el dragón. Y entonces, de la nada, aparece el mágico círculo de fuego que rodea Brunilda pero ese fuego está tomado de vidrio que parece convertirse en fuego, agua y cielo en momentos diferentes. El acero puede convertirse en un bosque, la madera podría ser la tierra y el fuego verdadero es una emoción pura (DAVIS, 2002:159).





Figura 95. *El anillo de los Nibelungos*: maqueta del escenario básico e imágenes de *Sigfrido*, acto 1 y 2.
Fuente: DAVIS, 2002:159.

En *El crepúsculo de los dioses* la escenografía de Tsy-pin se compone de una torre de Babel que está a punto de derrumbarse: los muros curvos de acero y madera (crean un enérgico empuje hacia abajo y hacia arriba); las “butacas aventureras” para algunos de los miembros del público se colocan sobre las paredes del muro (ver el espectáculo desde ese ángulo es una experiencia que altera la mente); una viga de piedra se cierne sobre la sala hasta que finalmente aplasta el suelo de cristal (que se eleva como si fuera pilas y pilas de fragmentos de vidrio y de hielo: la inundación); la imagen del Valhala en llamas (el fuego rodea el escenario por completo). Y al final miles de luces fluorescentes, que antes no se habían visto, iluminan a los espectadores, los palcos y todo el teatro (como si fuera que el mismo teatro va a incendiarse) (DAVIS, 2002:159).



Figura 96. *El anillo de los Nibelungos*: la espada de Sigmundo es aplastada (*Las Valquiria*, acto I); parte posterior del escenario de *El crepúsculo de los dioses*. Fuente: DAVIS, 2002:158-159.

Teniendo en cuenta el mostrar u ocultar la maquinaria y aparejos de Brecht, la práctica de experimentaciones en el espectáculo teatral multimedia *Ubú y la comisión de la verdad*¹⁶² ha demostrado al artista sudafricano William Kentridge¹⁶³ que muchas veces mostrar estas maquinarias (en su caso personas) es sinónimo de ocultarlas:

En el primer montaje que realizamos, títeres grandes y manipuladores estaban a la vista. Pasamos semanas tratando de esconderlos – poniéndoles un abrigo negro, poniéndoles tableros por encima para que estuvieran en sombra mientras nosotros iluminábamos los títeres. Nos llevó mucho tiempo entender que el que se viera a los manipuladores era un aspecto imprescindible de la representación (IRVIN, 2003:49).

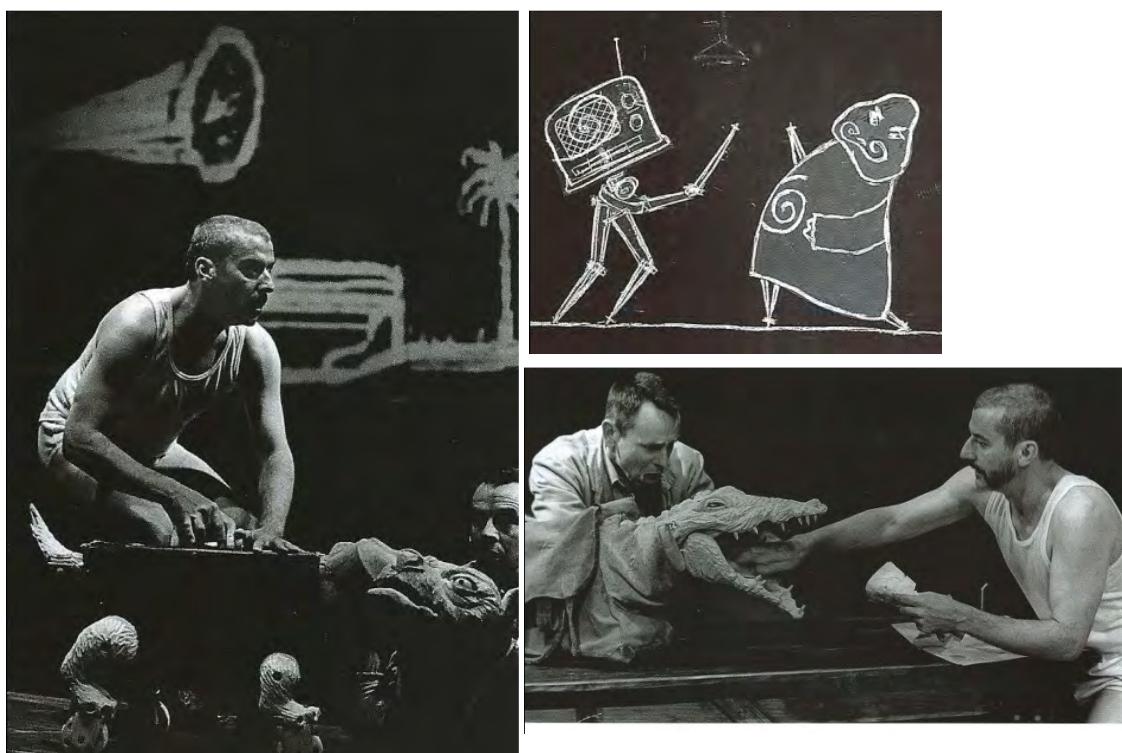


Figura 97. *Ubú y la comisión de la verdad* (1997): los actores Dawid Minnaar y Adrian Kohler en la representación y dibujo de Kentridge para la animación, hecho de tiza y pastel sobre papel negro. Fuentes: IRVIN, 2003:48-52.

¹⁶² *Ubú y la comisión de la verdad* (1997 y 2014), de Alfred Jarry, versión de Jane Taylor. Dirección: William Kentridge, estrenada en 1997 en el Kunsfest, Weimar: Alemania. En 2014 presentación en el XIV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, Teatro Nacional Fanny Mikey, Bogotá: Colombia.

¹⁶³ William Kentridge (n. 1955) hace un uso innovador del dibujo al carboncillo, la animación, el cine y el teatro. Desde 1992 ha desarrollado su trabajo teatral en colaboración con la Hands-pring Puppet Company, creando piezas multimedia en las que usa títeres, actores reales y animación (IRVIN, 2003:47).

En esta obra, referencia mundial por su mezcla de lenguajes escénicos, se combinan diferentes técnicas y lenguajes teatrales, como títeres, actuación en vivo, música, animación y documental¹⁶⁴.



Figura 98. *Ubu y la comisión de la verdad* (2014): (1) el actor Dawid Minnaar en la representación con los títeres y elementos de multimedia; (2) las animaciones de Kenridge; (3) la actriz Busi Zokufa y su CVI.

Fuentes: Internet: <http://festivaldeteatro.com.co>; <https://www.youtube.com>.

¹⁶⁴ Esta versión de la obra original de Alfred Jarry -estrenada a finales del s. XIX- se basa en las audiencias de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación de Sudáfrica.

En el espectáculo *La calle de los cocodrilos*¹⁶⁵ los objetos y el atrezzo se apoderaron de los ensayos mientras el reparto exploraba, incluso con el propio cuerpo, el mundo de Schulz:

La transformación se convirtió en un tema central del montaje. Un gran trozo de tela se usaba como mantel para luego transformarse en una playa en la cama del padre en el sanatorio y, al final, metros de tela se desplegaban para crear el mar. Durante las largas cenas familiares dos actores colgaban de la pared, balanceando las piernas como péndulos (IRVIN, 2003:76).



Figura 99. *La calle de los cocodrilos* (1992): los atrezos y el cuerpo de los actores se convertían en la escenografía.
Fuentes: Internet: <https://www.youtube.com>.

La artista multidisciplinaria estadounidense Julie Taymor (n. 1952), a su vez, desarrolla un enfoque del proceso de montaje que combina tecnología puntera con técnicas tradicionales: “la forma como trabajo es tan vieja como el teatro mismo”. En dos obras de Shakespeare lo demuestra. En el espectáculo *La tempestad*¹⁶⁶ Taymor dividió el vestuario del montaje en cuatro categorías simbólicas; natural, sobrenatural, corte y bufón. El vestuario de Próspero, Miranda y Fernando era el más intemporal y natural. Para el monstruo Calibán, por otro lado, a Taymor le vinieron a la cabeza las máscaras de los Hombres de

¹⁶⁵ *La calle de los cocodrilos* (1992), de Bruno Schulz, adaptación de Simon McBurney y Mark Wheatley. Dirección: Simon McBurney, Producción del Théâtre de Complicité y el Royal National Theatre, Cottesloe Theatre, Londres: Reino Unido.

¹⁶⁶ *La tempestad* (1986), de William Shakespeare. Dirección: Julie Taymor, títeres y máscaras de Julie Taymor, Producción de Theatre for a New Audience en Classic Stage Company, Nueva York, EE UU.

Barro de Nueva Guinea, y diseñó una “máscara roca” con sólo dos agujeros para los ojos y agujeros para la boca y los oídos como detalles. Durante el primer tercio de la obra, Calibán lleva la máscara pero cuando piensa que lo han liberado los bufones, se produce una transformación. En la exaltación de la borrachera se parte la cabeza de piedra con un palo y, como un parto, al final se revela su cara.



Figura 100. *La tempestad*, la CVI del personaje Calibán: (1) hombres de Nueva Guinea (1970); (2) el actor Avery Brooks; (3) el actor Peter Callender. Fuentes: IRVIN, 2003:136-137; Internet: <http://genius.com>.

En *Sueño de una noche de verano*¹⁶⁷, presentado en la Cuadrienal de Praga de 2015, Taymor trabaja el contraste blanco y negro en la CVI de los personajes encantados Titania y Oberon, donde el hada presenta una apariencia pálida que remite a la novia de Frankenstein. Al principio, Taymor hizo hincapié en no tener hadas voladoras. Apuntó cuánto se podía tardaren llegar a crear escenas voladoras y lo mal que podrían resultar... Sin embargo, durante el proceso optó por ellas para las grandes apariciones: “no parecía correcto que simplemente entraran caminando a escena” (DOMINUS, 2013:10).

¹⁶⁷ *Sueño de una noche de verano* (2013-2015), de William Shakespeare. Dirección: Jane Taymor; Diseño de escenario: Es Devlin; Diseño de Vestuario: Constance Hoffman; Diseño de luz: Donald Holder; Diseño de proyecciones: Sven Ortel. Producción del Theatre for a New Audience, estreno en lo Shakespeare Center Polonsky, Brooklyn: EE UU.

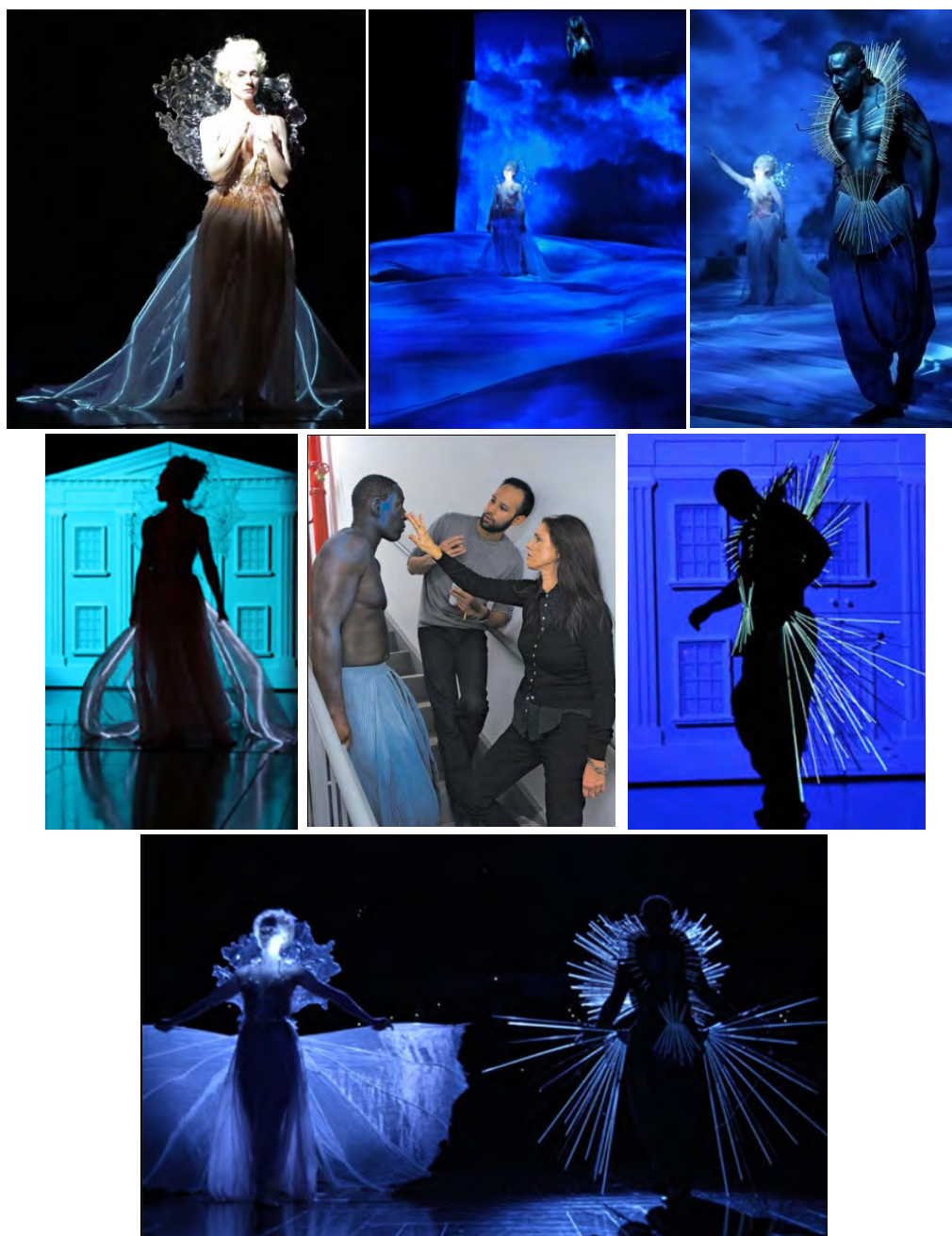


Figura 101. *Sueño de una noche de verano*: la CVI de los personajes Titania (Tina Benko) y Oberón (David Harewood); Julie Taymor y Andrew Sotomayor maquillan Harewood.

Fuentes: Internet: <http://theatreroomasia.com> y <http://esdevlin.com>; DOMINUS, 2013:10

En el montaje *El rey ciervo*¹⁶⁸, basado en una fantasía oriental del s. XVIII, Taymor se encargó del diseño de vestuario, máscaras, títeres y coreografía. Para eso espectáculo, que fue llevado según la tradición de la *Commedia dell'Arte*, Taymor creó un estilo que unificaba todos los elementos de la *Commedia*, combinando técnicas y motivos visuales orientales y occidentales. El primer día de ensayos tenía preparadas medias máscaras, que iban a dar a

¹⁶⁸ *El rey ciervo* (1984), de Carlo Gozzi. Dirección: Andrei Serban, American Repertory Theatre, Cambridge, Massachusetts, EE UU.

los actores tanta información para la caracterización como el diálogo. De forma parecida, el diseño de vestuario era tan escultórico como las máscaras, que representaban el elemento central de los personajes mismos. Todo el vestuario se realizó con tela blanca, y los trajes fueron teñidos a mano, pintados o estarcidos uno a uno. Los ciervos se fabricaron con seda estarcida estirada sobre bastidores de rota, cuyas partes móviles eran manipuladas a la vista (IRVIN, 2003:136-139).



Figura 102. *El rey ciervo* (1984): la CVI de los personajes con diseño de vestuario, máscaras y títeres de Julie Taymor.
Fuentes: IRVIN, 2003:138-139; Internet: <http://elliogoldenthal.com>.

Un ejemplo de artista que trabajó el espacio compuesto del movimiento visual fundamentado en la luz, es el coreógrafo estadounidense Alwin Nikolais (1910-1993), pionero en la danza multimedia en los años cincuenta. Según Kobusiewicz, Nikolais experimenta el espacio: “aumenta las dimensiones de la luz y del movimiento y crea imágenes móviles de la luz y del color. El cuerpo es una pantalla móvil que permite a la luz manifestarse”. La esencia de sus coreografías estaba formada por un movimiento del cuerpo, la luz, el color, el sonido e incluso elementos de óptica (KOBUSIEWICZ, 2012:57).



Figura 103. Las coreografías multimedia de Alwin Nikolais: *Crucibles* (1985); figurín y ensayo de *Vaudeville of the elements* (1965); *Liturgies* (1982); *Somniloquy* (1967); *Sanctum* (1964). Fuentes: [http:// archpapers.com](http://archpapers.com); [http:// bearstonjournal.org](http://bearstonjournal.org).

Sobre los cuerpos, Nikolais, proyecta imágenes, los libera de sus propias formas: “El cuerpo es el recipiente que contiene la luz”. En *Crucibles* (1985) los actores bailan sobre una superficie de espejo. Otra vez colores, formas extrañas y un juego con la óptica. A veces la luz toma la forma estroboscópica en la obra imitando gradualmente el movimiento del cuerpo: “La luz focaliza la atención en el insinuante movimiento del actor [...] en el que los movimientos abstractos y tecnológicos y todo el marco visual forman un conjunto”. Para Kobusiewicz, Nikolais no solo crea su propio estilo, sino que también tiene mucha

influencia en la creación de un nuevo lenguaje visual donde “el cuerpo y la luz forman un tándem artístico” (KOBUSIEWICZ, 2012:61-62).

El diseñador de escenarios francés Guy-Claude François (1940-2014) en su proyecto para *El misántropo*¹⁶⁹ construyó el decorado con plexiglás para enfatizar la transparencia de la casa del personaje Celimene (que siempre estaba abierta a todos). El escenario se veía transformado, a la manera de una fibra óptica, con la luz que circulaba a través de su interior. La intención del diseño era transmitir el espíritu de realismo político de París después de la Segunda Guerra Mundial. François utilizó varios sistemas de efectos especiales, ópticos y mecánicos, para conseguir que los espectadores tuvieran la sensación de que los actores atravesaban las paredes que estaban sobre el palco (DAVIS, 2002:59).



¹⁶⁹ *El misántropo* (1989), de Molière. Dirección de A. Delcampe, Atelier Théâtral. Bruselas: Bélgica.

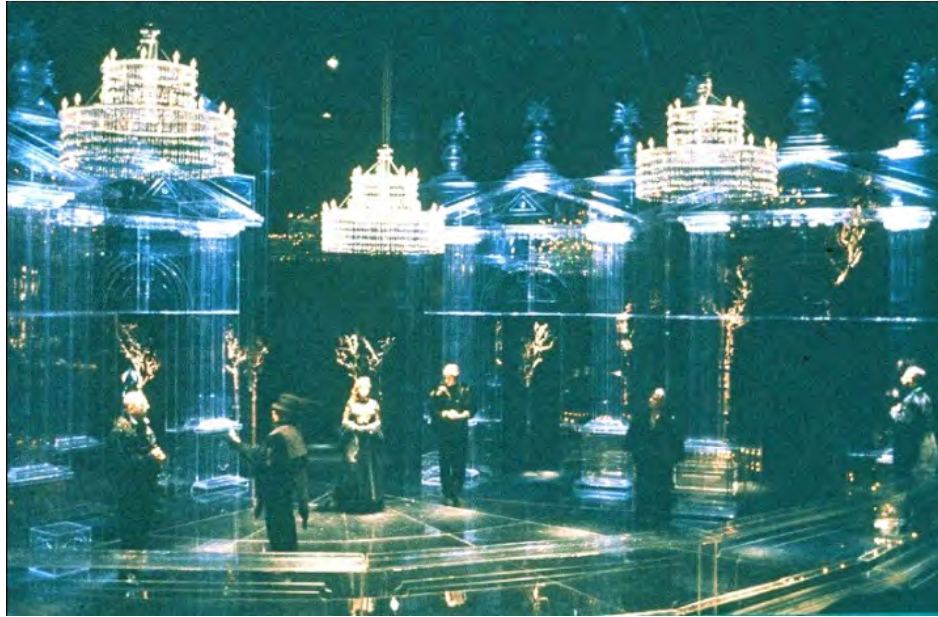


Figura 104. *El misántropo*: el uso de los efectos ópticos y mecánicos para la transformación del escenario.
Fuentes: DAVIS, 2002:59.

La ópera *El judío de Malta*¹⁷⁰ estaba compuesta por escenario y vestuario virtuales. El decorado fue pensado para ampliar el escenario con el uso de nuevos medios para convertirse en parte activa y no sólo en la escena de la acción; constituido por grandes planos, sobre los cuales se proyecta la arquitectura virtual generada en tiempo real. Lo novedoso de esta puesta es que los intérpretes controlan el punto de vista del decorado. La arquitectura virtual se mueve de acuerdo a los movimientos y gestos del protagonista de la ópera, Maquiavelo. Además de la arquitectura escénica, los vestuarios también fueron generados con medios digitales (realidad aumentada). A través de un sistema de seguimiento desarrollado especialmente para esta ópera, máscaras (o siluetas) digitales de los trajes se generan de acuerdo a las siluetas de los actores en tiempo real. A partir de esas máscaras, se proyectan texturas que se ajustan exactamente a los intérpretes. De esta manera, fue posible describir las condiciones internas y sentimientos de los personajes con texturas dinámicas sobre sus cuerpos.

¹⁷⁰ *El judío de Malta* (2002), de Joachim Sauter. Música de André Werner, Diseño de vestuario: Jan A. Schroeder, 75 min. de duración. El estreno fue en el Festival de Ópera de Munich en Alemania. El proyecto fue encargado al reconocido artista Joachim Sauter (n. 1959) y su empresa Art+Com Studio, por la Ópera Biennale de Munich en 1999 y estrenada en 2002. Fue un proyecto de gran complejidad, tanto en el software como en el hardware desarrollado, cuyo objetivo exclusivo ha sido generar nuevas formas de expresión para apoyar la narración en y con el escenario (www.artcom.de).



Figura 105. *El judío de Malta* (2002): el decorado y el vestuario virtuales.

Fuentes: www.artcom.de.

Técnicamente, el sistema desarrollado es lo bastante complejo y efectivo para permitir hacer una proyección precisa sólo sobre los contornos visibles de los personajes. Los actores pueden moverse y la proyección los sigue, aunque su ubicación esté en continuo cambio. Los actores llevan un traje blanco y son iluminados por una luz infrarroja. A su vez una cámara infrarroja monitorea la escena y genera veinte y cinco imágenes de alto contraste por segundo. Posteriormente un algoritmo genera la máscara dinámica en la que se aplica la textura, y finalmente esta imagen se proyecta sobre el actor con un proyector motorizado colocado exactamente en el mismo punto de la cámara infrarroja (DAVIS, 2002:59).



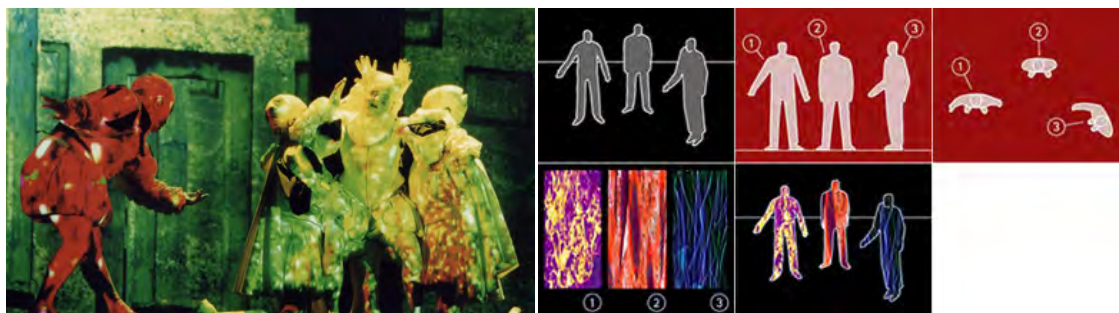


Figura 106. *El judío de Malta* (2002): el vestuario hecho de máscaras digitales dinámicas.
Fuentes: www.artcom.de.

En el análisis que hace de este espectáculo en su proyecto *Coreografismos*, la investigadora Alice Bodanzky considera como sus puntos relevantes:

El uso de proyección en escenario/escena vinculada al sonido y al rastreo de los gestos, movimientos y posición de los intérpretes; generación de máscaras digitales en vivo; la visualidad/plasticidad de un espectáculo construida principalmente por la luz que compone tanto la gama de colores cuanto las posibilidades imagéticas del espectáculo (BODANZKY, 2007:44).

RECORRIDO METODOLÓGICO 2: formulación del primer grupo de categorías

Como ya se ha mencionado en el recorrido metodológico anterior, para llegar al momento de la categorización del Análisis de Contenido (AC), Krippendorff (1990) aconseja que primero se tengan que determinar las tres clases de unidades de contenido, o sea, las unidades de muestreo, registro y contexto¹⁷¹. Es decir, la categorización es un proceso de clasificación de los elementos de un contenido, siguiendo determinados criterios pertinentes al tema estudiado y a los objetivos delimitados. Este estudio efectuará la categorización progresiva propuesta por Bardin (1986), donde hará uso de tres conjuntos de categorías: las iniciales (basadas en las unidades de registro), las intermedias y las finales. En este recorrido metodológico el AC estará centrado en la contextualización del diseño escenográfico (AC 1) y de las transformaciones visuales escénicas (AC 2). Con esto, se busca la formulación del primer grupo de categorías para ser usado en el Recorrido Metodológico 3. Cabe recordar que una parte del AC se encuentra en el anexo de la tesis, principalmente las categorías iniciales del análisis.

AC 1: contextualización del Diseño Escenográfico

PIENSAMIENTO PRÁCTICO-CONCEPTUAL: la voz de los profesionales-artistas

CATEGORIZACIÓN DEL DISEÑO ESCENOGRÁFICO

UNIDADES DE CONTEXTO	CATEGORIAS INTERMEDIAS			CATEGORIAS FINALES
	UNIDADES DE MUESTREOS			
	DISEÑADOR DE ESPACIO ESCENICO	DISEÑADOR DE LUCES	DISEÑADOR DE CVI	
Definición de la función y de la profesión	Lectura teatral; ligado a los movimientos del intérprete; creativo cuando no es realista; trabaja con las grandes dimensiones.	Dependiente de los otros elementos para existir; fines estéticos y funcionales; que el resultado se vea de una forma especial.	Ejecución respecto al diseño; se trata de la producción del cuerpo; debe vestir la cara y el pelo.	Integración y Creatividad
Proceso individual	Racional, analítico, basado en la investigación; versatilidad y adaptabilidad; que sea visible para el público, uso de la tecnología y de la luz; uso de	Visión del director; movimiento de los intérpretes; relación estrecha con los otros diseñadores; tratamiento lumínico de los rostros.	Visión del director; estudiar los personajes; hablar con los otros diseñadores y actores; investigación de colores y texturas; maquillaje	Integración entre el equipo y las tecnologías; Investigación de técnicas y tecnologías

¹⁷¹ Según Krippendorff, la primera tarea de toda investigación empírica consiste en decidir qué se ha de observar y registrar, y lo que a partir de ese momento será considerado un dato. La determinación de las unidades comprende su definición, su separación teniendo en cuenta sus respectivos límites y su identificación para el subsiguiente análisis. Las unidades de muestreo son aquellas porciones de la realidad observada; las unidades de registro se describen por separado, y pueden considerarse partes de una unidad de muestreo que es posible analizar de forma aislada; las unidades de contexto fijan límites a la información contextual que puede incorporarse a la descripción de una unidad de registro (KRIPPENDORFF, 1990:81-85).

	la maqueta y del <i>storyboard</i> .		ajustándose a la luz; sentido de observación.	
Proceso en equipo	Evolucionar con el director; teatro es colectivo; pensar como un director.	Conjunción y producto de un equipo; un dos elementos no se sobresalir; difícil armonizar el uso del color	Diálogo difícil entre CVI y luz; obra tener un estilo visual; trípode estético: CVI, luz y decorado; afinación con el área de producción.	Armonización y diálogo entre los elementos visuales; Priorizar la visión del director.
Proceso con el público y con el intérprete-personaje	No entorpecer al público; dependiente del público y de los intérpretes que la transitan; descubrir lo que ni el público sospecha; vías para el discurso del actor; espacio como uso y no como fondo.	La luz es para el público y el actor; luz con sentido; potenciar la interpretación del actor; reforzar la evolución y proyección del personaje; luz relacionada con el sonido; guión lumínico a partir del intérprete; luz que funcione siempre.	CVI como guía para llegar al personaje; diseño para el cuerpo del intérprete; reequilibrio de las proporciones; vestir los personajes de sí mismo; generar personajes creíbles; funcional y estético; reforzar y animar el vocabulario visual; significación y construcción de la apariencia;	Potenciar la actuación del intérprete; Luz para el público; Vestir los personajes.
Procesos, técnicas, tecnologías y color	Cinética es fundamental; colores como integrantes de la historia; sensación pictórica; el color, la atmósfera, la textura del decorado influidos por la luz; impacto emocional del color.	Informar través de la experiencia visual; prever los cambios de color con la luz; los materiales escénicos, las superficies reaccionan de modo distinto a la luz; las sombras pueden distorsionar el escenario; contraste y color son difíciles de combinar; la luz direccional requiere más tiempo que la suave; la luz de relleno favorece el dibujo de las formas.	Los pigmentos del vestuario son selectores de la luz; conocer los cambios de la luz propia de la maquillaje; efectos de la luz en la maquillaje; postizos tienen de ser de uso práctico; rostros y figuras tienen líneas y formas distintas; llevar en cuenta los tonos de la piel del intérprete; el maquillaje debe estar supeditado a la luz.	El color crea la atmósfera y la emoción. Los materiales reaccionan a la luz; La CVI está condicionada por la luz.

Tabla 6: Primero grupo de categorización, la contextualización del Diseño Escenográfico. Fuente: *el autor*.

AC 2: contextualización de la transformación visual escénica

EXPERIMENTACIONES EN TRANSFORMACIÓN VISUAL ESCÉNICA

CATEGORIZACIÓN DE LA TRANSFORMACIÓN VISUAL ESCÉNICA

ESPECTÁCULOS ESCÉNICOS	
CATEGORIAS INTERMEDIAS	CATEGORIAS FINALES
Mezcla de elementos de diferentes culturas y materiales Ilusiones ópticas (3x) Diálogo entre cuerpo y luz Mezcla de tecnologías (3x) Transformación usando recursos de CVI Transformaciones en el decorado (5x) Cuerpo y atrezzo como decorado Mismos materiales con múltiples usos Mezclas de lenguajes visuales Tornar visible los elementos de ilusión escénica Accesorios de CVI como elementos de transformación Uso de colores y contrastes para la transformación	Transformaciones en el decorado Ilusiones ópticas Mezcla de tecnologías

Tabla 7: Primer grupo de categorización, la transformación visual escénica. Fuente: *el autor*.

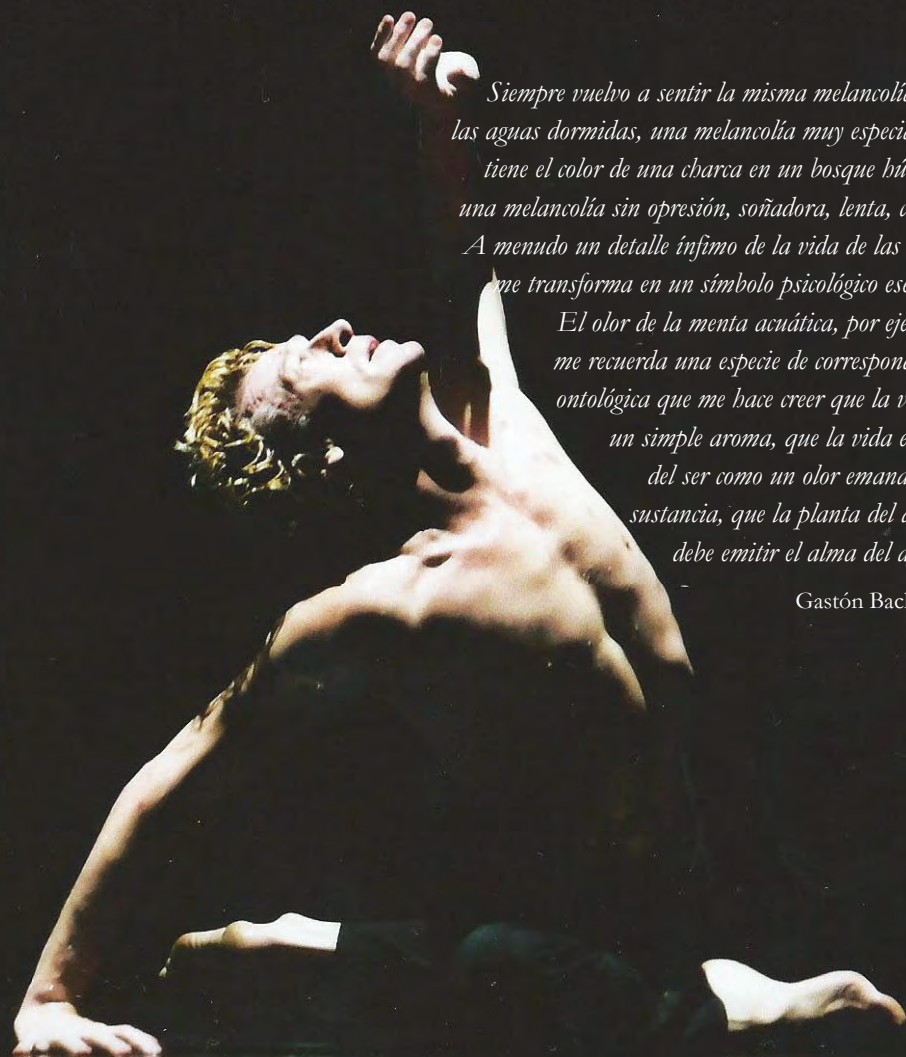
Interpretaciones de las categorías de contextualización

La interpretación de los datos de contextualización nos llevan a dos conclusiones principales: para obtener una TAVI el equipo de profesionales-artistas involucrados debe estar muy integrado y la producción de la obra debe tener disponible la tecnología necesaria y conocer los efectos de la ilusión óptica en el intérprete y en el público. Los resultados obtenidos deben estar sincronizados y responder a los requisitos del director de escena. Se observa que buena parte de las transformaciones experimentadas en la muestra elegida está concentrada en efectos visuales en el decorado o/y en el espacio escénico. Cuando la transformación se produce en el cuerpo del intérprete es para indicar la evolución del personaje (temporal, emocional, estatus, etc.) de su CVI. Concluimos, por lo tanto, que la TAVI está poco explorada como recurso visual y que ella debe estar vinculada a un efecto óptico respecto a un espacio de tiempo dentro de la puesta en escena. Esto se debe, en parte, a la participación de la luz en esta transformación, puesto que una luz específica (como elemento de la CVI) no puede acompañar apenas un personaje durante toda la obra, ni ser la luz del intérprete todo el tiempo.

III PARTE

Análisis Empírico 2

Artistas Investigadores de la escena: trayectoria y obra



Siempre vuelvo a sentir la misma melancolía ante las aguas dormidas, una melancolía muy especial que tiene el color de una charca en un bosque húmedo, una melancolía sin opresión, soñadora, lenta, calma. A menudo un detalle ínfimo de la vida de las aguas me transforma en un símbolo psicológico esencial.

El olor de la menta acuática, por ejemplo, me recuerda una especie de correspondencia ontológica que me hace creer que la vida es un simple aroma, que la vida emana del ser como un olor emana de la sustancia, que la planta del arroyo debe emitir el alma del agua...

Gastón Bachelard

INTRODUCCIÓN¹⁷²

En esta parte de la tesis empezaremos el estudio de la trayectoria y obra de los Artistas Investigadores (AI) de la escena del s. XX. Sin embargo, en cuanto a los límites temporales de la investigación, es importante señalar que no estaremos restringiendo tanto nuestra mirada a los cien años delimitados (1910 a 2010), pues los antecedentes del s. XIX y las repercusiones actuales en el s. XXI, también son relevantes para esta investigación. En este sentido, optamos por la separación de los AI en dos bloques: las vanguardistas históricas de la primera mitad del siglo XX (los modernistas) y los posmodernistas de la segunda mitad del siglo XX (¿o el teatro posdramático?). Esta división en dos tiene un carácter didáctico para poder situar mejor sus aportaciones y organizar las informaciones, con el propósito de facilitar la interpretación espacio-temporal y esquematizar los análisis posteriores. Puesto que, somos conscientes de que no se puede catalogar a un artista en un movimiento dado o sus aportaciones (y las repercusiones de ellas) a un espacio-tiempo tan delimitado.

El aspecto geográfico de esta tesis, a su vez, también no se limita exclusivamente a la cultura occidental eminentemente europea, puesto que también se nutre de los conocimientos y ejemplos de otras culturas. A este respecto, conviene subrayar la importancia de la cultura y de las artes visuales escénicas orientales, principalmente cuando se trata de la CVI y, quizás, de la propia TAVI. Oriente está presente en el referencial teórico, en el testimonio de artistas y en el registro de la influencia de esta cultura en los Artistas Investigadores (Ariane Mnouchkine, Mariano Fotuny y Madrazo, etc.). Se buscó, aunque de forma muy breve, delinear también la importante presencia escénica del artista japonés Kasuo Ohno (1906-2010) y su danza buto. Sobre las mezcla cultural Occidente-Oriente, el diseñador de escenarios japonés Yukio Horio considera que en el mundo de las artes tradicionales de Japón y de otros países asiáticos, incluyendo el Kabuki, los padres obligan a los niños a aprender las formas (*kata*). Algunas veces, cuando crecen, van a estudiar a otra escuela con su propia tradición, lo que significa que copian el estilo de ese nuevo establecimiento: “Es un hecho que cuando el estilo japonés y asiático se encuentran con occi-

¹⁷² **Citación:** BACHELARD, Gastón (1978, p. 16-17). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Ed. Fondo da Cultura Económica – FCE, 298 p. México, D. F. **Figura m:** Nacho Duato en el espectáculo *Alas*, basado en *El cielo de Berlín*, de Win Wenders. Compañía Nacional de Danza de España, Teatro Real de Madrid, 2007 (ZAUNER, 2007:152).

dental se produce una gran explosión que ofrece nuevos temas y eso me proporciona una creatividad totalmente novedosa” (DAVIS, 2002:116)

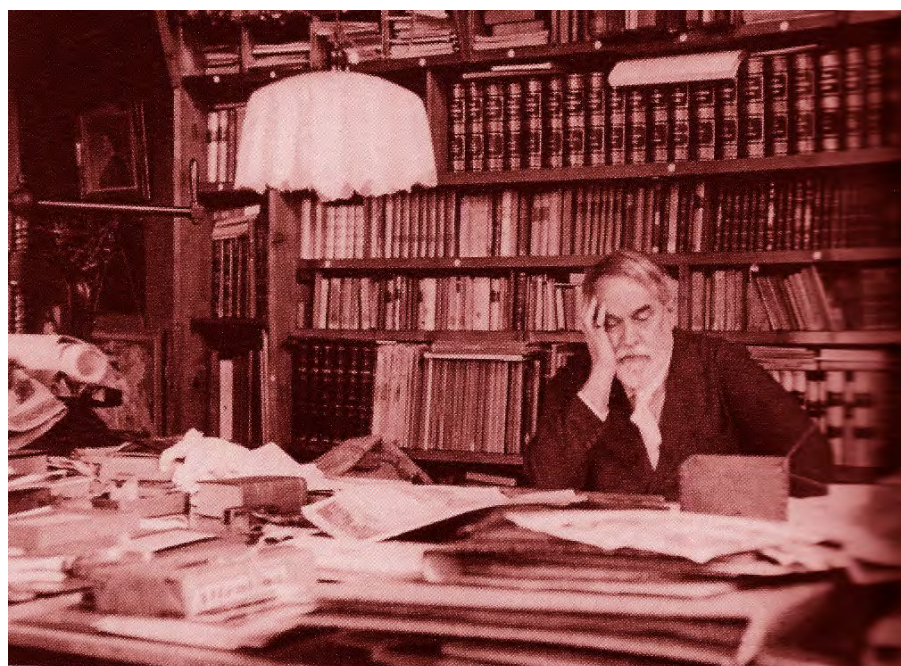
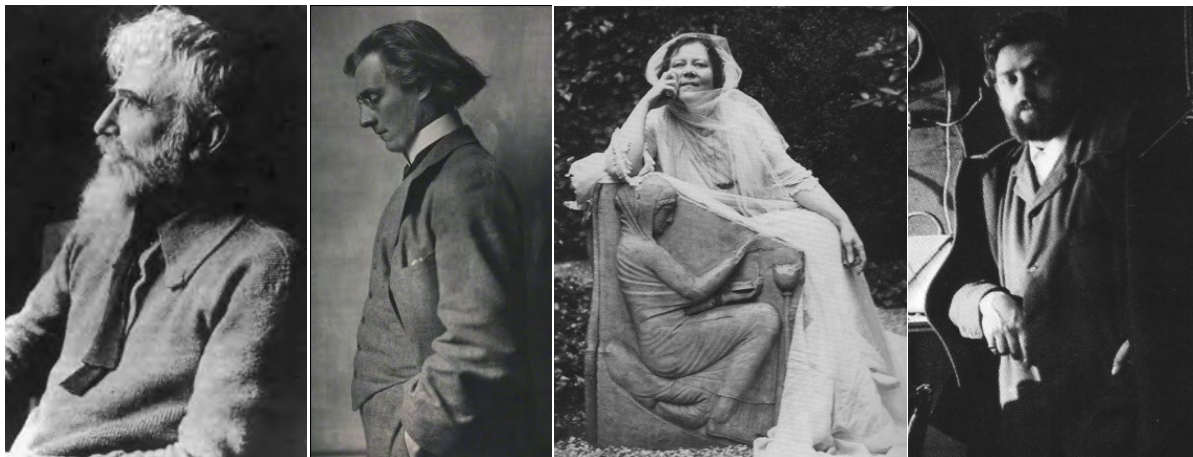


Figura 107. Mariano Fortuny y Madrazo en su biblioteca hacia 1940. Fuente: MALIBRÁN y LÓPEZ Agudín, 2012: *encarte*.

Para tornar clara nuestra propuesta, fue necesario elegir algunos trabajos a modo de ejemplo, sabiendo que, al citar algunos nombres, dejamos de lado otros importantes creadores y sus obras. También fue necesario elegir las Artes Escénicas como tema central, dado nuestro interés en el factor tiempo-espacio-movimiento y la interacción constante de la luz en espectáculos en vivo. La selección de esta muestra de artistas escénicos fue hecha de manera que se pudiese observar más de cerca la manera en como la TAVI puede darse (o estar dándose) en espectáculos en directo. La selección de los Artistas Investigadores de este estudio tuvo como parámetro la importancia reconocida de ellos en el escenario de las Artes Visuales Escénicas (o plástica teatral) y, sobretudo, sus inquietas búsquedas por soluciones escenográficas nuevas; además de sus incursiones en el campo de la caracterización de los artistas-personajes en espectáculos. Por lo tanto, reside en esta búsqueda el carácter exploratorio de esta investigación, es decir, “caracterizar un recorrido del diseño que se hace sobre el cuerpo, o sea, la apariencia que se dibuja en el cuerpo, sobre él y con él” (VAZ Ramos, 2008:22). La luz como una de las herramientas posibles en la TAVI sigue el pensamiento de que “el diseño de apariencia del actor debe contemplar el conocimiento de los diferentes lenguajes que actúan, simultáneamente, en la realización de un espectáculo en conformidad con el medio en que es vehiculado (por donde es transmiti-

do)” y, para esto, tiene que conocer las técnicas de caracterización visual para poder seleccionarlas y ordenarlas correctamente.

Desde el modo de proceder más artesanal, tal como acontece en los espectáculos de representación delante del espectador, hasta aquellos en que predominan la tecnología digital: el cuerpo del actor, el personaje a ser representado, los movimientos coreográficos, la iluminación, el ambiente y el decorado. Es decir, la relación con la imagen escénica total, en que se incluyen, evidentemente, las opciones estéticas y estilísticas para la montaje de la obra, son algunas lenguajes que interfieren y dialogan con la apariencia de un actor y deben ser consideradas por el diseñador [...] esto modificará y calificará el espacio escénico al crear, con las apariencias proyectadas, nuevas formas y podrá, inclusive, alterar funciones y usos de objetos y materiales, ropas y maquillajes, juntando ellos de modo inusitado, para, en un contexto escénico, componer determinada imagen (VAZ Ramos, 2013:47-48).



Uno no debe tratar de ser moderno simplemente haciendo lo que no se ha hecho antes porque esto nos lleva a la extravagancia, por el contrario, uno tendría que coordinar los esfuerzos de épocas anteriores para mostrar cómo nuestro siglo puede aceptar mejor su herencia y hacer uso de ella.

Gustave Moreau ¹⁷³

En plena ebullición de las primeras décadas del s. XX las propuestas y las aportaciones del pintor-escenógrafo van a ser fundamentales, trascendiendo los límites del decorado tradicional, afectando finalmente al concepto de espectáculo y a la propia sala. Por primera vez, “bajarán en gran número, los pintores de caballete del mundo mercantil de las galerías de arte y los marchantes, para acudir a un arte más compartido. Hoy podemos decir que el debate vanguardista transcurrió en buena medida en la arena teatral”. Según Martínez Roger, algunas de las vanguardias históricas solo pueden ser entendidas estudiando sus aportaciones al teatro y sus propuestas al espacio escénico como vía idónea de expresión: “Futuristas y dadaístas utilizan el teatro y el cabaret como el vehículo perfecto para su existencia pública”. Como explica Cornago Bernal, algunos de estos principios y presupuestos se lograrán, se traducirán y serán la base, tras la Segunda Guerra Mundial de las aspiraciones en los trabajos de gentes de la talla de Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Victor García, Peter Stein o colectivos como Living Theater, el Théâtre du Soleil, el Bread and Puppet, el Grand Magic Circus, el movimiento Fluxus. La concatenación entre van-

¹⁷³ **Citación:** OSMA, 2012:15. **Figura n:** los Artistas Investigadores modernistas: Adolphe Appia (s/f), Edward Gordon Craig (1911), Loie Fuller (1914) y Mariano Fortuny y Madrazo (1906). Fuentes: Internet: www.fucinemute.it; www.npg.org.uk; CAVAZZINI y COMERLATI, 2014:102; OSMA, 2012:97.

guardia histórica y transvanguardia (o Neo-vanguardia) queda ejemplificada de manera muy expresiva con la carta abierta de Louis Aragon a André Breton (muerto en 1966), hablando del estreno de la obra de Robert Wilson *Deafman Glance* en 1971, confesando, mediante tal puesta escena, “su gran entusiasmo ante la realización final del viejo sueño surrealista” (MARTÍNEZ Roger, 2004b:25-26; CORGANO Bernal, 2000:21). En esa misma línea de pensamiento, Bobes Naves, desde la semiótica del espacio, señala que en la virada del siglo la semiótica estaba centrada en un nuevo lenguaje escénico:

El problema del espacio del s. XIX al XX no se plantea a partir de los edificios, o de las decoraciones, sino que conduce al ámbito de los valores y tiene su origen en una determinada concepción del teatro. En estos tiempos el espacio no es fondo ni el contexto para desarrollar una acción, por el contrario es un lenguaje, una expresión, un sistema de signos autónomo que se integra en la representación con los demás en el arte total que es el teatro (BOBES Naves, 2001:503).

Entre los factores técnico-artísticos de los últimos años del s. XIX, que contribuirían a configurar el teatro moderno, está el surgimiento del *director de escena* (o escenador). Para muchos esta figura está representada principalmente por el francés André Antoine (1858-1943). Esta nueva postura del director teatral, que antes se dedicaba a la regencia del actor, y, a partir de entonces, pasa a asumir el papel de articulador de todos los elementos que componen la escenificación: el texto, el espacio escénico, el actor, el espectador e la escenografía, proporcionado, con esto, unidad a la escena. Según Câmara Silva, este redimensionamiento de la función del director teatral, sumado a las concepciones naturalistas influenciarán al teatro europeo “que luego sería beneficiado por otra revolución tecnológica: la iluminación eléctrica”. La revolución tecnológica usada por los naturalistas para acentuar el efecto de lo real en la escena, con el uso de la iluminación atmosférica. En la secuencia, fueron los simbolistas quienes la utilizarán para la representación simbólica del inconsciente humano suscitando una participación imaginaria del espectador (CÂMARA Silva, 2012:39).

Fue en finales del s. XIX e inicios del XX, con el Realismo y el Naturalismo, que las concepciones artísticas eminentemente miméticas han tenido su apogeo. La búsqueda por una fidelidad a lo real llevó a los creadores de este período a que consultaran expertos para plasmar sus creaciones escénicas. Friedrich Nietzsche (1844-1900) fue uno de los primeros en advertir de forma radical y corrosiva sobre los peligros derivados de la reducción intelectual de lo escénico y de la persistencia del teatro en forma de palabra privada

de lo corporal. Georg Fuchs (1868-1949), con la intención de reivindicar la autonomía de lo escénico frente a lo literario, trataba de definir el “arte del teatro” en contraposición al “arte del drama”, atendiendo a los elementos sensibles que lo constituyen. Sánchez Martínez remite que para Fuchs “era preciso no prestar tanta atención al contenido dramático y su declamación como a la construcción artística de la escenografía y el vestuario, la inserción de la música y la composición general de la obra”. Tratándose de espectáculos no teatrales, los Ballets Rusos del empresario Serguéi de Diaghilev (o Serge, 1872-1929) y del coreógrafo Michel Fokine (1880-1942), hacen de la música la base del ballet: “Esta revolución – como todas – sólo podría triunfar si se llevaba a cabo a través de lo visual: coreografía, escenografía, iluminación y vestuario. Es decir, a través de la “obra de arte total” y esto es el ballet tal y como se entiende hoy” (SÁNCHEZ Martínez, 2002:15; OSMA, 2010:50). Por otro lado, lo que más interesa al francés Antonin Artaud (1896-1948) es el tratamiento del gesto como música, y, en cuanto música, sometido a una “prodigiosa matemática”. Es un proceso de transformación, en el “juego perpetuo de espejos que pasa de un color a un gesto y de un grito a un movimiento”. Para Artaud su intuición sólo es posible mediante estimulación orgánica, que deje fuera al intelecto, pero que ponga en juego todos los sentidos, definiendo así una nueva idea de totalidad escénica, no asentada ni sobre la composición ni sobre el montaje: “haremos saltar (las disonancias) de un sentido a otro, de un color a un sonido, de una palabra a una luz, de un trepidante ademán a una plana tonalidad sonora...”¹⁷⁴, con el fin de sumir al asistente en un jeroglífico gestual cuya lógica no tenga ocasión de descubrir ni analizar. La combinación y destrucción mutua de música, danza, plástica, pantomima, mímica, gesticulación, entonación, iluminación y decorado generarán una nueva poesía “intrínseca”, que Artaud califica como “irónica”. “Se trata de sustituir la poesía del lenguaje por la poesía del espacio”¹⁷⁵ (SÁNCHEZ Martínez, 2002:94).

En 1879 Thomas Edison (1847-1931) inventa la lámpara de filamento de carbón con casquillo roscado y nace Albert Einstein (1879-1955). En la última década del s. XIX, tanto el escenógrafo suizo Adolphe Appia (1862-1928) y el escenógrafo inglés Edward Gordon Craig (1872-1966) son los visionarios de la metrópoli moderna. Al tiempo que en París se abre la Exposición Universal para la cual se construye la torre Eiffel. También el poeta y

¹⁷⁴ F.T. Marinetti, Emilio Settemelli y Bruno Corra, *El teatro futurista sintético*, 11 enero – 18 febrero, 1915.

¹⁷⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*, Colegio de Arquitectos de Murcia - Galería Yerba, p. 25-38. Murcia: 1981.

dramaturgo francés Paul Fort (1872-1960) funda en París su *Théâtre d'Art*. Hacía solo dos años que se había estrenado en la Ópera de París *El lago de los cisnes*, con coreografía del franco-ruso Marius Petipa (1818-1910), y que el dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) había escrito *Pelléas et Mélisande* y se producen los estrenos de la danzarina estadounidense Loïe Fuller (1862-1928) en el Folies-Bergères en París. El compositor francés Claude Debussy (1862-1918) por su parte, estrenará por entonces su *Prélude à l'après-midi d'un Faune*. Durante el verano de 1894 se estrena en el Festival de Bayreuth *Tannhäuser*, *Pasifal* y *Lohengrin* con puesta en escena de la compositora alemana Cosima Wagner (1837-1930), viuda de Wagner. Mientras el compositor y director de orquesta alemán Richard Strauss (1864-1949) ultima su *Salomé* y el escritor, poeta y dramaturgo británico Oscar Wilde (1854-1900) frecuenta en París a la actriz y cortesana francesa Sarah Bernhardt (1844-1923). En 1896, en la cartelera europea, el dramaturgo ruso Anton Chekhov (1860-1904) escribe *La gaviota* y se estrena el *Ubu rey* del poeta y dramaturgo francés Alfred Jarry (1873-1907) en el *Théâtre de l'Oeuvre*. En Austria se organiza la fundación de la Secesión en Viena con figuras como el pintor Gustav Klimt (1862-1918), que cuenta en el entorno con la arquitectura de la obra y el pensamiento de Adolf Loos (1870-1933) y de Otto Wagner (1841-1918) (MARTÍNEZ Roger, 2004a:28-30).



Figura 108. Los finales del s. XIX: Rosa Sucher en *Pasifal* (1894); la inauguración de la Torre Eiffel (1889); Sarah Bernhardt en *Théodora* (1882). Fuentes: kultur.blogs.com; incubadordeartistas.com; www.lookandlearn.com.

En el s. XX, en 1900, el *Art nouveau* triunfa en la Exposición de París, donde bailan Loïe Fuller y Sada Yacco. El público parisino ve *El beso* de Rodin. Mientras, en Inglaterra, se estrena la primera puesta en escena de Gordon Craig, un *Dido y Eneas* con su *Purcell Operatic Society*. Appia, por su parte, ya está mucho más allá de los sueños formalista y coloristas del postimpresionismo. En este contexto Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949)

se dedicaba sobre todo a la pintura y al grabado y empezaba sus experimentos sobre la iluminación teatral, “aunque hasta el siguiente año no patentaría sus descubrimientos”. En el año 1905 Craig había publicado *El arte del teatro* que expone sus dibujos en Berlín, donde se encuentra con la bailarina estadounidense Isadora Duncan (1877-1927), su futura esposa. Mientras el productor y director de teatro austríaco Max Reinhardt (1873-1943) toma la dirección del *Deutsches Theater* y Berlín Debussy termina *La mer* y Albert Einstein (1879-1955) publica su *Teoría de la relatividad*. Todo ello a la vez que ese abre al público la “escandalosa” exposición de los Fauves en el Salón de Otoño parisino” (MARTÍNEZ Roger, 2004:31-34; OSMA, 2010:30-31).



Figura 109. Los inicios del s. XX: el Grand Palais en la Exposición Universal de París (1900); La película *Nosferatu* (1922); El Moulin Rouge (1900). Fuentes: exposicionparis1900.blogspot.com.es; 101horrormovies.com; www.aloj.us.es/galba.

En diciembre de 1921 Appia publica *La obra de arte viviente*, mientras el escritor y dramaturgo italiano Luigi Pirandello escribe *Seis personajes en busca de autor*. En enero de 1922 se organiza la Exposición Internacional de Teatro en Ámsterdam donde Craig y Appia

participan exponiendo juntos. Son años de pleno desarrollo de la Bauhaus, mientras, el director de cine alemán F. W. Murnau (1888-1931) estrenaba su película *Nosferatu* (MARTÍNEZ Roger, 2004:42). El modernismo supuso la plena eclosión del Japonismo, haciéndolo llegar al mundo del espectáculo carteles, decorados y escenografías de óperas, circo, o cine con contenidos orientales. Como, por ejemplo, los retratos que realizaron Pablo Picasso (1901) y Ramón Casas (1902) de la actriz y danzarina japonesa Sada Yacco (1871-1946) durante su gira por varias ciudades europeas. Otro ejemplo fue la primera adaptación, con escenografías de ambientación japonesa, de la ópera *Madama Butterfly* (1907). El Japonismo también marcó presencia en el cine, con la proyección de *Les Ki-ri-ki. Acrobates japonais* (1907) del cineasta español Segundo de Chomón (1871-1929).



Figura 110. La gira internacional de Sada Yacco (1899-1902); la película *Les Ki-ri-ki* (1907); Geraldine Farrar en *Madama Butterfly* (1907). Fuentes: www.flickr.com; www.electricsbeepmagazine.co.uk; <http://archives.metoperafamily.org>.

Richard Wagner: el arte total

La experta en historia del arte Lourdes Jiménez Fernández hace un análisis de las bases sobre las que se origina el movimiento de avance en la escenografía contemporánea, es decir, de la reforma escénica propuesta por Richard Wagner (1813-1883):

La principal base sobre la que se construye esta reforma, consiste en la creación de una forma dramática en la que se consigue la colaboración de todas las artes, para llegar a la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk*, renovando de este modo, lo distintos medios de expresión teatral. Desde de su exilio en Suiza (1849), y basándose entre otras en las ideas filosóficas de Feuerbach, Wagner redactó dos escritos teóricos fundamentales para entender todo el proceso de maduración de su obra musical y de su reforma escénica, ideas que desembocarían en la creación del Teatro de los Festivales en 1876. Estos estudios son *Das Kunstwerk der Zukunft* (*La obra de arte del futuro*, 1849), donde aunó las ideas socialistas y

científicas, con el arte de la Grecia antigua, convirtiéndose en el modelo para encontrar “la medida para el arte del futuro”. El artista (hombre), es llevado a crear a partir de los materiales naturales (las artes plásticas: arquitectura, escultura y pintura) la obra de arte del futuro, que finalmente, tomaría forma, en el drama musical wagneriano. En su otro escrito, *Oper und Drama* (*Ópera y Drama*, 1851), realizó un amplio análisis de la ópera tradicional para concluir en la nueva forma de drama que él planteó como la “obra de arte del futuro”. En estos estudios, se pueden observar las líneas principales que condujeron al músico a la composición de los nuevos dramas musicales, entre ellos el ciclo completo de *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del Nibelungo*). Para ello, Wagner desarrolló desde fechas tempranas, la idea de la construcción de un teatro en donde pudiera albergar estas nuevas formas dramáticas. El “teatro ideal” fue concretizado en el *Festspielhaus* (teatro de los festivales) en Bayreuth (Alemania), el 13 de agosto de 1876 con el ciclo de *El anillo del Nibelungo*, compuesto de un prólogo *Das Rheingold* (*El oro del Rin*) y tres jornadas: *Die Walküre* (*La Walkyria*), *Siegfried* y *Gotterdammerung* (*El ocaso de los dioses*). El fin principal de los dos festivales escénicos tanto *El anillo* en su estreno de 1876, como el *Pasifal* en 1882, era el de encaminar al arte como una “religión artística”, en una búsqueda de nuevos horizontes artísticos (JIMÉNEZ Fernández, 2004:78-79).

La pintura tenía primacía como elemento principal de la escenografía en los tiempos de Wagner. Los telones pintados orquestaban la distribución de los protagonistas del drama, también servían de referencia espacial respecto a los practicables y el movimiento escénico de los cantantes, ayudado en menor medida por la iluminación, que en tiempos de Wagner aún era muy rudimentaria y pobre. Es sobre el problema de la iluminación en la escena, el principal campo en el que trabajarán los artistas-escenógrafos al acercarse a interpretar las obras wagnerianas. En este contexto, resultaba inimaginable para Wagner una dramaturgia con pretensiones de verdad que no surgiera de la íntima unión de la música y, subsidiariamente, de la imagen. Frente al absolutismo de la palabra poética del romanticismo, Wagner da un giro importante en la elaboración de una nueva dramaturgia que sirve de nexo hacia el experimentalismo del s. XX. Si bien el drama verbal sigue siendo el elemento final de la composición, ha dejado de funcionar como elemento esencial. Ya no sólo resulta inconcebible un drama leído, sino que la propia escritura del drama deja de ser un hecho literario puro. Wagner prohíbe la autonomía del libreto y exige que sólo se considere como codificación del drama aquella partitura donde la escritura musical

conviva con la escritura poética y las indicaciones para su escenificación. Aun así, de la lectura de dicha partitura no se obtendría el efecto estético deseado, pues éste sólo puede ser recibido en la inmediatez de la representación escénica (JIMÉNEZ Fernández, 2004:82; SÁNCHEZ Martínez, 2002:29).



Figura 111. El Teatro de los Festivales de Beyreuth (1876): Amalia Materna como Brünnhilde; interior del Festspielhaus; Franz Betz como Wotan; escenografía de Josef Hoffmann; Josephine Scheffsky como Sieglinde; las hijas del Reno. Fuentes: sobreopera.wordpress.com; www.germany.travel; www.wagneropera.net.

Según el crítico de música inglés Ernst Newman (1868-1959), las limitaciones personales de Wagner residían en que sólo sabía apreciar la poesía en función de la música y, también, de su insensibilidad hacia el resto de las artes. La palabra era vista por Wagner en su “dimensión exclusivamente intelectual” y la pintura estaba en función del drama (o de

la arquitectura de la fábula). Sobre esto Sánchez Martínez complementa: “con lo cual quedaba completamente descartado el rico diálogo entre pintura y música, que tan extraordinarias consecuencias tendría en el s. XX y que, paradójicamente, la teoría wagneriana tanto contribuyó a potenciar”. Por lo tanto, la palabra sigue conservando su función de eje arquitectónico en el sistema de las artes, incluso en el planteamiento wagneriano. Esta superioridad de la palabra respecto al sonido y la imagen no habría de sobrevivir al final de s. XIX (NEWMANN, 1982:235; SÁNCHEZ Martínez, 2002:30). El pintor y escenógrafo español Rogelio de Egusquiza (1845-1915), era uno de los que consideraba que la luz era la gran olvidada en el teatro wagneriano: “¿Cómo se puede mantener una iluminación anticuada y anticonvencional con una actualizada dirección musical?” Para Egusquiza reproducir la luz de la naturaleza, llevar esa realidad al escenario, ese es el desafío máximo de la escenografía. Sobre esto él enseñaba:

El primer paso hacia la reforma es la eliminación total de las candilejas. Este tipo de iluminación es incómoda para los artistas y el público. Preguntémosnos: ¿en qué situación real la luz proviene del suelo? Tanto en el interior de un templo, en un palacio o en cualquier otro edificio, en el campo o en el lugar ideal donde el compositor nos transporta para mostrarnos sus dioses y héroes, la luz proviene de todos lados, excepto del suelo, ¿por qué se ilumina a la gente en el escenario de forma contraria a lo que ocurre en la naturaleza? ¿Qué es lo que nos permite imaginarnos lo contrario? Solo existen dos situaciones donde se puede pensar que la luz provenga del suelo, cuando nos encontramos en plena oscuridad y encendemos fuego o cuando nos encontramos en un paisaje fantástico. A excepción de estos dos casos, la luz proviene siempre de todas las partes menos del suelo. Con este sistema de iluminación los actores no tienen una expresión humana, ya que se producen reflejos, cambios de expresión, de fisonomía y por tanto cambios de aspecto. Como prueba de lo dicho, los cuadros y las esculturas en los museos, son iluminados desde arriba con el fin de ensalzar la belleza plástica de la obra. Esta iluminación confiere al espectador un sentimiento de tranquilidad, una máxima concentración y una unión artística que le aísla del mundo material y lo lleva a la esfera del arte (MALIBRÁN y LÓPEZ Agudín, 2012:105-106).



Figura 112. Obras wagnerianas de Rogelio de Egusquiza: *Pasifal* (1910); *Tristan e Isolda* (1910); *Kundry* (1906).
Fuente: www.museodelprado.es.

La Bauhaus

Para las vanguardias históricas, y en especial el Expresionismo, la luz tenía una considerable presencia escénica y los colores establecían ritmos que se repetían también en los vestuarios. En este sentido, la Bauhaus, contemporánea de la vanguardia, realiza innumerables experiencias innovadoras también en el campo de las Artes Escénicas. Las ideas de cómo tratar el espacio escénico se asemejaban a las de Appia y Craig, donde lo fundamental para la acción consistía en el movimiento de formas, de colores y de luces, en un equilibrio matemático entre el conjunto de estos y el cuerpo del intérprete en escena. La geometría del cuerpo en movimiento es también estudiada (NASCIMENTO Zidanes, 2006:32-34).

La concepción del Teatro Total se dio en la Bauhaus. Los proyectos arquitectónicos de Falkar Molnar, Andreas Weininger o Walter Gropius (1883-1969) aspiraban a la consecución de espacios en los que fuera posible la creación de una totalidad escénica. En ella se darían cita todos los lenguajes posibles, desde el actor y la luz, hasta las proyecciones fílmicas e incluso la intervención del público. Erwin Piscator (1893-1966) concebía el teatro diseñado por Gropius como una máquina de escribir para el director escénico. Es decir, la Bauhaus proyectó el instrumento para que definitivamente la autoría de la obra escénica pasara del poeta al creador escénico, al cual se ofrecía la posibilidad de “escribir” sobre la escena con la misma facilidad que el literato ante su máquina. Esta apertura de las posibilidades escénicas condujo a la elaboración de originalísimos guiones escénicos, que desarrollaban las intuiciones de Appia y Craig y codificaban de forma mucho más precisa y elaborada el tipo de obras diseñadas por Kandinsky, Kokoshcka, Schönberg o Schreyer.

Aunque el ucraniano Frederick Kiesler (1890-1965) no trabajó en la Bauhaus, manifestó a lo largo de su larga trayectoria creativas preocupaciones similares a las de Gropius respecto al teatro. Como él, soñaba con un modelo espacial arquitectónico capaz de integrar los nuevos medios tecnológicos. Como bien señala Gerd Zillner, responsable del archivo de la Fundación Kiesler en Viena, “el arquitecto y escenógrafo “saltó literalmente a la escena de la vanguardia europea” cuando diseñó los decorados de la obra *R.U.R.*”.¹⁷⁶, ganándose, con esto, la admiración y la amistad del cofundador del movimiento De Stijl, Theo van Doesburg. Para esta obra Kiesler proyectó un escenario electromecánico que incluía decorados móviles, proyecciones cinematográficas y un mecanismo de tanagra.¹⁷⁷ En un único telón que ocupaba toda la pared trasera del teatro los inventos optocinéticos y acústicos de la época se plasman en piezas mecánicas, tanto reales como pintadas, creando en su conjunto una imagen con relieve. Según Barbara Lesák¹⁷⁸, el telón era convertido en “una grandiosa apoteosis tecnológica”. Además, determinadas piezas del decorado tenían una función práctica, “lo que suponía una completa novedad de diseño en el teatro”. Dos escenografías de inspiración surrealista de Kiesler son las óperas *The por sailor* (de Darius Milhaud, 1948) y *Helen retires*¹⁷⁹. Siendo esta última un buen ejemplo de uso de la CVI como uno de los elementos escenográficos principales. Para esta obra Kiesler se encargó del diseño del vestuario y creó máscaras abstractas, tras las que se ocultaban los rostros de los miembros del coro. Para Lesák su escenografía era configurada por “formas suaves, vegetativas, casi de estilo arpiano, que simbolizaban el juego entre el mundo terrenal y el submundo, entendido como acontecer onírico”. Ya para Luque Blanco, *Helen retires* representa una clara aplicación de algunos de los procedimientos o recursos característicos de Kiesler: “el empleo innovador de planos de líneas fluidas y simples generadoras de formas asimétricas y biomórficas utilizadas para ocultar el cuerpo de los actores cuyas cabezas aparecían a través de agujeros horadados en los planos mencionados” (ZILLNER, 2013:20; LESÁK, 2013b:6,15; LUQUE Blanco, 2006:318).

¹⁷⁶ *R.U.R.* (1923), de Karel Čapek, Teatro en Kurfürstendamm de Berlín: Alemania. Este decorado, sumado al de *El emperador Jones* (1924), eran citados por Kiesler con la denominación de “escenarios electromecánicos” y fueron pioneros en el ámbito de la escenografía de los años veinte.

¹⁷⁷ El Tanagra era un aparato inventado a principios de siglo consistente en una configuración de espejos a través de los cuales se proyectaba la silueta reducida de una acción que se desarrollaba entre bastidores. Kiesler veía este aparato como el precursor de la televisión o como el precursor de los circuitos cerrados de televisión. (LUQUE Blanco, 2006:293)

¹⁷⁸ Barbara Lesák fue la comisaria de la exposición *Frederick Kiesler: el escenario explota*, del 3 de octubre de 2013 al 12 de enero de 2014 en La Casa Encendida de Madrid. La exposición fue una coproducción de la Fundación Especial Caja Madrid con el Museo Austríaco del Teatro de Viena y la Villa Stuck de Múnich.

¹⁷⁹ *Helen retires* (1934), del compositor estadounidense George Antheil, libreto de John Erskine. The Juilliard School of Music, Nueva York: EE UU.

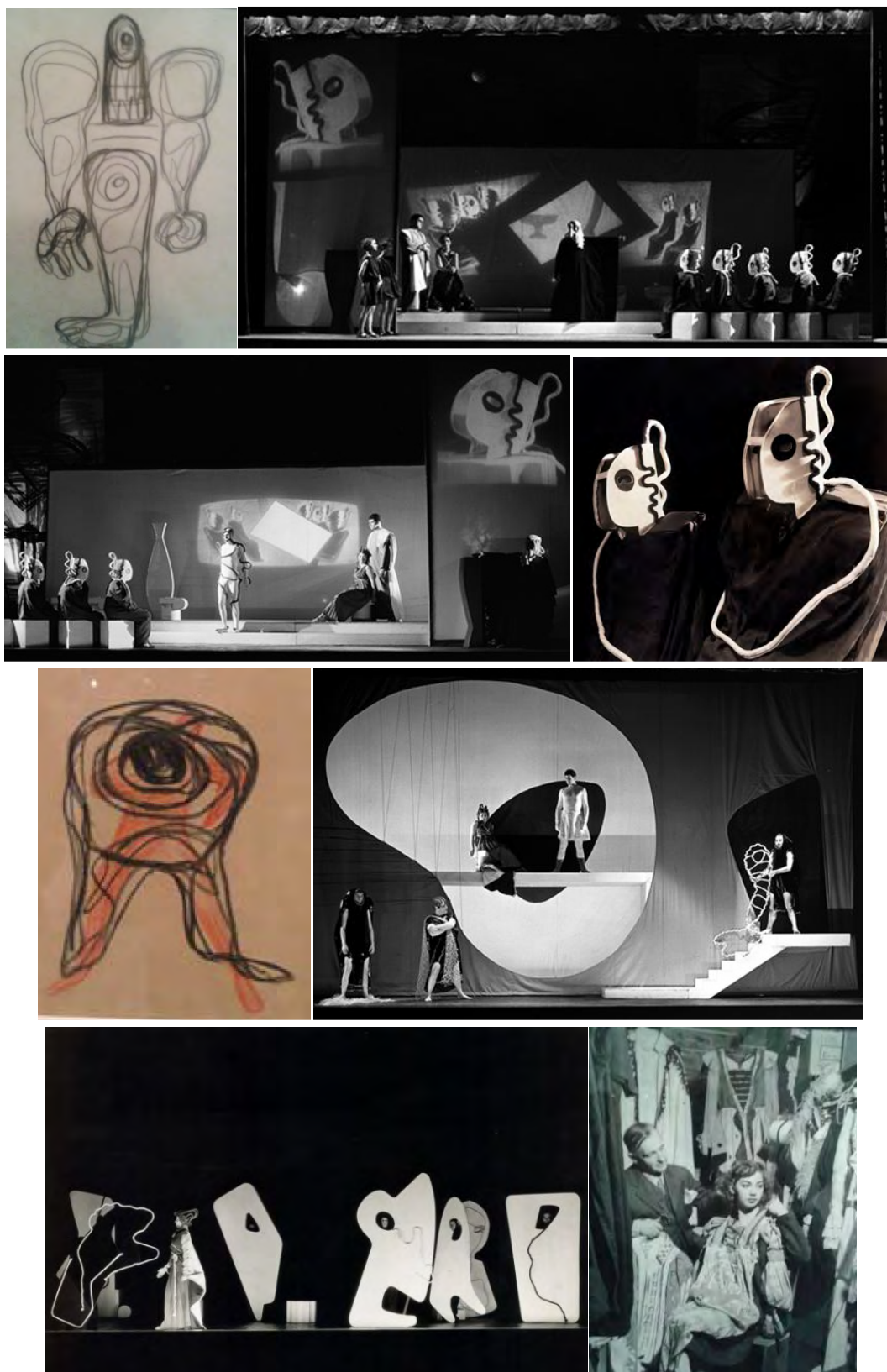


Figura 113. *Helen retires* (1934), escenografía de Frederick Kiesler: dibujos, CVIs y decorados. La última foto retrata Kiesler en el vestuario. Fuentes: fotos del autor; www.metalocus.es; <http://collections-static-4.mcny.org>.

Abellán vislumbra las primeras manifestaciones del *Teatro Visual*¹⁸⁰ ya en las vanguardias históricas. Especialmente en los dibujos desarrollados por Gordon Craig para el proyecto *La Escalera*, que considera un “guión de Teatro Visual *avant la lettre*”. Para este autor las vanguardias históricas tendrán en sus principios la “ambición y la intuición de un Teatro Visual con el que impactar y descolocar al público con contenidos esotéricos o invenciones extravagantes”.

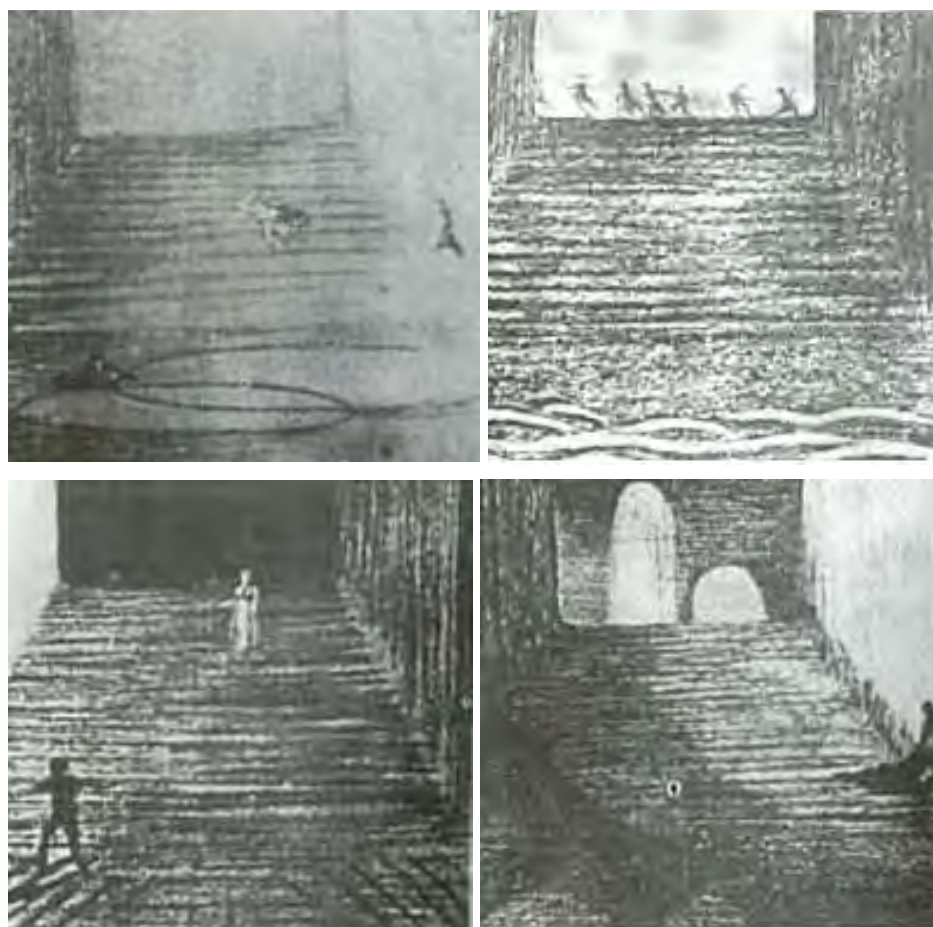


Figura 114. *La escalera* (1905): los cuatro ambientes, estudios de Gordon Craig. Fuente: SÁNCHEZ Martínez, 2006:110.

De acuerdo con Abellán, probablemente las primeras experiencias más conocidas en el terreno del Teatro Visual, por esta época, sea la del *Ballet Triádico*¹⁸¹, del alemán Oskar

¹⁸⁰ Cuando se habla de Teatro Visual como una modalidad particular de las artes escénicas expresable exclusiva o primordialmente en imágenes y que “utiliza para su traducción escénica los lenguajes más visuales de las artes de la representación”, se desprende que la denominación Teatro Visual se corresponde con un amplio abanico de manifestaciones escénicas de modalidades, contenidos, formatos y estilos muy diversos (ABELLÁN, 2006b:7).

¹⁸¹ El *Triadische Ballet*, concebido por Schlemmer, fue una de las obras de las vanguardias históricas más escenificadas en los primeros años de la década de 1920, siendo estrenado el 30 de septiembre de 1922, en el Landestheater Stuttgart (Alemania). Rápidamente se convirtió en símbolo de la reforma de la danza y de la escenografía teatral. En ella se conjugaban en una perfecta simbiosis la danza, la música, el vestuario y la pantomima. En realidad, esta obra era un antiballet. Los danzantes llevaban un vestuario de formas geométricas básicas y el espectáculo no se fundaba en el virtuosismo expresivo del cuerpo humano, sino en la conjugación de elementos plásticos, el espacio y las figuras en movimiento. Los figurines de aquellas coreografías, también diseñados por Schlemmer, conformaban brillantes juegos visuales de elementos básicos, y

Schlemmer (1888-1943), artista con un enfoque más abstracto incluido dentro del movimiento de la Bauhaus (ABELLÁN, 2006b:7).

Sus trajes, con modernas armaduras que parecían caparazones de insectos desconocidos, parecían querer proteger los cuerpos “naturales” de los bailarines contra las afrentas destructoras de la técnica [...] el *Ballet triádico* supuso para Schlemmer la búsqueda de una nueva alianza entre un cuerpo despojado y una plástica redentora, moldeada por la técnica [...] No obstante, sus cuerpos estaban ya limitados por la técnica no sólo en el exterior, puesto que las formas de esos trajes obligaban a los bailarines a adaptarse a su estructura, sino también en el interior, ya que esa estructura imponía asimismo el automatismo de la acción (MICHAUD, 2000:314-315).

Pavis, a su vez, considera que uno de los méritos de la Bauhaus fue la realización del proyecto más acabado del Teatro Total y, en este sentido, cita la opinión de Schlemmer “El teatro total ha de ser una creación artística, un conjunto orgánico de haces de relaciones entre luz, espacio, superficie, movimiento, sonido y ser humano con todas las posibilidades de variación y combinación de estos diversos elementos”¹⁸² (PAVIS, 1998a:461). Schlemmer, recuperando la fórmula romántica, declaró que la matemática era su religión. Como Lothar Schreyer¹⁸³, Schlemmer mantuvo la presencia de la figura humana en escena: “pero la búsqueda de la armonía entre hombre y naturaleza no seguía la vía del inconsciente, de la pulsión, sino la vía de la matemática”. El actor no quedaba eliminado, pero se restringía a una relación con el espacio matemáticamente diseñado: “Tal relación estaba mediada por el uso de un vestuario que impedía el movimiento natural. El actor se veía así obligado a buscar formas de expresión en armonía con su vestuario. La expresión racionalizada. El sentimiento, la pasión, lo pasional se convertía así en forma matemáticamente utilizable” (SÁNCHEZ Martínez, 2002:55-56).

los danzantes llevaban máscaras que les transformaban en personajes anónimos, en encarnaciones de prototipos genéricos de comportamiento, alejados de cualquier individualidad expresiva. Con ellos Schlemmer legó un repertorio de formas elementales de la representación escenográfica en el que hallaron sus raíces muchos de los renovadores del teatro posterior

¹⁸² Schlemmer citado en Moholy-Nagy, 1925.

¹⁸³ Lothar Schreyer (1886-1966) fue un pintor, historiador del arte y dramaturgo alemán nacido en Blasewitz (Dresde). Desarrolló su labor como escritor y artista plástico con el colectivo expresionista alemán de la galería Der Sturm y, posteriormente, en la Bauhaus. (www.mcnbiografias.com)

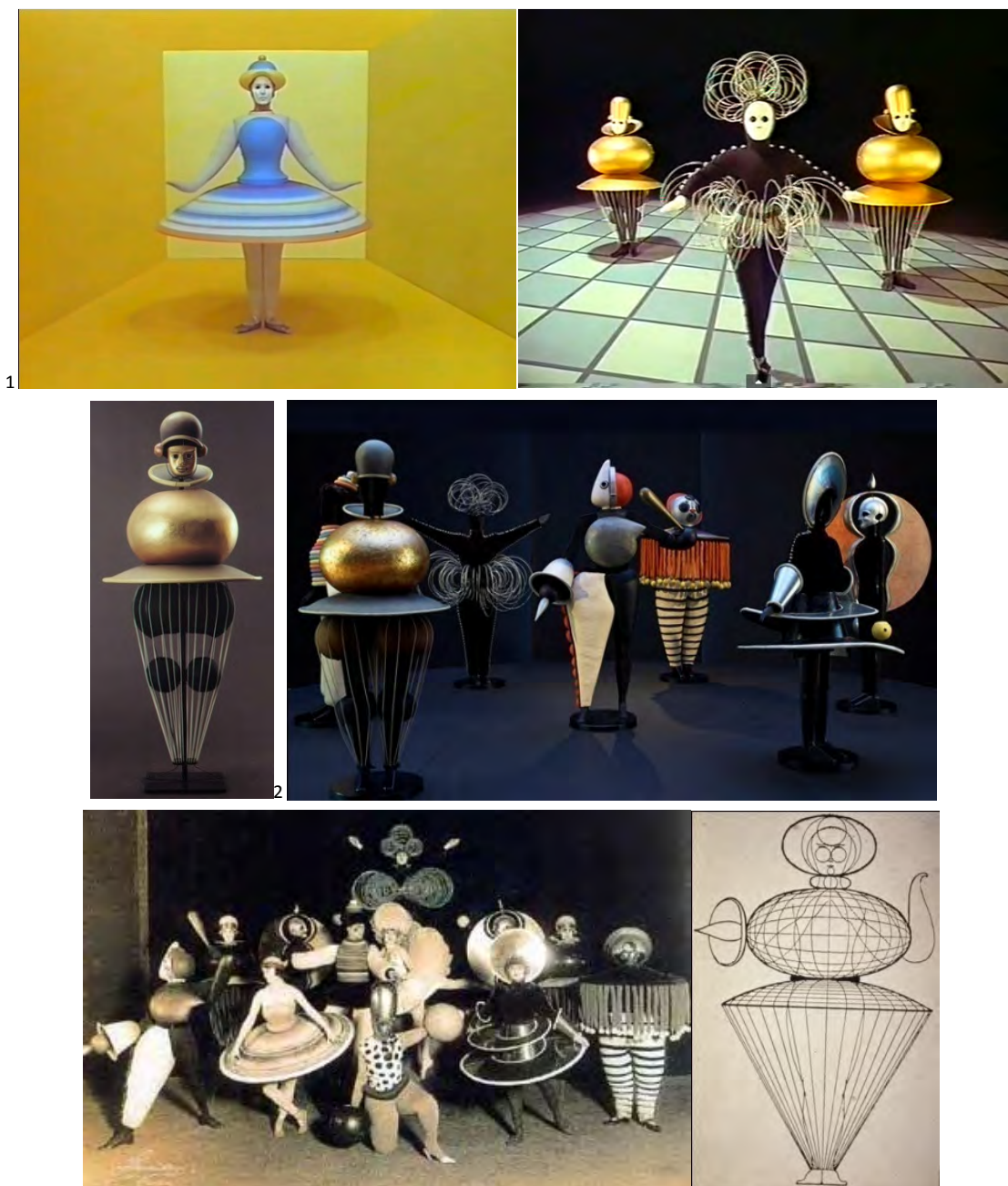


Figura 115. *Ballet triádico* (1922): video de Margarete Hastings (1970); dibujo y figurines de Oscar Shelemmer.
Fuentes: www.youtube.com; <http://interiorator.com>.

La luz eléctrica y los artistas plásticos en los escenarios

La luz eléctrica es el “gran descubrimiento de los creadores escénicos de estos años y podría considerarse que su introducción creativa en escena es paralela a la maduración del arte escénico como arte autónomo”. Una de las primeras exploradoras de las posibilidades de la iluminación fue Loïe Fuller, quien alcanzó un gran éxito en *Les Follies Bergère* (Francia) con sus danzas, basadas en el aprovechamiento del efecto de las luces coloreadas sobre sus trajes vaporosos. También para Appia la luz es la clave en el proceso de creación

de la “obra de arte viviente”: la luz será la responsable de realizar escénicamente la melodía infinita wagneriana: “La luz rompe las formas cerradas de lo real y recupera el flujo ininterrumpido de la vida y del espíritu” (SÁNCHEZ Martínez, 2002:32).

En Alemania, alentados por el magisterio del director de teatro austríaco Max Reinhardt (1873-1943), un conjunto de directores escénicos afines al Expresionismo desarrollarán en torno a 1920 un teatro antinaturalista y reteatralizado, en el cual la palabra cedía buena parte de su tradicional terreno a mecanismos de comunicación no verbal. Reinhardt sabe que el cuerpo tiene mucha mayor potencia expresiva que la palabra: “La iluminación, el ritmo de los volúmenes, la abstracción compositiva, la desnaturalización y despsicologización del movimiento actoral... son elementos que pasan al teatro expresionista”. Según el dramaturgo alemán Felix Emmel (1888-1960), el director de escena deberá crear la “visión dinámica” de las figuras contenidas en el texto del poeta: “Su meta sólo puede ser una dirección de la visión dramática”.

Y en la materialización de la visión, más importante que la articulación inteligible del drama resulta la transmisión al espectador de un ritmo interno: de ahí las escenografías escalonadas, herederas de Appia; de ahí también la utilización rítmica de la iluminación, que siguiendo las pautas establecidas por Reinhardt cobra un protagonismo insospechado en escenificaciones anteriores; de ahí también la actuación gestual de los actores, el “patetismo”, con el que se aspira a comunicar no el contenido psicológico del drama, sino su contenido espiritual, aquello que no se puede expresar con palabras y para lo que es necesario poner en juego todos los procedimientos plásticos de que dispone el escenógrafo y el propio actor” (SÁNCHEZ Martínez, 2002:46).

Una concepción más radical de la partitura escénica la encontramos en la obra de músicos, poetas y artistas plásticos igualmente ligados de uno u otro modo al Expresionismo. La recepción de la obra total wagneriana se hace desde la idea de unidad orgánica: “la palabra, en cuanto medio de comunicación intelectual, queda relegada y solamente interviene con función “resonadora”; el ritmo, como en Appia y Craig, sigue siendo la clave”. Se tiende a la reducción del actor a la forma: “se juega con el movimiento de la luz, de las formas plásticas, del movimiento corporal y con el valor musical de las palabras; el contenido verbal, como el icónico, se abstrae”. Siguiendo estas pautas, el pintor y escritor austríaco Oskar Kokoschka (1886-1980) presentó en 1917 en el Albert-Theater de Dresde su obra *La zarza ardiente*, dirigida por él mismo, con una especial atención a la iluminación

y al diseño plástico de la escena. Otros dos artistas plásticos avanzaron mucho más en la definición de una nueva forma de escritura escénica entendida realmente como partitura: el austriaco Arnold Schönberg (1874-1951) que escribe *La mano feliz* (1910 y 1913) y el ruso-alemán-francés Vasily Kandinsky (1866-1944) que escribe *La sonoridad amarilla* (1909 y 1912). En Schönberg la iluminación escénica adquiriría una función decisiva en el espectáculo. Según Sánchez Martínez la luz adquiere un protagonismo absoluto, en cuanto responsable del movimiento escénico, en la obra de Schönberg: “La minuciosidad con que Schönberg codificó el movimiento de las imágenes (desplazamiento escenográficos, de las figuras y cambios lumínicos) indican claramente una consciencia de autor muy distante de la de compositor lírico. La autoría, que arrancaba de la palabra burdamente esbozada para aumentar su tensión resonante y su violencia expresiva, no se detenía en la música: se desarrollaba y completaba en la imagen. Kandinsky, a su vez, estaba convencido de que diversos lenguajes podían conseguir el mismo efecto estético y que tal correspondencia hacía conveniente, incluso necesaria, la colaboración de los mismos en una composición única, sin que por ello ninguno de los lenguajes – y éste había sido, según Kandinsky, el principal error de Wagner – perdiera su especificidad. Para él, cada uno de los lenguajes debía intentar alcanzar por sí mismo el efecto espiritual, y sólo entonces entrar en la composición. Esta era la única vía para la elaboración de lo que Kandinsky denomina “arte monumental”. En la obra teatral kandinskiana la figura humana aparece únicamente como forma, a menudo geométricamente utilizada, o como portadora de luz y color. Y lo mismo ocurre con los otros elementos: montañas redondeadas, nubes ovales, nunca con su forma y color naturalista. Lo mismo cabe decir respecto a la plástica o a la palabra. En *La sonoridad amarilla* ese dramatismo afecta a los elementos singulares mismo: la orquesta lucha contra el coro, la niebla lucha contra las figuras. La relación entre música e imagen es una relación de colaboración: cuando la luz hace invisible la escena, la orquesta tapa las voces (cuadro II). En el cuadro III, lo único visible es el movimiento de la luz, convertida en verdadero sujeto escénico; y lo que se oye son cuchicheos y palabras ininteligibles (SÁNCHEZ Martínez, 2002:49-50).



Figura 116. Los artistas plásticos y la luz escénica: Ernest Dorian y Kaethe Richter en *La zarza ardiente*; escenografía de Schönberg para *La mano feliz*; *La sonoridad amarilla* de Kandisky.

Fuentes: Internet: <http://www.gettyimages.co.uk>; www.see-this-sound.at; <http://blogs.guggenheim.org>.

En 1917, se estrenó en París el ballet *Parede*¹⁸⁴. Se trata de una producción de los Ballets Rusos, de Serge Diaguilev, quien a partir de 1914 había buscado la colaboración de pintores rusos de vanguardia. Un poco más tarde, el poeta ítalo-francés Guillaume Apollinaire (1880-1918) presentaría en el teatro del Conservatorio Renée Maubel (Francia), ante una audiencia reducida, *Las tetas de Tiresias*¹⁸⁵: “drama surrealista en dos actos y un prólogo, coros, músicas y vestuario según el nuevo espíritu”. Supone una parodia contemporánea del cambio de sexo de Tiresias: “de una acción trepidante, escrita sin puntuación y plagada de juegos verbales y temáticos, fue escenificada con decorados y vestuarios estraña-

¹⁸⁴ *Parede* (1917), guión de Jean Cocteau. Música: Erik Satie, escenografía y figurines: Pablo Picasso, coreografía: Léonide Massine, dirección de orquesta: Ernest Ansermet. Théâtre du Châtelet de París: Francia. Los diseños de Picasso para el escenario eran telones que representaban de manera cubista un paisaje urbano con un teatro a pequeña escala en el centro. El vestuario fue concebido como enormes estructuras que cubrían a los actores desde la rodilla hasta más arriba de la cabeza, limitando la libertad de movimiento al intérprete quien se veía obligado a realizar movimientos mecánicos (FERNÁNDEZ, 2012; Internet).

¹⁸⁵ *Las tetas de Tiresias* (1917), de Guillaume Apollinaire. Dirección: Pierre Albert-Birot, música: Germaine Albert-Birot, escenografía y vestuario: Serge Férat; Diseño gráfico: Pablo Picasso. Teatro Renée-Maubel de París: Francia.

larios y coloristas, así como máscaras y maquillajes que contribuían a repetir el efecto de confusión actor-escenografía-objeto ya ensayado en *Parade*” (SÁNCHEZ Martínez, 2002:68-69).



Figura 117. *Parade* (1917): diseño escenográfico de Pablo Picasso.
Fuentes: <https://vestuarioescenico.files.wordpress.com/>; www.centrepompidou-metz.fr.





Figura 118. *Las tetas de Tiresias* (1917): diseño escenográfico de Serge Férat.
Fuentes: <http://heironimobrkaeb.blogspot.com.es>; <https://esteticateatral.wordpress.com>.

También los Ballets Suecos aportaron innovaciones por medio de la participación de los artistas plásticos. Para *Skating rink*¹⁸⁶, una de sus mejores producciones inspirada en Charles Chaplin (1889-1977), el pintor francés Fernand Léger (1881-1955) concibió unos decorados y vestuarios que recogían la mezcla de formas geométricas y colores fuertes que procedían de la “visión interrelacionadas de los elementos cinéticos y estáticos de sus pinturas con elementos mecánicos que llevaba a cabo en aquellos momentos”. Donde trató de convertir las masas corporales de los bailarines en estatuas, procurando de esta manera “neutralizar sus movimientos individuales para tener un dominio casi total del acontecimiento escénico”. En este contexto, las aportaciones escenográficas de artistas italianos se concentraron en el trío Giacomo Balla (1871-1958), Fortunato Depero (1892-1960) y Enrico Prampolini (1894-1956). Este último, en su fase experimental (1914), se acerca ya al teatro a través de la idea del vestuario escenográfico. Prampolini crea unos trajes dinámicos y con efectos sonoros, provistos de largos velos de seda de colores cuyas estelas luminosas consiguen “la exaltación cromática del movimiento del bailarín. Depero, a su vez, estudia la creación de un “traje de apariciones”, imaginando unos vestuarios acartonados, “provistos de resortes, capases de corregir con sus formas la silueta humana y de intensificar al mismo tiempo, mediante unos efectos de sorpresa, el desarrollo dinámico del espectáculo” (PAZ, 2000:30; LISTA, 1995:42 y 2000:166).

¹⁸⁶ *Skating rink* (1921-1922), de Ricciotto Canudo. Decorados y vestuario: Fernand Léger; Música: Arthur Honegger. Dansmuseet, Estocolmo: Suecia; Paris: Francia.

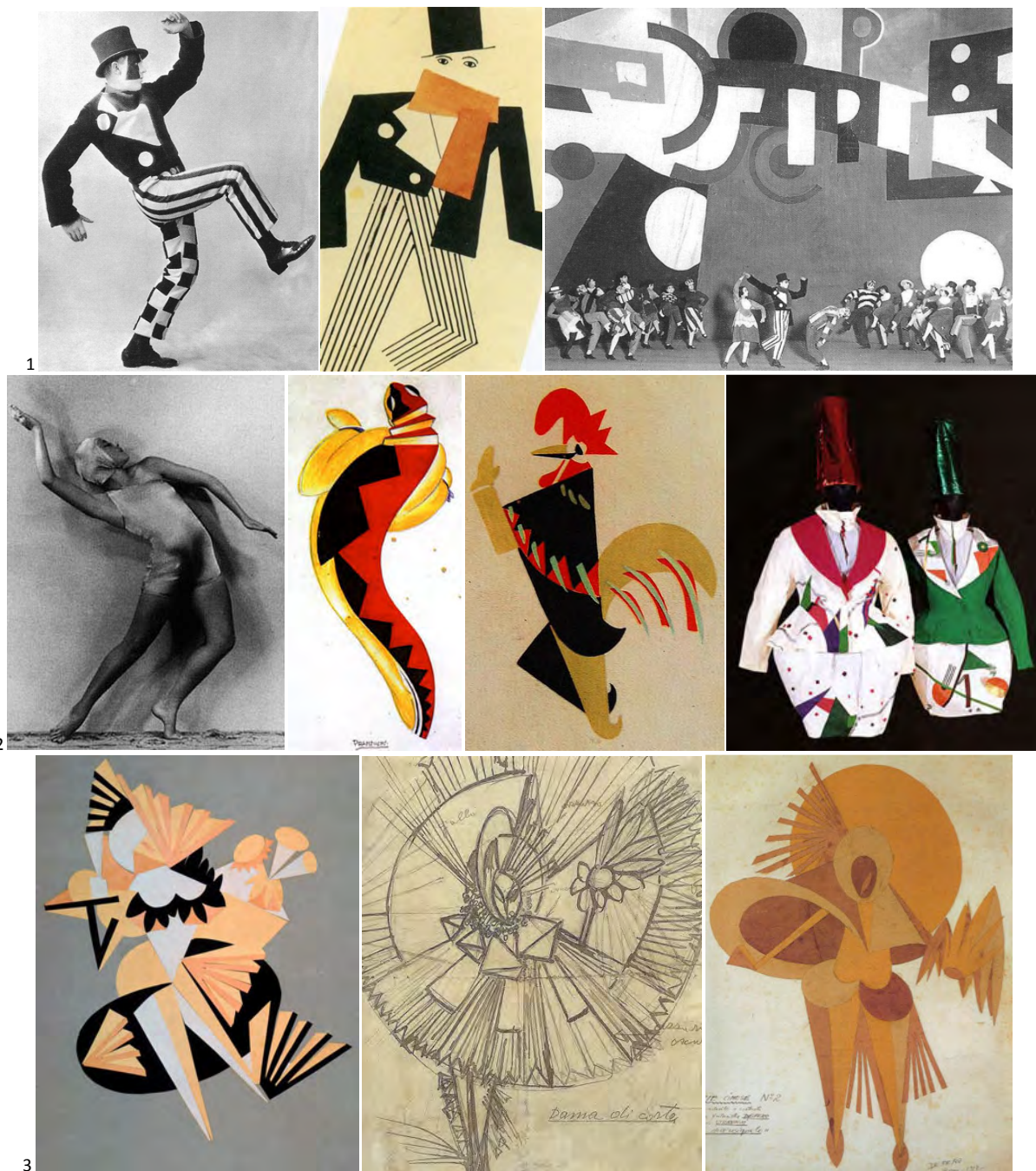


Figura 119. Las CVIs de los artistas plásticos: Fernand Léger, *Skating rink* (1921-22); Enrico Prampolini: *Aerodanza* (1931), *La salamandra Giovanni* (1928), *Il gallo e la volpe* (1941) y *Cocktail* (1927); Fortunato Deparo: *El canto del Ruiseñor* (1916-17).
Fuentes: PAZ, 2000:187, <https://vestuarioescenico.wordpress.com>.

En definitiva, los artistas plásticos llegaron a ocupar un lugar destacado y un protagonismo en el arte teatral, mucho de ellos ya venían destacando como pintores de “caballete”. Artistas con reconocimiento internacional, como han sido Mijaíl Larionovov, Joan Miró, Kazimir Malevich, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Josef Szajna, Henri Matisse, Pablo Picasso, Juan Gris, Fernando Léger, Giorgio De Chirico, Natalia Goncharova, etc., han realizado decorados y vestuarios para diversos espectáculos teatrales, siendo que los proyectos para teatro de los seis últimos conformaron la exposición *El teatro de los pintores*

en la *Europa de las vanguardias*¹⁸⁷, en Madrid. Sobre el significado del “arte de la escenografía” el profesor de escenografía y escenotecnia español Eduardo Camacho (1942-2006) garantiza que:

Podemos manifestar que la escenografía ocupa un lugar privilegiado en el arte, ya que los signos escenográficos trasladados al decorado y al vestuario, la caracterización, la distribución del espacio escénico, la iluminación, la interpretación, así como el movimiento de los actores y la música, adquieren un significado globalizador, um “arte total” ante el libreto o la coreografía (CAMACHO, 2007:137).

1.1. LOS PENSADORES

Los Artistas Investigadores que consideramos en este estudio como “Los Pensadores” son Adolphe Appia y Edward Gordon Craig. Para nosotros sus pensamientos y escritos, incluso también sus escenografías, son su mayor legado. De acuerdo con Ratto (1999), las actuaciones de los dos resultaron en las primeras búsquedas de una escenografía interpretativa y no solamente ilustrativa. Para Sánchez Martínez, a nivel utópico, Appia y Craig llevan la propuesta wagneriana de la obra de arte más allá de la estética y de la literatura:

El drama no se escribe, el drama surge en escena”. Frente a la definición de drama como conflicto intersubjetivo que se manifiesta en el diálogo de los personajes dramáticos, encontramos un drama que es, de forma inmediata, enfrentamiento entre los diversos elementos escénicos: espacio, imagen, cuerpo y sonido (SÁNCHEZ Martínez, 2002:38).

Para este autor, la palabra, si no desaparece, se convierte en un elemento entre otros: “lo dramático sólo se realiza en la inmediatez de la escena y, secundariamente, en su codificación en forma de partitura”. Tanto Appia como Craig se adentran en el conflicto de las volumetrías corpóreas: “quieren lograr nuevas volumetrías que consigan diseccionar la tradición desde el ojo de un moderno urbanista utópico, para hallar al fin, el lugar categórico y emblemático idóneo para el drama” (MARTÍNEZ Roger, 2004:26). Appia propone la utilización del espacio según su verticalidad, horizontalidad (el suelo) y profundidad, pues entiende el actor en escena como un volumen en movimiento, considerando que el “espa-

¹⁸⁷ *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* (2000-2001), la exposición comprendía un total de 260 piezas de artistas plásticos europeos que trabajaron para la escena teatral y el ballet. Comisaria: Marga Paz; Coordinación: Belén Díaz de Rabago. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: España.

cio es vivo” y que, por tanto, debería interactuar con el mismo. Defendía además la idea del espacio-luz como una función psicológica, como “la alma” de los personajes traída para el campo visual. Craig pone en relevancia la unidad del espectáculo: “todos los elementos puestos en escena deben dialogar harmónicamente, en pro de la unidad visual de la escenificación”. Él utiliza los *screens*, grandes paneles móviles, capaces de alterar la horizontalidad y verticalidad del escenario. Para el teórico inglés, el color, así como la textura y la densidad de los materiales traduciría simbólicamente la atmósfera de la escena (NASCIMENTO Zidanes, 2006:30-32).

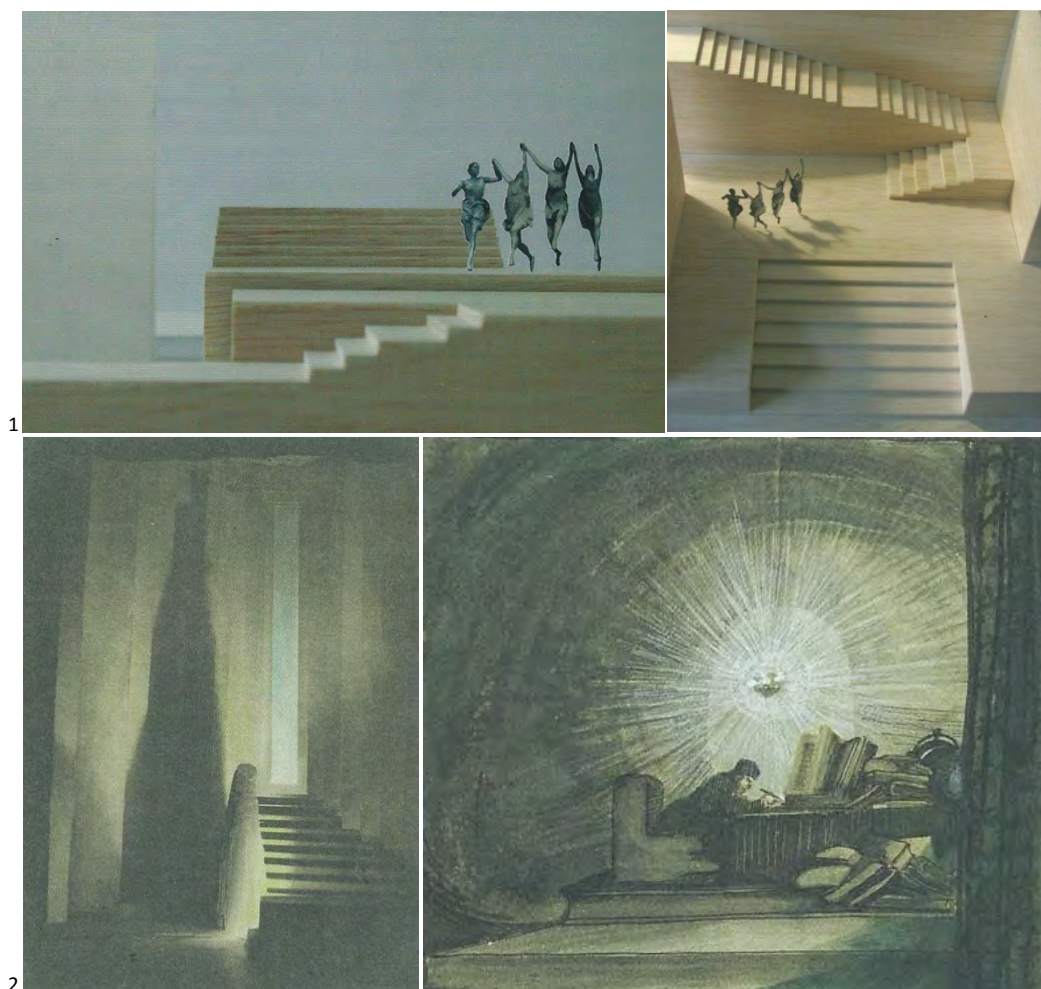


Figura 120. (1) La volumetría en Appia: maquetas de Picado-de Blas Arquitectos, sobre los bocetos originales para los espacios rítmicos (1909-1910) y para *Orfeo y Euridice* (de W. Gluck, 1926); (2) La luz en Craig: maqueta de decorado, probablemente para *Hamlet*, acto III, escena IV, la entrada del espectro (Alassio, Italia, 1911); dibujo para *Doctor Faustus* (1895-1902). Fuentes: MARTÍNEZ Roger, 2004a:12,62; CASTAÑO, 2009:27,29.

Para estos dos creadores escénicos el arte viviente obedece sin descanso, desde el origen, a las “leyes orgánicas de la vida”. Respetar la unidad de la vida en la representación escénica exige eliminar la compartimentación en el ámbito de la creación. Esto conduce a la idea de un “creador autónomo” de la obra de arte viviente, es decir, de la obra de arte

total, que Appia define como el músico-dramaturgo, y en gran parte coincide con la idea de director escénico propuesta por Craig en *El arte del teatro*, una idea en la que conviven las antiguas de autor dramático, escenógrafo y director” (APPIA, 2005:32; GORDON Craig, 2012a:51). Teniendo en cuenta que la figura del director escénico se configura en su acepción moderna precisamente a finales del s. XIX, podría interpretarse que de lo que se está hablando es de un traspaso de autoridad del poeta y del actor al creador escénico. Y así ocurrió de hecho. Pero no ha de olvidarse que utópicamente tanto Appia como Craig concebían al creador como un solo individuo, que fuera a su vez poeta, músico, iluminador y actor. Y que también, utópicamente, la escritura escénica se planteaba más bien como una partitura en la que se codificaran los diversos elementos de la creación escénica: “No se trata de una reforma de las costumbres teatrales. Se trataba de un cambio de naturaleza del lenguaje escénico mismo. Tal cambio, más que una ruptura, era visto como un crecimiento”. “No existirá más el texto en el sentido en que lo entiendo hoy” – asegura el director, por boca de cual habla Craig en su libro *El arte del teatro*. Para Craig el creador teatral del futuro se expresará en un lenguaje nuevo, resultado de la integración de la acción (gesto y danza), la escena (lo visible: escenografía, vestuario, iluminación, etc.) y la voz (sonido, declamación y canto). Antes que poeta, el nuevo creador escénico es concebido como “pintor en el tiempo”; y en la paleta de éste, el elemento determinante ha de ser el actor. La ambientación de una escena o de un drama, según Appia, no puede partir de la imaginación aislada del dramaturgo, sino del cuerpo vivo del actor, pues “sabemos que el cuerpo es el único soporte de la palabra en sus relaciones con el espacio”. La necesidad de un diálogo constante entre actor y autor hace inevitable la identificación de las figuras de director y dramaturgo: “es un sacrilegio especializar ambas funciones” – sostiene Appia. Craig denomina a su creador escénico “dramaturgo-director” (SÁNCHEZ Martínez, 2002:32-34).

La valorización principal del aporte de Appia y Craig, en la visión del diseñador de escenarios y profesor argentino Gastón Breyer (1919-2009), se da más en la denuncia y toma de distancia del decorativismo escenográfico, pictoricismo y esteticismo dominante todo a lo largo del s. XIX. De acuerdo con Breyer tal decorativismo debe adjudicarse principalmente a cuatro factores:

La influencia perniciosa del grandilocuente y superficial discurso operístico, su exigencia de efectismo, alienante desborde de cambios de escenas, todo eso tanto en la ópera italiana como en el drama musical wagneriano.

La total subordinación del diseño escénico a la prepotencia y técnica pictoricista, con sentido únicamente impresionista y suntuoso.

Paralelamente, la ausencia total de teoría como sustento del diseño escénico, con lo cual este quedaba reducido a la pintura de fondos, panoramas y bocas de escena, es decir una función de marco contenedor ornamental.

Como origen y fondo de este inventario de errores conceptuales y técnicos está el absoluto desconocimiento, que los decoradores de escena del momento demostraron, respecto de sus egregios antecedentes del siglo anterior italiano (BREYER, 2008:65).

Tanto Appia como Craig reivindicaron “el sentido del hecho escenográfico y con mayor o menor convicción retomaron la teoría barroca”. Pero Breyer destaca que los dos se quedaron “atrapados en un juego de simbólica, con lo cual no pudieron ni resolver, ni plantear el problema semiótico de la escenografía”. El profesor argentino señala también que los dos escenógrafos tampoco supieron comprender que el asunto no radicaba solamente en suprimir la iconicidad o el nivel morfológico y “erraron en suponer que todo el éxito se garantizaba en una sintaxis simplista de predominio exclusivo de verticales u horizontales. Supieron evitar el decorativismo pero no lograron plantear correctamente el problema ni la solución” (BREYER, 2008: 65).

Appia y Craig se conocieron personalmente en 1914, cuando coincidieron en una exposición teatral del Kunstgewerbe Museum de Zúrich. Además del drama wagneriano, para el cual había realizado numerosos bocetos revolucionarios, a Appia le interesaba especialmente la estética del cuerpo humano en el espacio, junto a la rítmica dalcroziana; en este sentido, había proyectado “espacios rítmicos” para el Instituto Jacques-Dalcroze de Ginebra. Ambos habían fundado su reforma sobre la misma base: el actor, pero, mientras Craig era libre dentro de la renovación que planteaba, Appia se sentía dominado por una fuerza superior, la música. A pesar de esta diferencia, o tal vez a causa de ella, surgió entre los dos artistas una profunda amistad fundada en la admiración mutua, y éste fue el inicio de una intensa correspondencia (HERRERA, 2009b:111).

1.1.1. Adolphe Appia (1862-1928)

La iluminación debe ser usada como un verdadero medio dramático, de manera activa, móvil, que anime el espacio y lo torne vivo.

Adolphe Appia¹⁸⁸



Considerando que las investigaciones teóricas sobre el espectáculo musical de Richard Wagner se restringirán a la indagación sobre la “emoción transmitida por la música, su posibilidad de hacerse dramática y de asumir el ropaje de la representación”, el espectáculo en sí sólo interesa a Wagner de forma marginal. Considerado por muchos estudiosos como un “escenógrafo wagneriano”, Appia llevó adelante con “intuiciones originales y con mayor rigor teórico” las investigaciones wagnerianas e hizo hincapié en las exigencias de una autonomía representativa de la puesta en escena teatral ya implícitas en las hipótesis de Wagner. El semiólogo Gianfranco Bettetini resume la propuesta teórica de la representación escénica de Appia en algunas concreciones: “unidad estilística del espectáculo, escenografía tridimensional pero naturalista, reconstrucción histórica exacta del vestuario, acuerdo funcional entre música y palabra, síntesis eficaz (conducida por el director) entre escenografía, actor y juego de luces”. Seguidos de una posterior radicalización del “absoluto no figurativismo del espacio escénico y de la teatralidad suficiente de la acción y de las luces, capaces de articularse en un espacio-tiempo significativamente autónomo” (BETTETINI, 1977:85-87). El pensamiento appiano ejerció una considerable influencia e inspiró buena parte del cambio en la renovación teórica, estética y plástica en la escenografía teatral y operística del s. XX: “Muchos de sus planteamientos sobre tridimensionalidad del espacio escénico, así como sus propuestas sobre iluminación o sobre el cuerpo y el movimiento,

¹⁸⁸ **Citación:** NERO, 2009:220. **Figura o:** Adolphe Appia: s/f; 1882; s/f. Fuentes: Internet: www.gramilano.com; www.nexoteatro.com; www.fucinemute.it.

son el punto de partida y la base del trabajo de buena parte de los buenos escenógrafos y directores escénicos actuales” (MARTÍNEZ Roger: 2000a:16).

Breve Biografía

Adolphe François Appia (1.09.1862, Ginebra, Suiza – 29.02.1928, Nyon, Suiza), hijo de Louis Paul Amédée Appia (médico cofundador de Cruz Roja) y de Anne Caroline Lasserre. Cuando Appia empieza su juego profesional y teórico, la bombilla eléctrica estaba recién presentada en la Exposición Universal de Londres (1881). Pero en un primer momento, como se refleja en sus primeras propuestas, Appia tiende a un “planteamiento de la luz con una fuerte carga metafórica, con bajas intensidades fruto de la herencia técnica de una luz antigua que él traduce hacia el simbolismo”. Eso se ejemplificará en los dibujos de la primera época “donde considera la escena como un mundo misterioso de penumbras en el cual los efectos de luz se utilizan para producir símbolos”. Se constata esta idea observando los bocetos para *Tristán e Isolda* (1896) donde “la relación normal de luz y oscuridad se invierten para que esta última sea emblema de vida y alegría. Justo lo contrario que su efecto en la naturaleza”. En la ópera centró su trabajo de investigación sobre los dramas wagnerianos y sus ideas fueron una reacción violenta contra el Romanticismo. Buscó un teatro antinaturalista y antilusionista. Con esto, creó en esencia un lenguaje plástico nuevo, un teatro donde la escena fuera un elemento de creación unitaria e unificadora. Para el teatro trabajó con textos de Esquilo, Shakespeare, Goethe o Ibsen entre otros. Según el profesor Martínez Roger, la biografía teatral de Appia coincide con los ilusionismos tardorománticos, con los naturalistas, los simbolistas, con los renovadores de los teatros de arte, y con la vanguardia histórica, del futurismo al surrealismo: “Appia, como sus contemporáneos de la vanguardia, situó el discurso de la renovación plástico-teatral a la altura de una plena modernidad, y se adelantó a su tiempo en más de medio siglo”. Otra de las claves estético-filosóficas concomitante al pensamiento de Appia y subyacente a todo este periodo artístico fue la idea de la creación de la “obra de arte total”: “vista como máxima de la filosofía artística de la modernidad” (MARTÍNEZ Roger, 2000a:15-17 y 2004:21-22). Appia plasmó sus ideas en numerosos escritos y textos teóricos que influyeron a muchos “hombres del teatro”, como Edward Gordon Craig, Kostantín Stanislavski, Max Reinhardt, Josef Svoboda y de forma más evidente en Wieland Wagner

(1917-1966) y sus montajes de la posguerra en Bayreuth (Alemania). Sus textos fundamentales son *La puesta en escena en el drama wagneriano* (1895), *La música y la puesta en escena* (1899), y *La obra de arte viviente* (1921).

*Cronología de hechos de interés para este estudio*¹⁸⁹

1882-1883: Appia ve los espectáculos: *El sueño de una noche de verano* y *Carmen* (montaje de Anton Hiltl) en Brunswick; *Pasifal* en Bayreuth; *Fausto* (de Goethe, dirigido por O. Devrient) en la *Mysterien-Bühne* de Leipzig.

1884-1886: Comienza su estancia en París. Asiste al *Tristán e Isolda* (montado por Cosima Wagner) en Bayreuth. Appia fue un ferviente admirador de Wagner, pero le producían gran disgusto las puestas en escena de los espectáculos de Bayreuth (especialmente *Parsifal* y *Tannhäuser*), por lo que se formó la opinión de que la estética escenográfica sufría un retraso de más de medio siglo respecto a la música: “Para Appia el clímax estético en la experiencia visual, de lo puramente plástico, está supeditado al poder de la música” (MARTÍNEZ Roger: 2000:17).

1887-1890: Estancia en Dresde. Una representación de *Los maestros cantores* (Bayreuth) le incita a tomar “la resolución de reformar la puesta en escena”. Ve *El anillo del Nibelungo* (Dresde), que le decepciona. Appia se interesa por las técnicas de iluminación y de maquinaria. Se va a Viena.

1891-1892: Intento de suicidio y retiro en el campo (Gennersbrunn, cantón de Schaffhouse). Primeros grandes esbozos para *El oro del Rin* y *La valquiria*. Puesta en escena de *Los maestros cantores* y de *Tristán e Isolda*.

1893-1899: Se instala en el campo (Bière, cantón de Vaud); supervisa la puesta en escena del *Weinbauer* de Houston Stewart Chamberlain (Zúrich); bocetos para *El anillo del Nibelungo*, *Tristán e Isolda* y *Pasifal*. Publica sus libros *La puesta en escena del drama wagneriano* (Francia) y *La música y la puesta en escena* (Alemania). En el primero expone sus teorías para la puesta en escena e iluminación de las óperas del gran maestro alemán, y en el segundo propone que el escenario debe ser de tres dimensiones, de múltiples niveles y que la iluminación debe unificar la imagen; que hay que crear atmósfera, hacer desaparecer los de-

¹⁸⁹ Basado en MARTÍNEZ Roger, 2000b:31-62.

corados pintados y que la luz, a la que llama “la música del espacio”, debe mostrar al espectador la realidad como la vive el personaje (MALIBRÁN y LÓPEZ Agudín, 2012:110). En *La puesta en escena del drama wagneriano*, el autor anuncia la necesidad de romper con la pintura ilusionista (refiriéndose a los telones pintados de los decorados) y con la plana iluminación, sustituyéndola por una luz direccional que subrayase la tridimensionalidad del actor y de la escenografía. Appia, subraya que “no hace falta tener muchos conocimientos en materia decorativa para entender que la pintura y la iluminación se excluyen porque el papel activo de la luz en el teatro no consiste solamente en hacer algo visible” (KOBUSIEWICZ, 2012:36).

1900-1903: Estancia en Múnich y París; encuentros, proyectos y montajes con la condesa Carolina de Béarn, que le ofrece su teatro y el Hotel Béarn en París. Conoce a Mariano Fortuny y Madrazo que poco a poco le suplanta al lado de la condesa.

1904-1905: Vuelve a Bière; bocetos para *Tristán e Isolda* para la puesta en escena del Hotel Béarn, proyectos que no se realizan: “Fortuny ha destruido la maqueta del Walkürenfels que le había confiado”. Las intrigas de Fortuny, más diplomático que él, le llevan a renunciar a toda colaboración con él.

1906-1913: Se instala en Trolaz (Contamines-sur Arve, Alta Saboya) y en Ginebra; encuentro con Jaques Dalcroze y la gimnasia rítmica, crean el Instituto Jaques-Dalcroze, en Hellerau; consigue que Dalcroze incorpore el maillot como indumentaria para la gimnasia rítmica (las mujeres todavía llevaban vestido) y utilice como trampolines de juego elementos cúbicos de dimensiones estándar. Primeros esbozos de *Espacios rítmicos*.

1914-1921: Expone, en dos salas, cincuenta y tres dibujos en la Exposición Internacional de Teatro de Zúrich, donde también expone Gordon Craig. Los dos participan juntos en la *Werkbundausstellung* (Colonia) y en la preparación de la *Fiesta de Junio* de Ginebra; colabora en la realización del ballet-pantomima *Eco y Narciso* en el Instituto Jaques Dalcroze; se publica *La obra de arte viviente*.

1922-1928: Estancia en Ginebra, Waldu (clínica psiquiátrica cerca de Berna) y Nyon (donde muere); participa con Gordon Craig de la Exposición Internacional de Teatro en Amsterdam; estreno y repetición de *Tristán e Isolda*, *La valquiria* y *El oro del Rin*;

Appia buscaba argumentos para hacer una reforma de la puesta en escena pero sin describirlos técnicamente. Su propuesta respecto a la luz fue romper con la iluminación de

candilejas de piso, que hasta la Segunda Guerra Mundial, en la mayoría de los teatros, eran utilizadas como la iluminación principal del actor. Sin embargo, Appia no quiso sustituirlas por los focos frontales colgados encima del patio de butacas (tal como lo hacemos hoy), pues esta solución traía consigo el efecto de aplastar al actor y deslumbrar a todo lo que está en la escena. La base lumínica de Appia fue la iluminación cenital, consiguiendo efecto muy dramático con muchas sombras, creando por primera vez el efecto de claroscuro en el teatro. De esta manera, se considera que el mayor éxito de Appia fue “la introducción de la sombra en la escena”. También tenían un papel importante los filtros de colores. Appia fue el primero que formuló el principio de “pintar con la luz”. Teniendo a su disposición la luz real y el color, dio la espalda a la pintura ilusionista (KOBUSIEWICZ, 2012:37).

Para Appia lo que hace realmente viviente un espacio es el principio de oposición. La oposición que el cuerpo ejerce sobre los volúmenes es la que afirma las formas en el espacio. Es la oposición del cuerpo la que otorga vida a la forma inerte. Así el espacio se vuelve viviente. Por tanto, las condiciones primordiales para la existencia del espacio viviente son: 1º) la sumisión a la música, 2º) el axioma gravitatorio, 3º) el cuerpo humano en evolución, en oposición a la rigidez de los elementos. Appia excluye a la pintura de la jerarquía: “El color viviente es la negación del decorado pintado”. Los colores se revelan a la iluminación, pues cuando Appia pide una vida activa del actor y de la obra de arte viviente está solicitando igualmente una función activa y viviente de la luz. Esta debe crear colores y atmósferas, evidenciar zonas y movimientos, variar sobre un mismo decorado incidiendo en la acción dramática. El planteamiento de Appia es una inversión radical respecto al *Bayreuth Festspielhaus*¹⁹⁰ en los tiempos de Wagner, quien además de continuar con la limitación de la naturaleza, había separado sala y escena (MARTÍNEZ Roger, 2004:42).

Appia había advertido la deficiencia wagneriana en el ámbito de la imagen, su insensibilidad hacia las artes plásticas y su incapacidad para escapar a los modelos de representación escénica heredados del romanticismo. Concediendo a Wagner el mérito de haber revolucionado la técnica dramática y haber inventado la música adecuada a ella, Appia

¹⁹⁰ El Bayreuther Festspielhaus (Teatro del Festival de Bayreuth) es un teatro de ópera de Bayreuth, en Baviera, Alemania, que se dedica exclusivamente a la representación de las óperas compuestas por Richard Wagner. Es la sede del Festival de Bayreuth, para el que fue especialmente concebido y construido por el propio Wagner. Fue el lugar donde se estrenó *Parsifal*, la última ópera de Wagner (1882), así como *Siegfried* y *Götterdämmerung*, las dos últimas partes del ciclo *El anillo del Nibelungo*, que vio aquí también su primera representación integral (1876). La primera piedra se colocó el día del cumpleaños de Wagner, el 22 de mayo de 1872. La inauguración se hizo con la primera representación completa de las cuatro óperas que constituyen el ciclo *El anillo del Nibelungo*, del 13 al 17 de agosto de 1876.

dejó para sí el acabamiento de la revolución mediante el hallazgo de las formas de escenificación adecuadas. El principal desplazamiento consiste en el privilegio que se otorga a la música frente al drama verbal. Lo escénico deja de ser el lugar donde se dota de acción física a un conflicto dialogado para convertirse en espacio para la materialización de una acción y un conflicto precipitados originalmente en música. Al colocar la música como elemento dominante, el trabajo escénico de Appia consistirá en hallar en los otros lenguajes los elementos que permitan la armonía con lo musical. Las ideas de unidad y armonía son clave, pues Appia, como Wagner, había heredado del romanticismo la concepción organicista y consideraba lo orgánico como principio inalienable y la vida como única ley. La definición de la autonomía de lo escénico en Appia parte de su reflexión sobre lo escenográfico. El desprecio hacia los decorados ilustrativos lleva a pensar los elementos escénicos como signos en sí mismo y no como soportes de imágenes convencionales. Si un actor cambia su personalidad, pero no su naturaleza de ser humano, ¿por qué una tela ha de dejar de ser lo que es para convertirse en piedra, árbol, mar o cielo? A partir de aquí, el concepto de “decoración” cede lugar al de “ambientación”, y ésta será producida recurriendo a las potencialidades significantes de los materiales en sí mismos y de las formas, ayudadas por el juego lumínico” (SÁNCHEZ Martínez, 2002:31-32).

Algunos pensamientos de Appia

La luz posee una elasticidad casi milagrosa. Contiene todos los grados de claridad, todas las posibilidades de color (como la paleta del pintor), todas las movilidades, puede crear sombras, difundir en el espacio la armonía de sus vibraciones exactamente igual como lo haría la música. Con ella poseemos toda la capacidad expresiva del espacio si este espacio es puesto al servicio del actor (APPIA, 2000:39).

La iluminación debe ser usada como un verdadero medio dramático, de manera activa, móvil, que anime el espacio y lo torne vivo. Música del espacio, la luz, entre otras funciones, tiene el poder de la sugestión y lo de hacer ver a el espectador no la realidad, mas como el sentimiento de la realidad que envuelve los personajes (NERO, 2009:220).

El actor debería tomar, con pleno derecho, el lugar preferente. Después vendría la escena, o la distribución general de la escenografía; ubicada en un orden que indique que la preocupación es solamente el actor, aquella figura tridimensional y móvil. A continuación vendría la todopoderosa luz, la iluminación. Y finalmente, la pintura, cuyas funciones están definitivamente subordinadas a aquellos tres elementos que tienen rango superior y la preceden (MARTINEZ ROGER, 2004a:15).¹⁹¹

[...] el color es todopoderoso, penetra la atmósfera e igual que la luz participa en el movimiento, entra entonces en el contacto más directo con el cuerpo (APPIA, 2000:107).

¹⁹¹ Texto de Appia para la introducción del libro *Twentieth-century stage decoration* (1929), de Alfred A. Knopf, Ltd., New York: EE UU.

De las posibles influencias de las ideas escénicas de Appia, en la escenografía wagneriana española se puede hablar de la aportación que al campo wagneriano escénico y artístico contribuyeron algunos artistas españoles, entre los que cabe citar a Rogelio de Egusquiza, Mariano Fortuny y Madrazo y Adrià Gual. Los dos primeros, asiduos visitantes a los Festivales de Bayreuth, además de participar de cierta amistad con el núcleo familiar de Richard Wagner, conocieron a Adolphe Appia en su momento. Y en caso de Adrià Gual, realizó en la Barcelona del Modernismo una renovación teatral puesta en práctica a través de su aprendizaje en París, y su intuitiva aportación basada en la síntesis y la capacidad idealista de los dramas wagnerianos, que se adaptaran perfectamente al simbolismo que él mismo practicaba, dentro del concepto de la síntesis de las artes. Los “espacios rítmicos” de Appia desde muy pronto van a estar presentes en los proyectos de escenógrafo español Manuel Fontanals (1893-1972), y más aún desde de su estancia en Italia y Francia durante los años 1924 y 1925. Aún en España, la monocromía de los que Fontanals impone a los decorados de las obras de García Lorca está muy relacionada con esos espacios neutros que quería Appia, que adquirirían valores comunicativos diferentes al recibir la luz coloreada de los focos. Estos lugares blanquecinos los había pedido desde siempre el poeta como soporte de sus dramas, y Fontanals supo darles forma y materia (JIMÉNEZ Fernández, 2004:77-78; PERALTA Gilabert, 2007:214-217).

Respecto al tratamiento de la volumetría en Appia, en este caso no la corpórea, el profesor Ángel Martínez Roger constata que la idea de tridimensionalidad y la simplicidad en los decorados era propia de Appia: “él propone la recuperación de la tridimensionalidad en el decorado, en consonancia orgánica con la ocupación del cuerpo humano en el espacio”. Tridimensionalidad que evolucionó a partir de 1909 en sus famosos espacios rítmicos, escenas con una clara estructuración y reducidas a lo esencial donde lo principal es la arquitectura de bloques con escaleras y planos inclinados: “espacios compuestos por elementos espaciales delimitados por superficies planas en las que aparecen puntualmente y como excepción que confirma la regla, la vida vegetal estilizada (por ejemplo, cipreses) o elementos textiles colgantes” (MARTÍNEZ Roger, 2004b:17-44; DREIER, 2004:60).

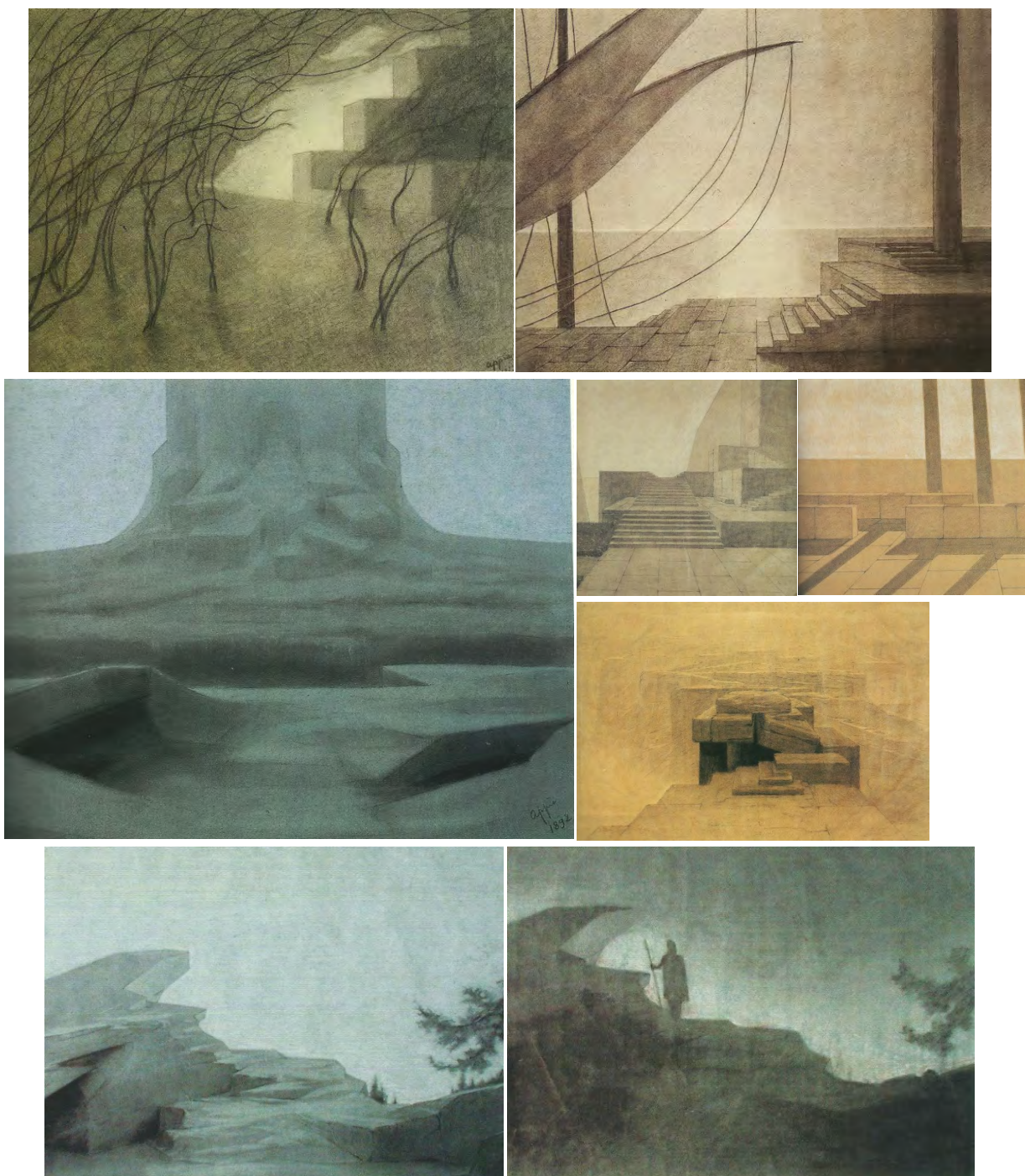


Figura 121. Escenografías de Adolphe Appia: *Pasifal*, acto II, cuadro 2: El jardín mágico de Klingson (1922); *La leyenda de la isla de los sueños* (1909); *El oro del Rin*, escena 2: Paisaje del Walhalla (1892); *Espacios rítmicos*: Schiller, el saltador y Muelle (1909-1910); *Prometeo encadenado*: El taller destruido (1910); *La Valquiria*, acto III: La roca de la Valquiria y El sueño de Brunilda (1892). Fuentes: MARTÍNEZ Roger, 2004a:133, 134, 140, 143, 147, 159 y 163.

Para Appia la función de escenografía consistía en la creación de espacio en forma de plataformas geométricas alrededor del actor. Este espacio debería destacar y acentuar el movimiento del actor y sobre todo darle un sentido y un tema. Además, debería de ser homogéneo con el actor, mostrarlo como un cuerpo en movimiento entre los cuerpos inmóviles en un común claroscuro. Sin embargo, por otro lado el espacio debería de en-

frentarse al actor, crear una resistencia con la geometría de su forma. La función de la luz fue abarcar todo este territorio con un color y con un activo y variable claroscuro.

Appia y la luz

Como ya ha sido señalado, el arte de Appia es una síntesis de música, luz y forma. Él no comparte la hipótesis de la “obra de arte total”, y plantea una jerarquía, una subordinación de unas artes sobre otras. Por lo tanto, habría una jerarquía de dependencia entre las artes y no una fusión en razón de igualdad (alejándose de Wagner). Después establece su ya clásico escalafón: actor-espacio-luz-pintura, donde la luz sería el elemento expresivo opuesto al signo. Pero ante todo la música. Para Appia la música es la suprema forma de arte. Pero, en esta supremacía musical la luz juega una importancia vital, conforme describe Martínez Roger:

Sus escenografías parecen volatilizarse cuando se acercan al horizonte del ciclo-rama a través de un uso de la luz con calidades dramáticas como parte constructiva del diseño. La tercera dimensión se define en sus sombreados e intensificaciones de luz. Nadie en el teatro hasta él había comprendido el poder de la luz como elemento de diseño (MARTÍNEZ Roger, 2000:17).

Appia y la CVI

El contacto más centrado en la CVI en Appia está directamente relacionado con su encuentro con el músico Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), en 1906. Una de las investigaciones del músico y educador austro-suizo Dalcroze, era cómo convertir ritmo-música-movimiento en un hecho escénico. A Appia le interesaba la relación de esta unión con el espacio: “la música traducida en lenguaje corporal, la música uniendo el tiempo y el espacio y el escenario puesto a su servicio”. Este descubrimiento hace que Appia, entre 1909-1910, comience a realizar estudios espaciales, dando lugar a dos decenas de diseños con una estética escénica totalmente novedosa que tituló “espacios rítmicos” (mencionados anteriormente). Los estudios y la unión de los reformadores Appia-Dalcroze se materializaron en la obra *Orfeo y Eurídice*¹⁹², descrita así por Fernández: “La escena era renovadora, la danza y coreografía también. Los alumnos de Dalcroze atravesaban el espacio con un

¹⁹² *Orfeo y Eurídice* (1912), de Christoph Willibald Gluck. Festspielhaus Hellerau (Hellerau Festival House o Hellerau Theatre), Dresde: Alemania.

vestuario neutro y simple, destacándose sobre los módulos estáticos creador por Appia” (FERNÁNDEZ, 2014c: internet). Este “vestuario neutro y simple”, descrito por Fernández, se trata de la única contribución appiana conocida para la CVI.

De la misma manera que crea un patrón de escenografía que puede ser aplicado virtualmente a cualquier espectáculo, los trajes ideados por Appia - de la malla negra a la gris, de la malla gris a las túnicas ligeras, en sus diferentes colores utilizados cuando necesarios - también pueden ser adaptados para cualquier obra teatral (VIANA, 2010a:23).

El texto *Con relación a los vestuarios para la rítmica*, de Appia, describe sus consideraciones sobre la libertad que los trajes ligeros y sutiles deberían proporcionar al cuerpo del intérprete, además de “revelar el contorno del cuerpo, mientras lo envolven en pliegues ligeros y expresivos”. Históricamente, el traje appiano empezó con la malla negra, que permitía amplia libertad de movimiento y confort; después fue la malla gris, que no absorbe en demasía la luz y permite al intérprete observar el efecto de la luz en su cuerpo y en los de otros; el tercer traje fue una túnica de color blanca o gris, una ropa funcional, para que el artista utilizara las líneas de sus pliegues como forma de su expresividad corporal.

La cuestión de los trajes para la rítmica es en verdad simple [...] cómo deben vestir para facilitar el estudio de la luz [...] el gris, si es elegido con gran cuidado, parece apropiado; conserva la neutralidad requerida para un estudio serio del cuerpo, y se convierte muy expresivo en combinación con un haz de luz. Las mallas de la escuela serían entonces de dos tonos: negro para los ejercicios básicos sin los efectos especiales de luz y gris para el estudio de tales efectos (APPIA, in: BEACHAM, 1993:134-135).



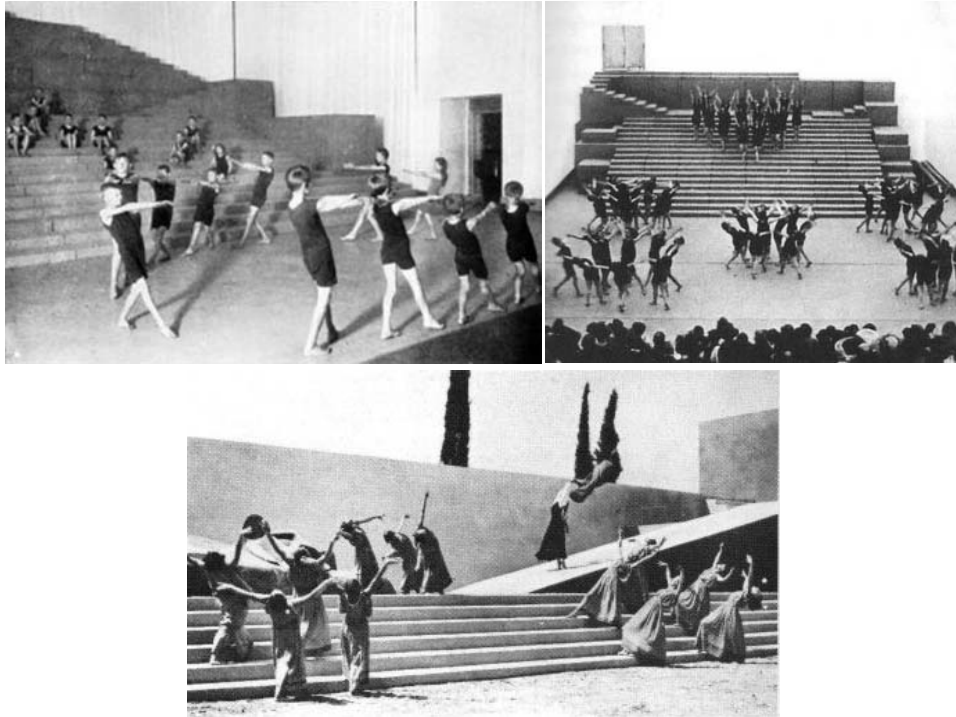


Figura 122. *Orfeo y Euridice* (1912): la CVI de Adolphe Appia. Fuente: *VIANA*, 2010a:21.

Opiniones sobre Appia y su obra

Ángel Martínez Roger (España), profesor e investigador de las artes escénicas.

Tal vez nadie ha entendido a Wagner escenográficamente, incluido el propio compositor, como el místico Appia.

Appia siempre abominó el exceso arqueológico y de la proliferación de detalles decorativos, huye del color. Tiene muy claro que no se debe hacer ni crear en la escena una imitación ilusoria de la realidad ni de la naturaleza (MARTÍNEZ Roger, 2000:17).

Juan Ruesga (España), diseñador de escenario y arquitecto.

En todos estos años de profesión, cuanto más conozco, más he podido vislumbrar la importancia de la obra de Appia para el teatro contemporáneo y principalmente para el desarrollo de la escenografía ya entendida como espacio escénico. El tiempo muestra que su pensamiento está sólidamente asentado en un concepto esencial de espacio y luz. Uno sólo de sus dibujos a influido más en el desarrollo de la escenografía contemporánea que centenares de puestas en escena. Paseando por los templos griegos de Sicilia, o por los espacios rituales de Gizéh, al pie de las pirámides, uno encuentra una y otra vez los “espacios rítmicos” que Appia dibujó para indicarnos el camino de lo esencial. [...] siempre he hallado en sus diseños y escritos las claves del rigor poético, que en definitiva es la clave del diseño (RUESGA, 2001:34).

Juan Antonio Hormigón (España), dramaturgo y director teatral.

En síntesis, Appia plantea que el alma del teatro moderno es la luz. El poder expresivo de la luz creadora de formas, nos permite en la escena moderna pintar, subrayar el diálogo, matizar las atmósferas como alegres o tristes, subrayar los puntos fuertes, dejando en la sombra los elementos indiferentes progresivamente difuminados. Propone eliminar las candilejas y trabajar de manera puramente artística, con el recurso de proyectores de luz y de efectos únicamente. Sus propuestas no sólo recogen las transformaciones producidas por la incorporación de la luz eléctrica en el teatro, a partir de 1885, sino su utilización artística (HORMIGÓN, 2000:7).

1.1.2 Edward Gordon Craig (1872-1966)

*Ahora es necesario, en mi opinión, que paremos, olvidemos todo
Y miremos detenida, larga y cuidadosamente la naturaleza.*

Edward Gordon Craig¹⁹³



De personalidad compleja y creativa, Gordon Craig dedicó su vida al teatro desde múltiples puntos de vista: como actor, escenógrafo, crítico y teórico. La invitación de la citación de arriba fue la base que sustentó sus revolucionarios planteamientos (desde sus trabajos fechados en los primeros años del s. XX). La mirada de Craig hacia la naturaleza, sumada a su capacidad de asimilar diversas influencias y sintetizarlas, es el motor que activa la superación del teatro ilusionista y la concepción de una puesta en escena como obra de arte total. Su reflexión teórica se centra en la síntesis de la acción, la danza, la palabra y el gesto. Sus pantallas (*screens*) permiten acercarse al movimiento escénico, prescindir de la acción humana y crear multitud de escenas en un único espacio. La visión espacial de la escena teatral en la obra de Gordon Craig tiene la presencia constante de cuatro temas: la ventana y la retícula, el espacio y la luz, el movimiento y, por último, la producción escénica que se generó durante muchos años en torno a *Hamlet*. Obra que, según Aurora Herrera¹⁹⁴, constituyó su mayor y constante preocupación, y que “ha quedado como la más cuidadosamente preparada de toda la producción craigiana” (HERRERA, 2009a:10). Craig parte de los presupuestos de Appia y los profundiza, siguiendo la idea de un “teatro que reduzca sus medios de composición a ritmo y movimiento”. Defiende una escenografía antirrealista por excelencia, convi-

¹⁹³ **Citación:** *Algunas notas sobre la iluminación del escenario* (1953). Grabaciones para la BBC de Londres (CASTAÑO, 2009:7). **Figura p:** Edward Gordon Craig, 1890, 1897, 1920, 1950, s/f y 1961. Fuentes: Internet: <http://global.britannica.com>; <http://www.npg.org.uk>; www.interet-general.info; <https://graphicarts.princeton.edu>; GORDON Craig, 2012a:12.

¹⁹⁴ La arquitecta y profesora española Aurora Herrera fue la curadora de la exposición *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*, desde noviembre de 2009 hasta enero de 2010 en La Casa Encendida. Producción de la Obra Social Caja Madrid con la participación excepcional de la Bibliothèque Nationale de France (París), Madrid: España.

viendo con un rígido naturalismo; la superación de la fisicidad contingente del actor, de su “personal actuación humana”, mediante la recuperación de la máscara y la consiguiente abstracción de su gesto, su actitud, de todo su comportamiento escénico. Según el semiólogo Gainfranco Bettetini, el actor de Craig reducido a la “esencialidad dinámica de la marioneta es una consecuencia axiomática del sistema teórico que sienta la hipótesis de que el teatro sea el lugar de la representación autónoma”. En cuanto a la producción de signos, Gordon Craig lo consideraba no ligados a una relación mimética con los fenómenos de la realidad, o que resultaba en una ruptura de la relación entre escena y vida (BETTETINI, 1977:87-88).

Breve Biografía

Edward Gordon Craig (Stevenage, Inglaterra, 16.01.1872 – Vence, Francia, 1966), nacido en el seno de una familia de gran prestigio en el ámbito teatral y arquitectónico, recibió una formación humanista que construiría las bases de su pensamiento creativo. Sus estancias en Alemania a principios del s. XX le introdujeron en el mundo teatral europeo, del que llegó a ser la personalidad más representativa en las primeras décadas del siglo. Las figuras que cobraran importancia en la formación de Craig, sobretudo en su estancia en Alemania, fueron Harry Graf Kessler, Henry van de Velde, Josef Hoffmann, Max Reinhardt y la coreógrafa y bailarina Isadora Duncan (1877-1927), su compañera artística y sentimental. En 1913 crea en Florencia una escuela de teatro experimental (anterior a la Bauhaus), en un antiguo teatro, la Arena Goldoni, donde reúne a artesanos expertos en atrezzo, diseñadores de marionetas y máscaras, maquetistas y profesores de geometría descriptiva; un laboratorio experimental de carácter escénico en el que se desarrolla un proyecto vanguardista desde el punto de vista didáctico y creativo, y donde se proyectan escenografías para un futuro. En el momento en el que debe renunciar a ella, la vida y la obra de Craig sufren un paulatino proceso de destrucción. Con la llegada de la Primera y la Segunda Guerra Mundial, se refugia en un aislamiento total y en el estudio del pasado, mientras que su fama de profeta incomprendido crece en toda Europa.

Cronología de hechos de interés para este estudio¹⁹⁵

1900-1902: Gordon Craig dirige las siguientes obras: su primera ópera, *Dido y Eneas*¹⁹⁶, donde se aleja gradualmente del realismo histórico de los decorados e inicia su camino a la

¹⁹⁵ Basada en HERRERA, 2009c:448-507 y VIEITES, 2012:37-40.

¹⁹⁶ *Dido y Eneas* (1900), de Henry Purcell. En colaboración con Martin Shaw. Hampstead Conservatoire, para la Purcell Operatic Society, Londres: Inglaterra.

abstracción que le caracterizará en adelante; *La máscara del amor*¹⁹⁷, en que los decorados y la puesta en escena causan sensación por su sorprendente simplicidad; *Acis y Galatea*¹⁹⁸, donde deja que su imaginación se guíe por lo que le sugiere el poema musical; *Bethlehem*¹⁹⁹, en que incluye innovaciones lumínicas.

1903: Diseña y dirige los espectáculos *Los vikingos en Helgeland* (de Ibsen) y *Mucho ruido y pocas nueces* (de Shakespeare) para la compañía de su madre Ellen Terry en el *Imperial Theatre* en Westminster. También interviene como escenógrafo en el espectáculo *For sword or song* en el *Shaftsbury Theatre*.



Figura 123. CVIs de Craig: *Acis y Galatea* (1901), *Los vikingos en Helgeland* (1903), *Bethlehem* (1902).
Fuentes: VIANA, 2010a:65; <http://edwardgordoncraig.blogspot.com.es>.

1904: Se traslada a Alemania para participar en los proyectos escenográficos para Otto Brahm, Eleonora Duse y Max Reinhardt. Conoce a Isadora Duncan.

¹⁹⁷ *La máscara del amor* (1901). En colaboración con Martin Shaw. Coronet Theatre, Notting Hill Gate, Londres: Inglaterra.

¹⁹⁸ *Acis y Galatea* (1901), de John Gray. En colaboración con Martin Shaw, música de Georg Friedrich Händel. Great Queen Street Theatre, Londres: Inglaterra.

¹⁹⁹ *Bethlehem* (1901), de Laurence Housman. En colaboración con Martin Shaw. Imperial Institute en South Kensington: Inglaterra.

1905: Comienza a colaborar con Reinhardt en el diseño escenográfico de *La tempestad* y *Macbeth* (de Shakespeare) y de *César y Cleopatra* (de George Bernard Shaw), pero renuncia a todos al no conseguir un control absoluto en el proceso de creación. Publica su obra teórica más importante, *El arte del teatro*, un diálogo de inspiración socrática donde expuso sus ideas sobre el teatro del futuro.

1907: Se instala en Florencia. Influenciado por el arte italiano, su concepción espacial basada en la profundidad y los juegos de luces y sombras impregna gran parte de su obra. Comienza en este periodo a reflexionar sobre la naturaleza de los personajes, las marionetas y las máscaras.

1910-1915: Viaja a Moscú. Patenta sus pantallas (*screens*), que el Abbey Theatre utiliza en varios espectáculos. Estrena, con Stanislavski, *Hamlet*²⁰⁰ en el Teatro de Arte de Moscú. Publica *Hacia un nuevo teatro* y *Un teatro vivo*. Abre su Escuela de Teatro en la Arena Goldoni en Florencia. Diseña *La pasión según San Mateo* de Bach (obra no producida), y comienza a escribir obras para las supermarionetas (actores totalmente disciplinados, sin alma). En 1915, por cuenta del conflicto armado, cierra su laboratorio de investigación teatral y su escuela. Publica su artículo *Pantallas. Las cien escenas en una escena*.

1921: Participa, con Appia, en la Exposición Internacional celebrada en el Stedelijk Museum de Ámsterdam sobre la evolución de las artes escénicas.

1926: Diseña y colabora en la producción de *Los pretendientes a la corona*²⁰¹.

1928: Colabora en el diseño de *Macbeth*²⁰².

1932: Se instala en Francia y decide dedicarse a la investigación histórica del teatro.

²⁰⁰ *Hamlet* (1912), de William Shakespeare. En colaboración con Konstantín Stanislavski. Teatro de Arte de Moscú: Rusia.

²⁰¹ *Los pretendientes a la corona* (1926), de Henrik Ibsen. En colaboración con Johannes y Adam Poulsen. Teatro Real de Copenhague: Dinamarca.

²⁰² *Macbeth* (1928), de William Shakespeare. Dirección de George Tyler. Nueva York: EE. UU.

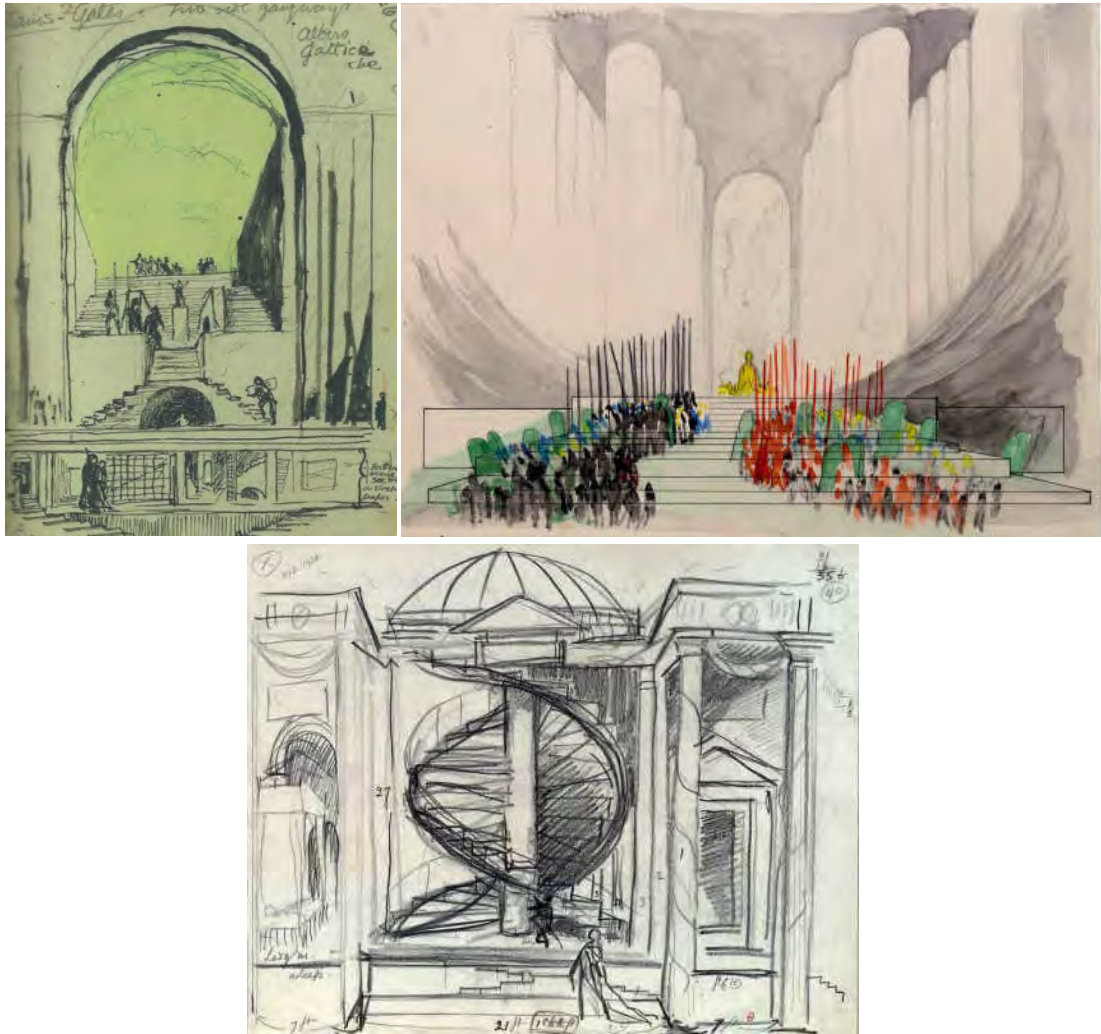


Figura 124. Escenografías de Craig: *La pasión según San Mateo* (1914), *Los pretendientes a la corona* (1926), *Macbeth* (1928). Fuente: CASTAÑO, 2009:175, 187.

Los principios de Craig, resumidos por su principal biógrafo Denis Bablet, serían: rechazo del realismo, búsqueda de la esencia de la obra, promoción de los símbolos, condena del actor naturalista en pro del ideal de la supermarioneta, deseo de unir todos los medios de expresión escénica para dar al drama una expresividad máxima. Uno de los elementos más característicos de su puesta en escena es la versatilidad, materializada con grandes biombos e inmensas cortinas, que ayudan a la versatilidad del espacio escénico. Las teorías de Craig se pueden ver reflejadas en una escenografía tan significativa como *La dama boba*²⁰³: “en la manera como el escenógrafo cubría con cortinas los dos niveles de la hostería, estructurados de manera rítmica y comunicados por una escalera en diagonal, o en la transformación de ese espacio con un enorme tapiz”. También en los sólidos bastidores laterales de *Yerma* (1934), “que cubren toda la boca de escena en una rotunda verti-

²⁰³ *La dama boba* (1934), de Lope de Vega. Dirección: Federico García Lorca. Buenos Aires: Argentina.

calidad, hay una clara evocación de las teorías de Craig” (MARTÍNEZ Roger, 2004b; PERALTA Gilabert, 2007).

Craig y la CVI

Como bien señala Almeida Rossin, Craig fue el responsable del retorno de la máscara a escena, buscando su inspiración en el teatro oriental. En su concepción, la máscara serviría de base para el juego escénico y substituiría la “fragilidad del actor y sus recursos de efectos fáciles, tales como la cara transbordada de mímicas inútiles”: “Él llamaba a un actor con conocimiento de sus recursos expresivos, capaz de anular su ego, sus muecas y sentimientos propios para así poder transponer físicamente las expresiones y acciones cotidianas a un plan simbólico y codificado”. Las máscaras surgen por primera vez en su espectáculo *Dido y Eneas* (Henry Purcell, 1900), para lo cual Craig creó una nueva disposición espacial con el uso de la luz y del color. Los objetos fueron concebidos en “consonancia con los otros elementos escénicos y se integraran a la pintura escénica y la atmósfera dramática. Su utilización controlaba las emociones y definía la fisicalidad del actor, intensificando lo plan visual y reforzando los contornos de las figuras y de los gestos” (ALMEIDA Rossin, 2013:16-17).

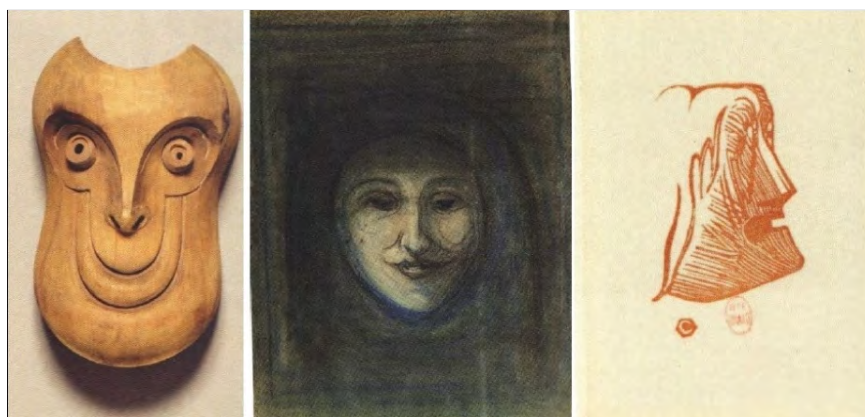


Figura 125. Las máscaras de Edward Gordon Craig. Fuente: FREIXE, 2010²⁰⁴ apud Almeida Rossini, 2013:19.

En términos de CVI y luz, Fausto Viana (2004 y 2010a), describe las soluciones de Gordon Craig en tres obras de distintos tiempos de su proceso creativo: *Dido y Eneas* (1900), *Hamlet* (1911) y *Los pretendientes a la corona* (1926). Vamos a mirar más de cerca las dos primeros:

Dido y Eneas: la oposición cromática del figurín en relación a los decorados fue la línea conductora del tratamiento de la CVI. En la primera escena usó colores fuertes en los decorados (tela de fondo modulado entre el azul celeste y el lila y en las telas laterales en

²⁰⁴ FREIXE, Guy (2010). *Les utopies du masque sur les scenes européennes du XXe siècle*. Montpellier. L'Entretemps, Francia.

morado y negro) y atrezos (verde vivo, morado fuerte, negro, almohadas y trono rojo claro). El vestuario de Dido estaba compuesto por una túnica verde, un manto morado y una peluca roja. Sus servidoras llevaban vestidos drapados verdes con velos de gaza morado. Eneas vestía morado y negro. Christopher Innes describe la secuencia de las escenas:

En las escenas siguientes se repetía el sistema. Los colores vibrantes del puerto cambiaban para el negro y blanco de la escena de las brujas, y el color del piso del escenario mudaba también, siendo el suelo verde substituido por un gris. Mismo las texturas de las escenas fueron colocadas unas contra otras. La limpieza de la forma y del color causó la impresión de unas inmensas profundidades – Craig usó la combinación de colores de Herkomer²⁰⁵, de la luz proyectada en un tejido liso por delante y por detrás de una gaza en la escena uno (INNES, 1998:43).

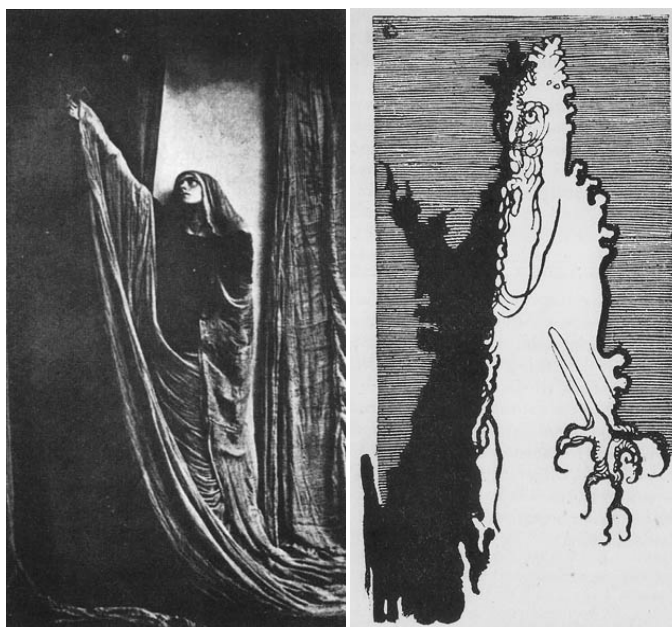


Figura 126. La CVI de Craig para *Dido y Eneas* (1900): foto de la bruja en la “danza de los brazos blancos”; boceto para la Hechicera. Fuente: *VLANA*, 2010a:46-47, <http://edwardgordoncraig.blogspot.com.es>.

Para contraponer las escenas de ricas CVI, Craig usa sólo un color en el fondo del escenario, color que va cambiando con la proyección de la luz. En la escena de la muerte de Dido los juegos cromáticos fueron explorados:

Llovían pétalos de rosas en tamaños aumentados que caían sobre el cuerpo muerto, hechos en papel color rosa vivo. Ella estaba vestida de negro sobre almohadas negras, y sus servidoras estaban enteramente cubiertas con velos morados de gasa, inmersas en una luz verde claro, mientras el telón de fondo se

²⁰⁵ Hubert von Herkomer (Baviera, 1849-1914), profesor que creía que el teatro era una extensión del caballete del pintor. Enseñaba a sus alumnos con la creación de dispositivos de luz y con la experimentación de efectos lumínicos en la composición.

quedaba iluminado por una luz azul clara, además de una luz amarilla en la gasa de delante de la escena (VIANA, 2010a:47).

Innes añade más detalles a la escena: “A medida que la luz amarilla cae, la luz azul disminuye y el azul del cielo (la tela de fondo era índigo) se vuelve morado, que iba oscureciéndose hasta que el coro “desaparece” en él y apenas sus brazos se despiden pudiéndose ser vistos” (INNES, 1998:46). Mabel Cox observa que los trajes contribuyeron al efecto visual de la obra y eran intencionalmente inseparables de sus ambientes: “ellos eran esencialmente parte del diseño de cada escena y eso daba una armonía completa que es rara en los escenarios”. Además de que la obra proporciona una experiencia estética en la cual “la forma, el color y el movimiento crearon un patrón simbólico harmónico e intrincado, que agradaba a la mente e a los ojos” (BABLET, 1981:41).

Hamlet: montaje hecho con Constantin Stanislavski (1863-1938), en el Teatro de Arte de Moscú. De acuerdo con Diana Fernández, los dos artistas “analizaron la obra de teatro escena por escena, destacando intenciones tanto dramáticas como visuales: “...El plan de producción fue creado al detalle, uniendo los recursos de sonido, iluminación, vestuario, maquillaje...” Craig veía la obra como un conflicto entre dos elementos mutuamente destructivos: Hamlet contra todo lo que le rodeaba. Por eso limitó el uso de colores simbólicos, para indicar el relativo valor de estos elementos y para unificar todas las figuras en una masa que armonizara con la escena. Todo estaba en sombras (con predominio de gris y el beige moteado de rojo o verde), con una textura muy luminosa y líneas de oro en los pliegues. Para Craig, en una obra poética, los actores y todo lo que les rodea constituirían una única entidad: “todas las partes deben estar adheridas a otras para formar la obra en su conjunto”. Aunque el sistema técnico y práctico de Craig, basado en biombos, sea de difícil realización, la escenografía concebida para Hamlet marcó un giro en la historia de la puesta en escena y también “supuso un gran acontecimiento en la historia de la escenografía rusa” (FERNÁNDEZ, 2014b: internet; HERRERA, 2009b:160-161). Tratando de la producción de la CVI propuesta por Craig, el equipo tuvo dificultad para entender lo que el escenógrafo tenía en mente. Sus dibujos recortados en papelón o madera (las *cardboard figures*) eran verdaderos enigmas para Stanislavski: “deseamos transformar en realidad aquellas líneas y pliegues que vemos en sus dibujos de los figurines. Mas no conseguimos nada [...] Lo que usted desea es un corte simple, natural, que va a crear figuras esculpidas

que pueden ser iluminadas en el escenario y armonizar con las líneas de los biombos”. *Carta de Stanislavski a Craig, junio de 1910* (SENELICK, 1982:116). Al final en abril de 1911, quien realmente desarrolla la CVI de *Hamlet* es el diseñador Nikolai Sapunov (1880-1912). Él sigue los conceptos de Craig: extrema limpieza en los detalles; evocación discreta de la Edad Media; peso en los pliegues y tejidos del vestuario; brillo de la corte en los accesorios; maquillajes pálidos. Al considerar que los dos creadores (Craig y Stanislavski) nunca pudieron llegar a un acuerdo en cuanto a la CVI de la obra, Fernández señala que: “mientras que la idea de Craig era que los intérpretes aparecieran aumentados de tamaño y con grandes máscaras (con la intención de brindar el carácter místico del teatro que defendía)”, el director ruso defendía la idea del realismo actoral, “por lo que rechazó la propuesta de Craig, aceptando solamente el uso de maquillaje y peluquería exagerada y menos naturalista” (FERNÁNDEZ, 2014b: internet).

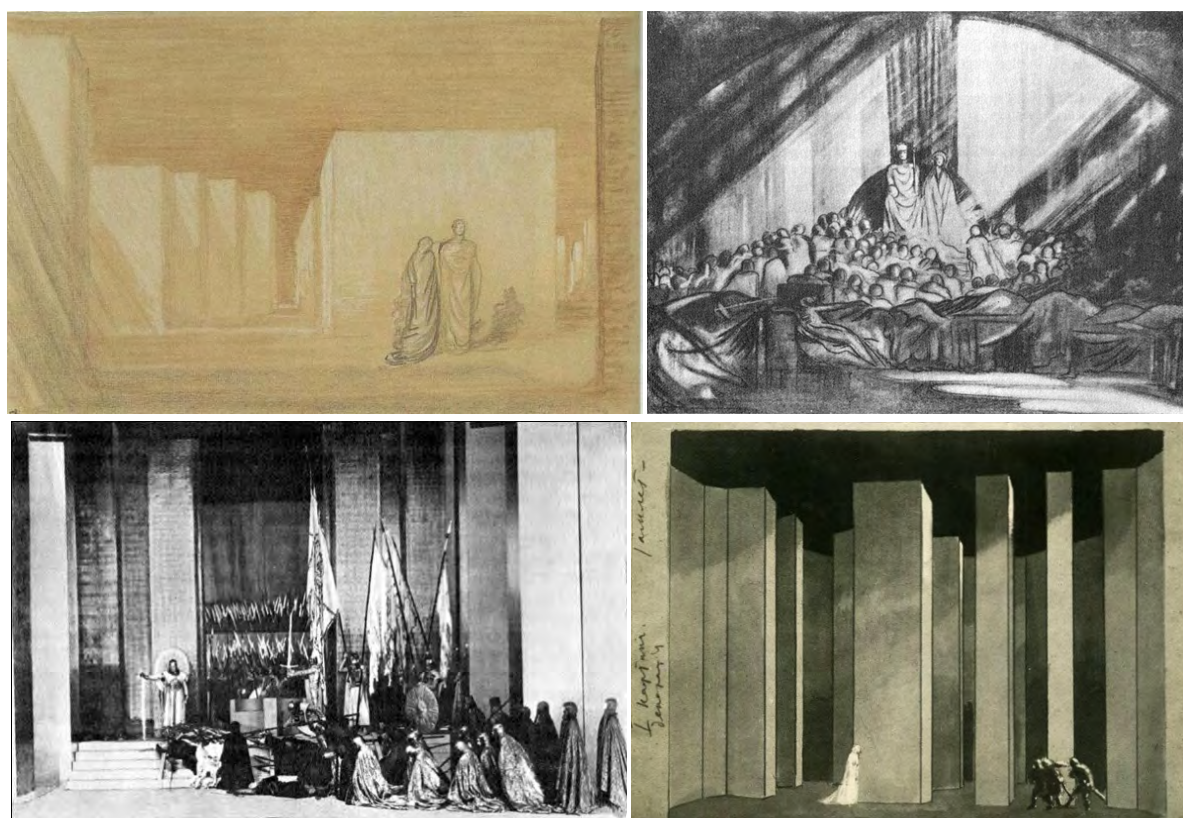


Figura 127. *Hamlet* (1912): escenografías de Craig. Fuentes: CASTAÑO, 2009:168; vestuarioescenico.wordpress.com.

Respecto a la colaboración entre Craig y Stanislavski y sus repercusiones, en términos visuales, los dos directores de escena rechazaban los postulados escenográficos realistas del s. XIX. Para ellos el intérprete necesitaba de un fondo escénico sencillo, capaz de producir una infinidad de estados emocionales mediante la combinación de líneas, manchas

luminosas, colores y formas. En la concepción de ambos dos elementos son fundamentales la luz y el color, que pasan a jugar dramáticamente con el todo. “La luz transforma el espacio y lo anima, creando un espacio dramático que va siendo revelado gradualmente. La disposición del material escénico y el juego de la iluminación crean el “espacio del drama”, expresan sus tensiones y sus símbolos” (VIANA, 2010a:49). Al principio del s. XX, Stanislavski llegó a reflexionar sobre la autonomía de la plástica escénica próxima a las de Craig. En sus memorias cuenta que, accidentalmente, descubrió el recurso al terciopelo negro. “La cámara negra permitía una composición plana de la escena, ésta se convertía en pantalla, donde aparecían y desaparecían las imágenes. Se podía dibujar en escena, como sobre un papel negro, líneas y colores”. Con eso, Stanislavski se entregó a la búsqueda de juegos de aparición y desaparición y al dibujo de colores sobre el fondo carente de profundidad. No en tanto no utilizó sus descubrimientos por considerálos muy artificiosos y lúgubres (SÁNCHEZ Martínez, 2002:40).





Figura 128. *Hamlet* (1912): marionetas utilizadas por Craig en las maquetas; propuesta de Craig para CVI: Ofelia, Hamlet y el rey; CVI producida por N. Sapunov para los personajes: Hamlet, rey y reina, Francisco, Ofelia y Fortimbras.

Fuentes: CASTAÑO, 2009:246-247; VIANA, 2010a:55-56.

Gordon Craig concedió suma importancia a las cualidades expresivas de los materiales; no solamente a su color, sino también a su textura, a su manera de desplegarse en el espacio, bien como algo orgánico con respecto al decorado o como algo superpuesto de forma más artificial. Siendo así, escogió para *Hamlet* telas pesadas y gruesas para dar a los trajes una “belleza escultural”. Mientras que para el vestuario de *La máscara del amor* una simple tela de yute transfiguraba la iluminación que caía sobre los actores. Para *Los vikingos en Helgeland*, empleó materiales toscos y rugosos para los ropajes de los guerreros primitivos en el primer acto, mientras que, en el segundo, suspendía encima de la mesa un inmenso candelabro de hierro forjado para simbolizar un mundo feudal. Según Herrera, para la parte visual que caracterizaba la obra craigiana “la materia, como el color, ayudaba a revelar el misterio del drama con tanta relevancia como la escenografía, la iluminación o la música. Pero también contribuía a expresar las propias ideas del director de escena” (HERRERA, 2009b:269).

Algunos pensamientos de Craig

El arte del teatro no es la interpretación de los actores, ni la obra, ni la puesta en escena, ni la danza; está formado por los elementos que lo componen: el gesto que es el alma de la interpretación; las palabras que son el cuerpo de la obra; las líneas y los colores que son la existencia misma del decorado; el ritmo que es la esencia de la danza *Escena, 1922* (GORDON Craig, 2012b:360).

...en el arte no se saca beneficios de poseer la electricidad hasta que uno no sepa manejarla bien. Estaría bien reflexionar sobre la necesidad de tener esta capacidad [...] El mar...pregunten a un marinero, cuánto tiempo hay que estudiarlo para controlarlo bien. ¿Y la luz eléctrica...cuánto tiempo? ¿Pensáis que la luz eléctrica se domina a través de encender y apagar el interruptor? Incluso si sabéis encenderla, rápido o más lento, vuestro conocimiento sobre ella se puede comparar con vuestra capacidad de andar en los tiempos cuando la niñera os llevaba en los brazos. Aunque tengamos las mejores herramientas en nuestros teatros, no lograremos ni la mitad de lo que llegaron a conseguir Peruzzi y Serlio en el año 1500 o Brunelleschi en el 1400. Haría falta un volumen entero para explicar de qué manera y dónde hemos perdido el control sobre la escena, llenándola de nuevos y mejores herramientas (GORDON Craig, 2012a:106).

El uso de la luz para el actor debe ser estudiado por él mismo, quien observará cómo la luz adopta un difícil papel en la vida real. Si la observara, se dará cuenta que la iluminación escénica puede ser el mejor amigo en su trabajo. Como auxilio en sus observaciones, el tratado sobre la luz de Leonardo da Vinci puede ayudar al actor que esté avanzado en sus estudios (GORDON Craig, 2012b:94)

Para Gordon Craig “la palabra es el lugar de la mentira”. De ahí que en su concepción del “arte del teatro del mañana” lo literario ocupe un lugar secundario respecto a lo visual y lo rítmico. Llegará un día, anuncia Craig, en que el director no deba partir de un texto previamente escrito por el poeta: aquél elaborará su propia obra con los recursos de un lenguaje escénico autónomo. Se volverá así a la situación original, aquélla en la que el dramaturgo se identificaba con el actor, y su presencia directa en escena le llevaba a ser consciente de la superioridad de los recursos musicales y visuales sobre los literarios en lo que respecta a su eficacia comunicativa con el auditorio.

Experimentos cinético-lumínicos

En el texto *Escena* (1922), Craig proponía la sustitución del antiguo sistema de bajar el telón para cambiar los decorados por un escenario en el que hubiera una continuidad dramática gracias a su sistema de pantallas móviles:

Tal escena además tiene un rostro (yo lo llamo así), un rostro expresivo. Su superficie recibe la luz y, según la luz cambia de posición, cumple otras transformaciones y la escena misma varía sus posiciones – la luz y la escena se mueven en concierto como un dueto y ejecutan unas figuras como en la danza -, su rostro expresa toda la emoción que deseo hacerle expresar. [...] No es necesario bajar el telón durante el espectáculo para pasar de la primera a la segunda escena, luego a la tercera y así hasta llegar a la decimosexta. La escena se sostiene por sí sola (GORDON Craig, 2012b:364).



Figura 129. Sistema para iluminación de Craig, con persianas y reflectores. Fuentes: CASTAÑO, 2009:285.

Al considerar que en la visión que Craig tenía del “teatro del futuro” el escenario y los decorados debían ser móviles, Innes señala que el director-escenógrafo los consideraba como parte integral de la acción dramática, que se hallaba en movimiento durante la representación. En su versión más modesta y factible, se trataba de los *screens* (pantallas) diseñados y fabricados como telón de fondo, que participaban activamente de los cambios visuales de la puesta en escena:

Lo que Craig creó fue una escena arquitectónica que, gracias a su movilidad, posibilitaba diferentes expresiones y cuya vida propia enriquecía el drama. La metamorfosis de la escena debía seguir el ritmo de la obra, determinando los diversos decorados y traduciendo visualmente su progreso. Las pantallas, plegables, de color marfil, tan altas como el escenario, y cada una de entre cuatro y doce paneles de ancho, estaban realizadas en una tela fina, casi translúcida, y tensadas sobre ligeros bastidores de madera. Su colocación permitía sugerir cualquier ubicación, y solamente con cambiar los paneles se operaba una transformación radical en la organización y fisonomía del espacio de la representación (INNES, 2009:442).

Tal como señala el propio Craig en uno de sus libros de notas, sus pantallas ofrecían un medio para crear “un sentido de la armonía y un sentido de la variedad al mismo tiempo [...] Pasamos de una escena a otra sin ningún tipo de pausa, y cuando el cambio se ha ejecutado no apreciamos desarmonía alguna entre la nueva escena y la que ha terminado” (GORDON Craig, 2012b:43). Respecto a la cual Innes sigue detallando su uso y estructura:

No se trataba únicamente de un decorado prefabricado – Craig lo llamaba “las mil escenas en una” -, sino que sugerían diferentes espacios físicos, como la esquina de una calle o el interior de un edificio, pero sólo sugiriéndolos, no representándolos. Con bisagras dobles para poder unir unas con otras formando distintas combinaciones y provistas de ruedas retráctiles en la parte inferior, las pantallas estaban diseñadas para pasar de una disposición a otra con facilidad y casi en completo silencio alrededor de los actores, mientras éstos se movían o hablaban. Sólo con mover cuatro paneles, podía crearse gran variedad de escenarios y ambientes (INNES, 2009:442-443).

La acción conjunta del escenario en movimiento (los inmensos paneles-columnas: *screens*) y la luz, también en movimiento, aumenta la eficacia espacial del conjunto:

La escena se mueve para recibir el juego de la luz [...] son igual que dos bailarines o cantantes en perfecto acorde entre ellos [...] La dificultad consiste en

“colocar” la escena, en “ejecutar” los movimientos para que reciba la luz, en “colocar” y en “dirigir” la luz. Por otro lado la relación de la luz con esta escena es muy similar a la del arco con el violín, o de la pluma con el papel. Porque la luz se mueve sobre la escena; no está siempre fija en un punto determinado...al moverse produce una música visual. Durante todo el desarrollo del drama la luz hora acaricia hora golpea, diluvia o gotea; nunca está inmóvil, aunque muchas veces sus movimientos no son visibles hasta el final del acto, cuando nos damos cuenta que la luz ha cambiado totalmente (GORDON Craig, 2012b:364).

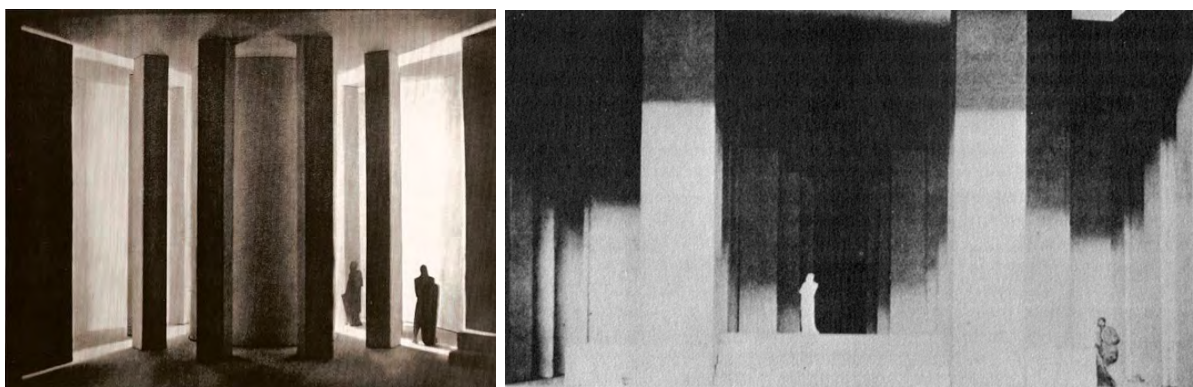


Figura 130. Sistema de pantallas de Craig: escenas de Hamlet (1912). Fuentes: vestuarioescenico.wordpress.com; www.pinterest.com.

Craig, el color y la luz

En sus puestas en escena, Gordon Craig utilizó el color de una forma muy simbólica. En sus escritos en *Escena* (1922) escribía: “La escena se sostiene por sí sola y es monocroma. El color es dado exclusivamente por la luz; y a veces he obtenido tantos colores que ninguna paleta de pintor podrá jamás reproducirlos. Podría decir que nunca he visto obtener en ninguna escena de ningún teatro colores tan ricos...”. De acuerdo con Herrera, por sus experimentaciones y propuestas escénicas, en la que otorgó una importancia decisiva al tratamiento de la luz, Craig figura, junto con Appia, como uno de los escenógrafos que “más supo aprovechar las posibilidades que ofrecía el medio, convirtiéndose en uno de los grandes innovadores de la escena moderna en materia de iluminación” (GORDON Craig, 2012b:61; HERRERA, 2009b:283).

Craig establece una relación entre el pintor como artista y el iluminador, al que concede el mismo estatuto de artista creador:

Él no puede hacer otra cosa más que pintar con los colores sobre una superficie lisa. Yo no puedo hacer más que proyectar la luz sobre mis pantallas y sobre las figuras. La diferencia radica en que mientras él ha encontrado la ma-

teria y los instrumentos ya hechos y descubiertos y seguido un método tradicional como maestro, yo he tenido que buscarme la materia y los instrumentos aptos y he sido obligado a inventar un sistema para utilizarlos. Por lo tanto no tengo aún un sistema perfecto como el suyo para utilizar mis instrumentos (GORDON Craig, 2012b:246).

Se percibe, con eso, que Craig era consciente de que estaba investigando y experimentando en un área aún muy nueva. Además de esto, ya tenía idea de las posibilidades de expresión cromática de la luz y de su propiedad de otorgar una textura especial a la superficie que ilumina. Esta superficie puede ser el intérprete y su apariencia previamente proyectada para interactuar con la luz:

Puedo iluminar el rostro, las manos y la persona de un actor dado en cualquier parte del escenario que él esté, sin iluminar la escena, y puedo pintar con la luz cada punto de la escena sin poner al lado al actor ni siquiera por un instante. Y esto no hubiera podido afirmarlo hace veinte años. Se lo puedo decir ahora porque es en los últimos cuatro años que he descubierto cómo obtenerlo (GORDON Craig, 2012b:297).

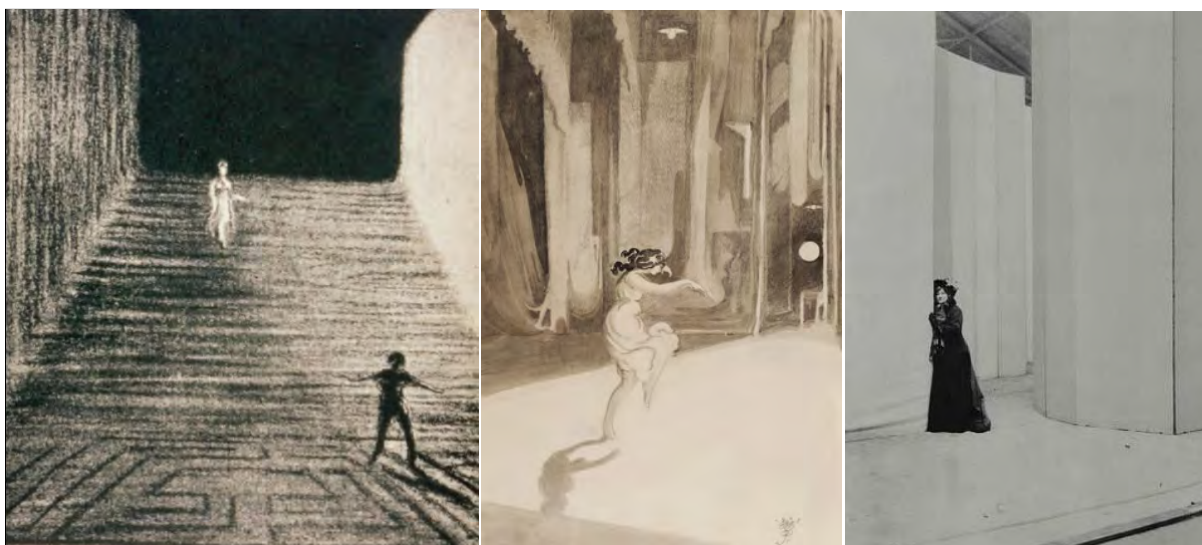


Figura 131. Craig y la iluminación del intérprete. Fuentes: [http:// socks-studio.com](http://socks-studio.com); www.pinterest.com.

Sobre el tema de la iluminación del intérprete Craig nos encamina con algunos consejos prácticos: “Pueden ver un rostro, una mano, una estatua, mejor sobre un fondo plano e incoloro que sobre un fondo sobre el cual esté pintado o esculpido un modelo coloreado o algún otro objeto”. Y sobre la luz interactuando con el actor y el decorado constata que: “La pantalla sobre la cual el actor es más visible es cualquier tono de gris, se puede

colorear con todos los colores, hasta el negro, sin variar el color del rostro, las manos o la figura del actor” (GORDON Craig, 2012b:201).

Opiniones sobre Gordon Craig y su obra

Aurora Herrera (España), profesora, comisaria e investigadora de las artes escénicas.

De esta forma, se propone una inmersión en la concepción escenográfica por parte de Craig como un laboratorio de arquitecturas que hacía pedazos el universo ilusionista transformándolo en un mundo de biombos, prismas, escaleras y segmentos, lo que supuso una radical renovación de la caja escénica y de su contenido (HERRERA, 2009a:10).

Patrick Le Bœuf (Francia), conservador de la Bibliothèque Nationale de France.

El teatro metafísico de Craig es, pues, un teatro donde no solamente el tema del espectáculo es de tipo espiritual, sino también donde el tratamiento escénico del tema alude todo a un arsenal de símbolos que pretenden hacer visible las entidades espirituales. De la supermarioneta al decorado, pasando por los elementos de atrezzo, todo lo que se encuentra en escena tiene como función poner al espectador en relación directa con un universo más allá de la realidad (BŒUF, 2009:26).

Denis Bablet (Francia) biógrafo de Craig.

Sobre la obra *Dido y Eneas (1900)*: Dos elementos – la luz y el color – eran de importancia fundamental, sus efectos combinando y complementando un al otro [...] El primero acto ofrecía contrastes de verde, morado, azul y rojo [...] Al final, Craig hace un cambio completo en el sistema de sus colores y crea un cuadro extremadamente bello, proyectando una luz amarillenta en el escenario: bajo el efecto de esa luz, el fondo se transforma en un azul profundo, casi translúcido, sobre el que el verde y el morado componen una armonía de gran riqueza (BABLET, 1981:41).

1.2. LOS CIENTÍFICOS

En el riquísimo panorama del arte y del diseño de finales del s. XIX y en la primera mitad del XX, la ciencia y sus nuevos descubrimientos tuvieron una importancia y una visibilidad mayor para las personas de todas las esferas sociales. Muchos se quedaban fascinados por la “fluida capacidad generativa de lo vivo, por ese poder misterioso para cambiar la forma sin perder la identidad”. De acuerdo con Santos Casado (2014), la vida como potencia fluida, cambiante, adaptable, adquiere natural preponderancia en el ambiente cultural de este periodo: “Sólo hay que observar la fascinación del arte modernista por la exuberante proliferación de las formas orgánicas, típicamente incorporadas a las modalidades ornamentales más reconocibles del Art Nouveau”. En física, la fascinación por la radioactividad torna todo más abierto a lo mutable y lo latente, de las propiedades de la materia. En biología, las relaciones y las transformaciones de los seres vivos adquieren mayor relieve: “Un fenómeno vital concentra con especial intensidad esta capacidad

fascinante de la vida para reconfigurarse: la metamorfosis. En particular, la metamorfosis de los insectos” (CASADO, 2014:95-96).

Los dos Artistas Investigadores que, uniendo la ciencia a su manera de hacer arte, innovaron con la aplicación práctica de sus inventos en el diseño escenográfico fueron Loïe Fuller y Mariano Fortuny y Madrazo. Sobre Fuller, el físico español Sánchez Ron escribe:

La danza, el arte que practicó Loïe Fuller, es movimiento, pero también color y luz, características éstas que no son sino fenómenos físicos. Naturalmente, no es necesario poseer conocimiento científico para dominar el arte de la danza; sucede, sin embargo, que Loïe Fuller se esforzó por poseer al menos algunos de esos conocimientos, una circunstancia que hizo de ella una *rara avis* en el mundo de la danza (SÁNCHEZ Ron, 2014:75).

Loïe Fuller tuvo una formación científica autodidacta, más en su búsqueda por comprobar y aprender sus ideas sobre el papel de la ciencia de la luz y de los colores como elementos escenográficos, contó con maestros de la talla del astrónomo Camille Flammarion (1842-1925), quien le ayudó en sus ideas sobre los efectos de los colores; del inventor Thomas Alva Edison (1847-1931), que le mostró un fluoroscopio²⁰⁶, el platinocianuro de bario y el wolframato de calcio. Uno de estos dos últimos (tipos de sal) fue experimentado por Fuller en su vestuario, testando el mantenimiento de la fosforescencia bajo la inexistencia de la luz. Sin embargo, “comprobó que cuando impregnaba sus vestidos con esas sales, la tela, que, efectivamente, se hacía fosforescente, terminaba poniéndose rígida impidiendo su técnica aérea de danza”; el matrimonio Curie²⁰⁷ presentó a Fuller la radiactividad, que resultó en el baile bautizado como *danza ultravioleta*.

En la misma época, Fortuny, nuestro otro Artista Investigador científico, aparece como un caso aparte: “Con una voluntad ausente de prejuicios en una época poblada de ismos, manifiestos y proclamas, a Fortuny no le interesa tomar parte de las polémicas y modas de su tiempo. Su enorme curiosidad le empuja a penetrar en los campos más diversos“. Tildado de mago, alquimista y hombre del Renacimiento por hombres de su tiempo

²⁰⁶ El fluoroscopio fue una versión temprana de máquina de rayos X (la radiación descubierta en 1895 por Wilhelm Röntgen) que producía fosforescencia, un fenómeno por el que algunas sustancias se hacen luminosas cuando reciben energía. El vínculo entre rayos X y fosforescencia-fluorescencia condujo a la idea de que tal vez las sustancias fosforescentes emitían rayos X (SÁNCHEZ RON, 2014:79).

²⁰⁷ Marie (1867-1934) y Pierre Curie (1859-1906), en 1898, cuñaron el nombre “radiactividad” a las sales de uranio y, en el mismo año, descubrieron dos nuevos elementos químicos radiactivos mucho más potentes que el uranio: el polonio y el radio (SÁNCHEZ RON, 2014:80).

como Marcel Proust, Gabriel D'Annunzio, Henri de Regnier y Paul Morand, es considerado por Guillermo de Osma (2012) como el primero hombre de teatro en hacer uso de las oportunidades y el potencial que permitía la electricidad: “las innovaciones técnicas que él inventó ayudarían a revolucionar la iluminación escénica”. Aunque Osma no lo considere un “reformador total” como fueron Appia y Craig, valora las importantes experimentaciones y descubiertas de Fortuny con relación a la reflexión de la luz blanca o coloreada y el control de la intensidad lumínica: “Este descubrimiento significó que era posible regular los múltiples grados entre la oscuridad y el día, así como incorporar una amplia gama de colores que podrían cambiar de manera casi imperceptible de uno a otro”. La presentación del nuevo sistema de iluminación de Fortuny fue en 1906, en París, donde se dio también su primera aparición pública como creador de telas y trajes: “sus característicos velos de seda, que, con patrones asimétricos, eran el resultado de sus primeros experimentos en seda estampada, de los que hicieron innumerables variaciones hasta los años treinta y que los Fortuny bautizaron como velos Knossos” (OSMA, 2010:79; 2012:94-96, 138-139;).

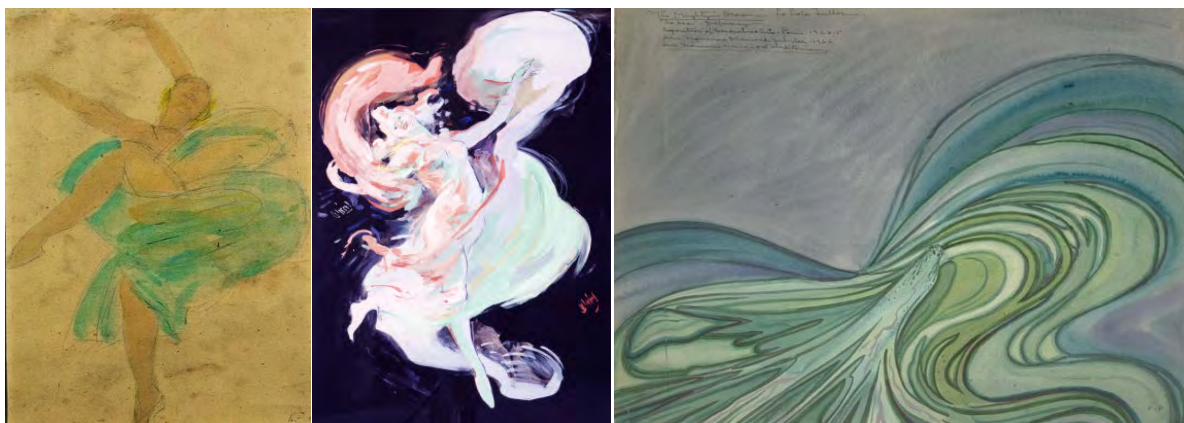
1.2.1 Loïe Fuller (1862-1928)

*¿Qué es la danza? Movimiento.
¿Qué es movimiento? La expresión de una sensación.
¿Qué es sensación? El resultado que produce sobre el cuerpo humano
una impresión o una idea que percibe el espíritu.*

Loïe Fuller²⁰⁸



Fuller fue bailarina, coreógrafa, iluminadora, inventora de efectos visuales, diseñadora de vestuario y escenario, comisaria de arte, cineasta y empresaria. Desarrolló su trabajo de forma alterna entre Estados Unidos y Europa. Ejerció una gran influencia sobre los artistas de su tiempo y en los círculos simbolistas, en los artistas que se adscribieron al Art Nouveau, en el círculo de los futuristas y en los primeros cineastas. Según Aurora Herrera²⁰⁹, “mezcló el cuerpo en movimiento, la envoltura que producía la luz sobre éste, el espacio en el que se desarrollaba, el color y el poder de la emoción y la expresión en estado puro, creando una nueva fórmula que transcendía las ideas de su tiempo y que ha llegado hasta nosotros con gran fuerza” (HERRERA, 2014a:6).



²⁰⁸ **Citación:** FULLER, 2013: 42. **Figura q:** Loïe Fuller: *Caprice*, 1889; s.f.; s.f.; en San Francisco, 1894; en 1914. Fuente: CA-VAZZINI y COMERLATI, 2014:22, 88; FULLER, 2013: 1.

²⁰⁹ La profesora e investigadora teatral española Aurora Herrera fue la comisaria de la exposición *Escenarios del cuerpo. La metamorfosis de Loïe Fuller*, de 7 de febrero al 4 de mayo de 2014 en La Casa Encendida de Madrid: España.



Figura 132. Pinturas y dibujos retratando Loie Fuller: Alguste Rodin (s/f); Jules Cheret (1893); Joseph Paget Fredericks (1925); Henri de Toulouse-Lautrec (1891/92, 1893, 1892, 1901). Fuente: <https://www.pinterest.com>.

Trabajó principalmente en Europa, donde creó cerca de 130 danzas entre las que se encuentran los solos de *Danza de la serpiente* (1890) y *Danza del fuego* y trabajos para su grupo como *En el fondo del mar* (1906) y el *Ballet de la luz* (1908). Fuller publicó libros propios. El primero fue editado en 1908 en París bajo el título *Quince años de mi vida*, con el prefacio del escritor francés Anatole France (1844-1924) y que en 1913 se editó en Chicago con algunos cambios e imágenes nuevas.

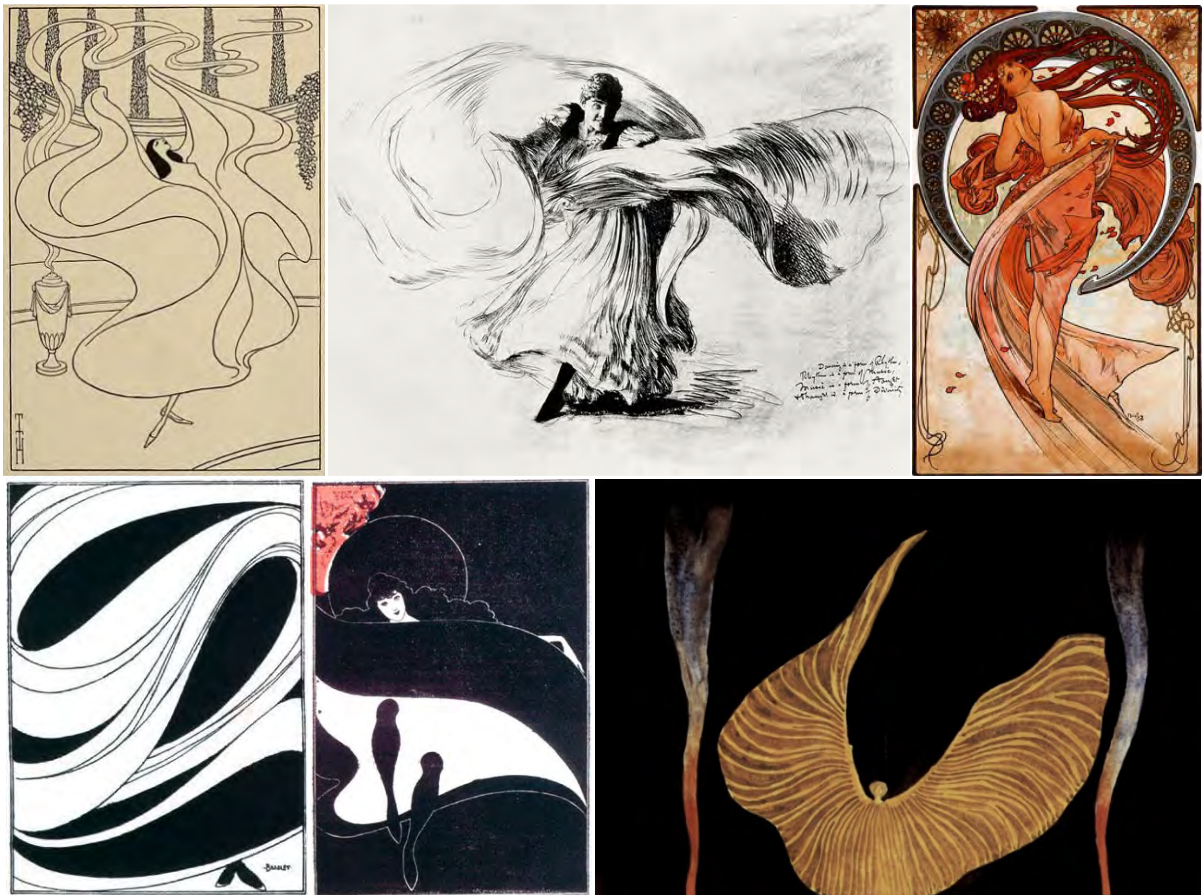


Figura 133. Grabados y litografías retratando a Loie Fuller: Thomas Théodore Heine (1900); Alfred Lys Baldry (1901); Alphonse Mucha (1898); Will H. Bradley (doble, 1894); Koloman Noser (1902). Fuente: www.pinterest.com; <http://car.unibg.it>.

Breve Biografía

Marie Louise Fuller (Illinois/EE. UU., 15 de enero de 1862 - París, 1 de enero de 1928). Según Roger Salas²¹⁰, nació el 22 de enero (y no en el día 15), en la ciudad de Fullersburg (hoy Hinsdale/Chicago), de ahí su apellido. Hija de padre violinista y bailarín y de madre cantante. A los doce años ya estaba actuando en Chicago, por lo tanto era autodidacta. El primero trabajo fijo fue en la compañía itinerante de Felix A. Vicent, para trabajar en *Alladin*, un espectáculo de cuadros de pantomima y magia “donde ya había escenas de transformación tras telones de gasa y efectos de luz a base de bujías de calcio”. El siguiente contacto con la luz en la escena fue cuando le dieron el papel de Ayesha, una mujer que tenía dos mil años: “Disparaba efectos luminosos casi tan increíbles como lo hizo en *Aladdin*. Por ejemplo simuló una tormenta con truenos y rayos, con inmenso *rolling sea* y con una espeluznante puesta de sol”. Vicent había mandado fabricar unas linternas mágicas (que patentó infructuosamente y que son las verdaderas precursoras de los actuales proyectores de diapositivas)²¹¹ y estas experiencias fueron decisivas en la asunción de la estética futura de Fuller. Entre 1881 y 1889 actuó en los escenarios del *burlesque* en Nueva York y otras ciudades del medio-oeste norteamericano, donde se inicia en la “danza de la falda”, relacionada con el can-can y con bailes de *vodevil*, hasta ser contratada a tiempo completo en la *Bijou Opera House Teather Company* de Nueva York. En el año de 1887 protagoniza *The arabian nights* en el *Standard Theatre*, donde un telón vaporizado era iluminado por haces multicolores. En 1889 funda su propia compañía, comienza su primera gira por Estados Unidos y se casa con el Coronel William B. Hayes, al que pronto abandona (SALAS, 2004; CURRENT y EWING Current, 1997; HERRERA, 2014b).

²¹⁰ Roger Salas es el crítico de danza y ballet del periódico español *El País* desde hace 28 años; nació en Holguín (Cuba) en 1950. Emigró a Europa en 1982 y ha publicado dos libros de cuentos, una novela y varios ensayos sobre ballet, ciencia coreográfica y danza española.

²¹¹ La invención de la linterna mágica se atribuye a Giovanni Batista della Porta (1540-1615), aunque fue dada a conocer públicamente el año 1671 por el jesuita alemán Athanasius Kircher (CABEZAS, 2007:143). Se trata de una caja negra, una cámara oscura, con una chimenea, una lámpara y una lente. La luz reforzada por un espejo y la lente sirven para proyectar las imágenes dibujadas sobre una placa transparente que contiene dibujos. Prácticamente es el mismo sistema de proyectores de diapositivas de nuestro tiempo. Fuller utiliza el modelo de la linterna mágica del año 1.800 donde las proyecciones estaban animadas a través de dos placas compuestas de dos partes, una fija y otra móvil. Cada uno de los dibujos se podía colocar encima del otro. El movimiento de la parte móvil se consigue por medio de una manivela controlada por una o varias varillas creando así el efecto del movimiento. El movimiento del aparato permite variar la dimensión de la imagen. Las proyecciones se realizaban sobre las paredes, lienzos, cortinas de humo o como es el caso de Fuller sobre sus extensas telas de seda (KOBUSIEWICZ, 2012:51). Con la linterna mágica comienza a aportar elementos para la iluminación, como son las experiencias de la proyección sobre humo, la regulación del foco y el *travelling* (CASTILLO M. de Olcoz, 2005:250).



Figura 134. Esculturas retratando a Loïe Fuller: Raoul François Larch (1900); Pierre Roche (1900); Théodore Rivière (1898); Friedrich Goldscheider (1900); Pierre Roche (1901); Friedrich Goldscheider (1901).
 Fuentes: *CAVAZZINI y COMERLATI, 2014:47, 57; www.pinterest.com; www.vestirdesentido.com; www.akg-images.co.uk.*

Fuller se traslada definitivamente a París en 1892, lugar en el cual desarrolló con mayor fuerza su obra y donde firmó contrato con los Folies Bergère. Según Pérez Wilson²¹², desde sus comienzos como artista fue una persona muy activa y cercana al teatro-espectáculo, ávida escritora de obras, y adherente a las formas del arte popular. Es en el vaudeville donde encuentra una manera de desarrollar su expresión escénica con mayor libertad y espacio para experimentar, desde una visión de la teatralidad y la puesta en escena que fue complejizando a lo largo de su carrera. Falleció en París de neumonía a los 65 años de edad (PÉREZ Wilson, 2008).

²¹² Simón Pérez Wilson es sociólogo y investigador y actúa en el Centro de Investigación y Memoria de las Artes Escénicas CIM / AE, en Santiago de Chile.

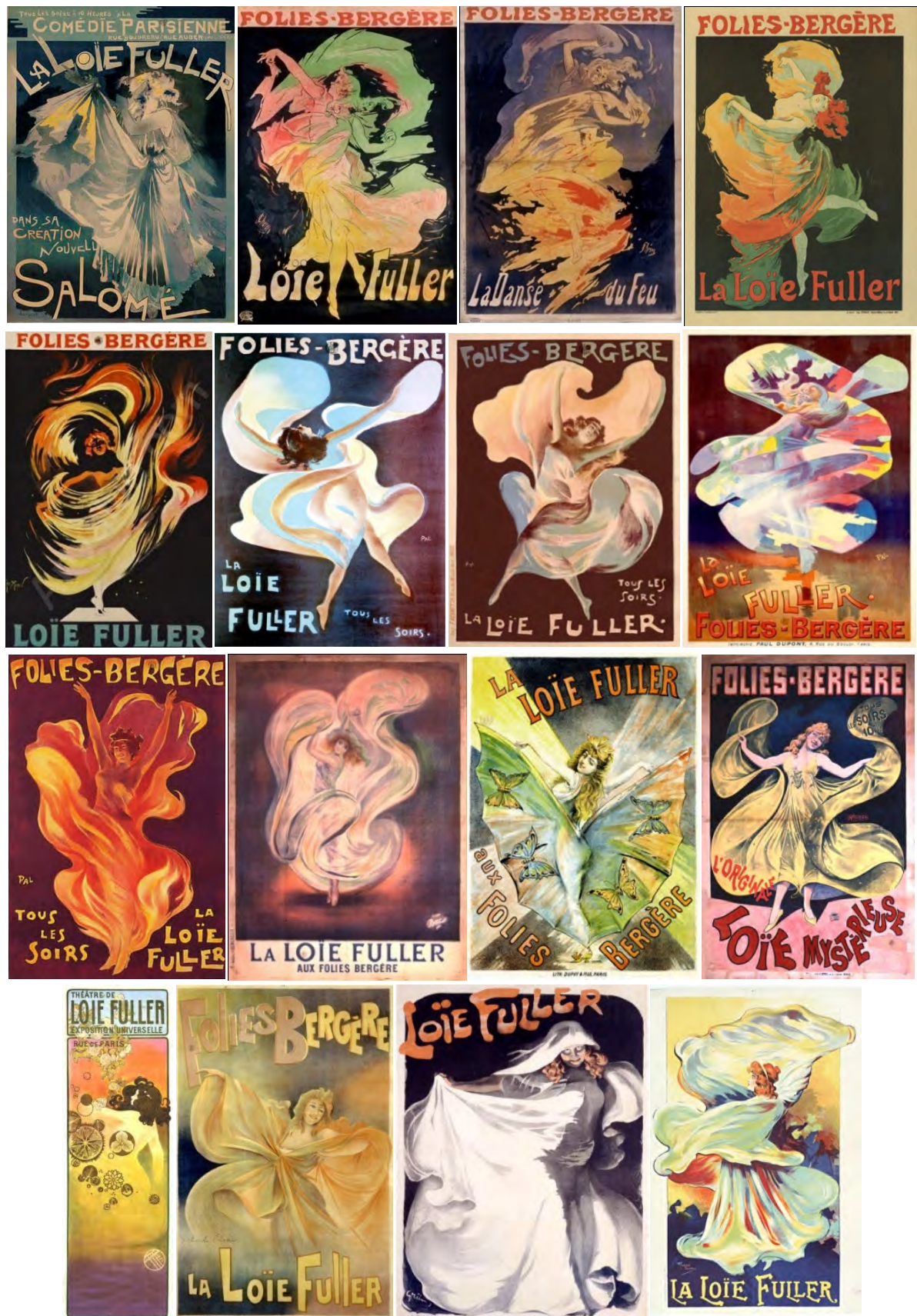


Figura 135. Carteles de los espectáculos de Loïe Fuller: Georges de Feure (1890); Jules Cheret (1897, 1897, 1893); Georges Meunier (1898); Jean Paleologue (los tres: 1897); s/i (1881); Ferdinand Sigismund Bach (1892); s/i (1890); Alfred-Victor Choubrac (1892); Manuel Orazi (1900); s/i (1900); Jules Alexandre Grün (1901); Raymond Tournon (1901).

Fuentes: www.pinterest.com; www.vestirdesentido.com; www.ack-images.co.uk.

*Cronología de hechos de interés para este estudio*²¹³

1889: Fuller va de Estados Unidos a Londres para producir la obra *Caprice*, obra con la que visita la Exposición Universal de París²¹⁴. Donde, por primera vez, se muestra curiosa sobre la luz en la escena. Esto acontece, justamente, en relación con los accesorios del vestuario: el primer tutú²¹⁵ con joyas eléctricas según el sistema Trouvé (lo usaron bailarinas de la Ópera en *La farandole*). Todo esto sucede junto a su visita al Palacio de la Electricidad y la iluminada fuente del Campo de Marte con cientos de chorros de agua multicolores.

1891: Para la obra *Quack medical doctor*²¹⁶, se coloca una gran camisa con mangas muy largas y anchas, para una escena de hipnosis, que permiten mover con facilidad brazos y manos. Un juego de luces de colores en movimiento que se proyectan sobre la vestimenta enfatiza la puesta en escena, creando un ambiente hipnótico y sorprendente. Esta interpretación supone el comienzo de toda la futura investigación de Fuller en el campo escénico y abre un nuevo campo de experimentación coreográfica en el campo de la representación.

1892: Se interesa por las investigaciones sobre materiales de carácter fosforescente, sales radioactivas y experimentos con rayos X que se llevan a cabo en una de las empresas de Thomas Edison (1847-1931) en Nueva Jersey. Ahí conoce de primera mano las experiencias basadas en las cajas de luz tipo *back light*, cajas con tapa transparente y pintadas en su interior con aceites radioactivos que emiten luz, produciendo efectos sorprendentes. Fuller explica a Edison que quiere trabajar con ese tipo de materiales y efectos en el campo de la escenografía. Comienza así una larga trayectoria de experimentación basada en el poder de la luz y en los materiales impregnados con sustancias radioactivas emisoras de luz. Como indica Garelick, Fuller, consultó con Edison el uso de las pinturas fluorescentes (fósforos) sobre su vestido para producir nuevos efectos luminosos en su danza. No obstante, el fósforo endurecía demasiado su vestido impidiéndole un movimiento libre de

²¹³ Esta cronología proviene esencialmente del libro *Loïe Fuller: danseuse de la Belle Époque*, publicado por Giovanni Lista en 1994. Recogemos los datos de la edición de 2006.

²¹⁴ Celebrada, del 6 de mayo al 31 de octubre de 1889, en el centenario de la toma de la Bastilla. Esta exposición marcó un momento culminante que da cierre a un largo periodo. Nuevas concepciones en la construcción, y nuevos adelantos en la industria se unieron para darle a la Exposición una radiante brillantez y una enorme influencia. El progreso entre la exposición de 1878 y 1889 fue tan enorme, que los visitantes llegaban a sentirse sobrecogidos por la atrevida construcción de la Galería de las Máquinas y de la Torre Eiffel. Tuvo más de 61.722 expositores (35 países) y aproximadamente 32.250.297 de visitantes.

²¹⁵ Un tutú, surgido en 1820, es parte de la indumentaria llevada por las bailarinas de danza clásica: un corpiño ceñido y una falda ligera y vaporosa confeccionada a base de varias capas.

²¹⁶ *Quack medical doctor* (1891), de Fred Marsden. Loïe Fuller interpreta el papel de Imogene Twitter. Opera House de Boston: EE.UU.

las telas. Por lo tanto tuvo que limitar la pintura de todo el vestido a unas pequeñas manchas que al proyectar la luz sobre ellas creaban un efecto de estrellas expandidas en el espacio (GARELICK, 2007:39).

1893: Presenta cuatro patentes de vestuario y dispositivos escénicos en Europa y Estados Unidos: una combinación nueva de vestimenta especialmente diseñada para la danza teatral; una puesta en escena basada en un suelo retroiluminado que permite un nuevo tipo de atmósfera; una decoración sobre paredes blancas con clavos con cabeza de piedra facetada que reflejan y descomponen las luces que se proyectan sobre ellos; una escena construida con cristales tratados que se intersecan y producen una suerte de caleidoscopio en las paredes y el fondo del escenario. Presenta en los teatros de Nueva York, entre ellos el Garden Theatre, sus danzas y proyecciones mediante linterna mágica, en la que abundan en nuevas exploraciones escénicas con la luz.

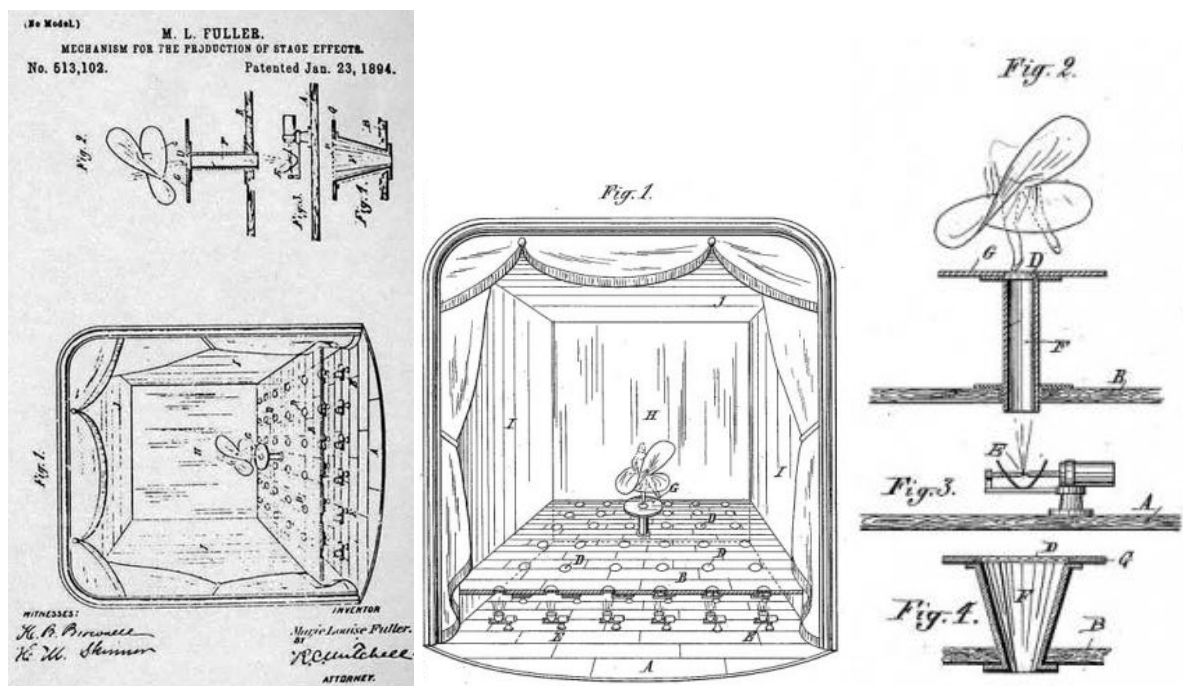




Figura 136. Las transformaciones de Loïe Fuller: la patente de mecanismo para la producción de efectos lumínicos escénicos (1894)²¹⁷; Fuller sobre el dispositivo de iluminación de suelo: s.f.; con el vestido blanco de *Salomé*. Fuller posando con dispositivos de iluminación (1900).

Fuentes: CAVAZZINI y COMERLATI, 2014:111, 122, 123; internet: www.pinterest.com; www.vestirdesentido.com; www.akg-images.co.uk.

²¹⁷ Fuller aplica un código de letras para describir cada elemento del sistema: A: escenario principal del teatro; B: segundo escenario, encima del escenario del A; C: escenario circular pequeño en el que bailaba Fuller; D: agujeros en el escenario B que dejaban el paso de la luz proyectada de las luminarias colocadas en el escenario A; E: las luminarias del escenario A; F: el soporte del escenario circular pequeño que dejaba el paso de la luz; H: el ciclorama; I: los laterales del escenario; J: techo del escenario (COOPER Albright, 2007:59-61).

1894: Registró y patentó su baile y sus artilugios mediante detallados diagramas bajo el epígrafe *Garment for dancers*, donde especificaba el largo de los velos, la forma y material de las largas varas con que prolongaba sus brazos y hasta dibujos planimétricos de las coreografías.

1895: Por cuenta del cierre del laboratorio de Edison, concibe la creación de su propio laboratorio, que finalmente logrará poner en funcionamiento varios años después, en 1905, en París. Sus espectáculos cada vez son técnicamente más sofisticados y necesitan de la asistencia de una media de hasta doce electricistas y técnicos en iluminación.

1897: En una nueva aparición en los Folies Bergère, Fuller llega a contar con un equipo de 38 técnicos en iluminación. El tamaño del equipo y los aparatos, la gestión de montaje y la supervisión demuestran el peso tecnológico que requieren sus representaciones en la época. Fuller descubrió que el uso de las pantallas y del cristal reduce el brillo de la luz. A veces, como indica Albright, sustituía el suelo del escenario por un cristal grueso colocando las luminarias debajo para disminuir la intensidad de la luz.

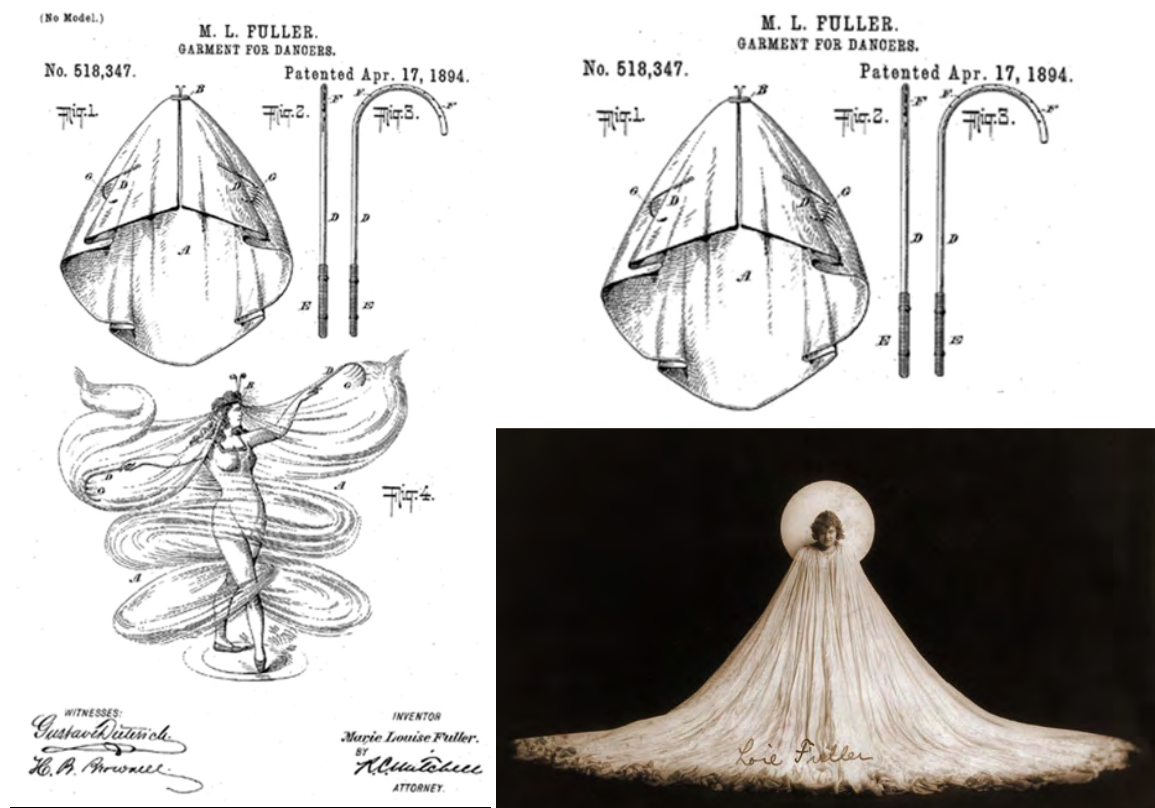




Figura 137. El diseño de vestuario de Loïe Fuller: la patente del vestuario y detalle del dibujo (1894); Fuller posando con el vestuario (1902). Fuentes: FULLER, 2013: VIII; internet: www.pinterest.com; www.vestirdesentido.com; www.akg-images.co.uk.

1899: Para la representación de *El arcángel*, en el teatro Olympia de París, Fuller patenta varios dispositivos a base de espejos que, por reflexión, multiplican las imágenes y las convierten en una suerte de “irrealidad”. Se trataba un espacio octogonal, abierto en la parte frontal compuesto por muchos espejos, iluminados por luminarias muy pequeñas. La luz y los espejos multiplicaban el cuerpo de Fuller creando extraños reflejos, espacio que Rhonda Garelick describió: “De una manera muy misteriosa, ocho cuerpos de Loïe Fuller aparecieron bailando en el mismo momento. Todo el escenario estaba bañado por maravillosos colores en los que se podía observar unas formas aéreas que giraban y bailaban, como si fueron las víctimas de la Tarantela” (GARELICK, 2007:45).





Figura 138. Las escenografías luminosas de Fuller: alumna de Fuller interpretando *Prometeo* (s/f); *Las sombras gigantes*, en el Théâtre National de l'Opéra (Francia, 1922); *Una noche en Mont Chauve*, en el Festival Hall de San Francisco (EE UU, 1915). Fuente: CAVAZZINI y COMERLATI, 2014:91, 104.

1900: Para la Exposición Universal de París se construye un pabellón dedicado a Loie Fuller y al uso que ésta hace de la electricidad. El pabellón está destinado a albergar representaciones teatrales y a exponer objetos²¹⁸. Además de ejercer como productora, Fuller ilumina otros espectáculos como *La geisha y el caballero* y *La china*. Dentro del mismo programa también presenta sus “danzas luminosas” (*El firmamento*, *Luces y tinieblas*, *La danza del fuego* y *El lirio*), poniendo énfasis en el poder de la electricidad y de la iluminación en la simbiosis danza-tecnología.

1904: Presenta sus danzas luminosas en una homenaje al matrimonio Curie. Toda la familia queda sorprendida no sólo por los trucos e ilusiones ópticas que incorpora el espectáculo sino por el uso de materiales de tipo radioactivo para las imprimaciones de Fuller en bordes de la indumentaria utilizada en las coreografías, como cintas, mangas, etc.

1908: La Opera House de Boston le encarga el estudio de nuevas propuestas de iluminación para las óperas *Fausto*, *Rigoletto* y *Lobengrin*.

1920: Hace la iluminación del espectáculo de variedades *El velo fantástico*, en el teatro Olympia de París. Estrena *El lirio de la vida*, obra de tipo fantástico basada en un cuento escrito por su amiga y reina María de Rumanía (1875-1938). Posteriormente realiza una adaptación cinematográfica de la obra que se proyecta en numerosos teatros y cinematógrafos, incluso en la *Metropolitan Opera House* de Nueva York en 1926.

²¹⁸ Entre los espectáculos presentados están los de la compañía japonesa de Otojiro Kawakami y su mujer Sada Yacco y el transformista Leopoldo Fregoli. Este último presenta una trama teatral dentro de la cual va cambiando de voz, de vestuario y de registro – todo ello de manera frenética -, hasta llegar a dar vida a docenas de personajes distintos (LISTA, 2007).



Figura 139. *El lirio de la vida* (1921): película experimental de Loïe Fuller y Georgette Sorrere. Cartel de Bernard Becan; espectáculo de variedades *El velo fantástico* (1920), en el teatro Olympia de París.
Fuentes: www.pinterest.com; <http://artair.canalblog.com>; www.akeg-images.co.uk.

La danza multimedia de Fuller

En 1892 Fuller presentó por primera vez su nueva *Danza serpentina*²¹⁹, donde obtuvo mucho éxito gracias a su originalidad y al asombro que produce su espectáculo en los espectadores. Este estreno fue asistido por una equipo de 27 técnicos en iluminación y electricidad. Cooper Albright la describió vestida con largas y muy ligeras telas de seda (las telas dentro tenían un leve soporte inventado por ella misma), levantaba y bajaba los brazos imitando a un pájaro, a una mariposa o a una medusa: “La luz coloreada se proyectaba sobre las telas de seda formando así un cuerpo luminoso en movimiento. Con esta coreografía Loïe Fuller inicia una etapa en la danza. El lenguaje coreográfico se subordina a la danza de la luz”. De acuerdo con Alberto Dallal, La Fuller libera antes que nadie y generaliza la dramatización de las emociones por medio de los movimientos más naturales y sencillos del cuerpo y utiliza (o inventa), por primera vez, procedimientos de la técnica de iluminación escénica que propondrían imágenes insospechadas para la escena contem-

²¹⁹ Espectáculo filmado por los hermanos Lumiere en 1896, con coreografía y diseño escenográfico de Loïe Fuller.

poránea. Después de la *Danza Serpentina*, Fuller continúa experimentando en el *The Phosphorescent Dance* (usando el fósforo, descrito anteriormente), *Dance of the Lily* (usa casi 500 m. de tela de seda), *The Fire Dance*, *The Butterfly*, *The Violet and The Chimeras* donde hace proyecciones sobre su vestido usando la linterna mágica (COOPER Albright, 2007:17; DALLAL, 1982:297). Según Bielsa Arbiol (2013), el trabajo de Loïe Fuller presenta una “sugestiva simplicidad”, que básicamente puede reducirse a tres elementos constantes, codificadores de su estilo: la luz, el color y el movimiento, a los que cabría añadir un cuarto: la música; es decir: iluminación, paleta cromática y dinamismo. Estos tres elementos esenciales, interrelacionados en el espacio, adquirirían entidad propia en un todo uniforme que Fuller entendía como “traducción emotiva de una música determinada, preexistente”, especialmente del repertorio clásico, con predilección por la música del romanticismo.

En esta búsqueda de sensaciones, el teatro, la danza y las artes performativas han sido siempre interdisciplinarias o formas multimedia. Durante siglos la danza ha tenido un matrimonio íntimo con la música y ha incluido elementos visuales de sets, accesorios, vestuario y luces para realzar el cuerpo en el espacio. El profesor inglés Steve Dixon defiende que “la danza, ostensiblemente la forma más corpórea de presentación, ha sido conceptualizada como una práctica que continuamente evoluciona con la tecnología”, y considera que “la bailarina Loïe Fuller provee un ejemplo interesante emprendiendo algunos extraordinarios experimentos con la nueva tecnología de la electricidad en 1889” (DIXON, 2007:39-40). Cuando se trata, específicamente, de la TAVI y la multimedia, Arreguín Garmendia nombra la “metamorfosis del espacio por medio de la iluminación” en su estudio sobre el lenguaje multimedia en la danza contemporánea. Las aportaciones de Fuller sobre este tema fueron importantes al “crear movimiento y volumen en el espacio, y texturas y masas en el cuerpo por medio de la iluminación” (ARREGUÍN Garmendia, 2011:186). Él lo ejemplifica con la *Danza serpentina* (1896):

Esta pieza la presentó con ropa muy amplia y con bastones largos en sus manos para extender la longitud de sus brazos, creando una especie de pantalla donde eran proyectadas luces multidireccionales, luces multicolores, incluidas aquellas que emanaban de un panel de cristal en el piso que la iluminaba desde abajo. Fuller incorporó en su trabajo proyecciones de films y efectos de sombras como medios para transformar la forma de su cuerpo en la presentación (ARREGUÍN Garmendia, 2011:28-29).

Algunos pensamientos de Fuller

Luego visité la Galería Nacional, seguido por el Louvre y, con el tiempo, la mayoría de los grandes museos europeos. Durante mis visitas a estos, lo que más me llamó la atención fue que los arquitectos nunca habían tenido suficientemente en cuenta el papel de la luz. Me pregunto si un día se va a resolver este problema. La iluminación, es decir, la forma en la que los rayos de luz huelgan y se refleja en los objetos [...] La cuestión de la iluminación, de la reflexión, de los rayos de luz que caen sobre los objetos es tan esencial que no puedo entender cómo se le ha otorgado tan poca importancia (...) (a) la redistribución de la luz [en los museos]. Hay mil formas de distribuirla. Para que pueda satisfacer las condiciones deseadas, la luz debería ser llevada directamente a los cuadros y las estatuas en vez de que los alcanzara por casualidad (FULLER, 2013:23).

El color es luz desintegrada. Los rayos de luz, desintegrados por vibraciones, tocan uno y otro objeto, y esta desintegración, fotografiada por la retina, es siempre el resultado químico de cambios en la materia y en los rayos de luz. Cada uno de estos efectos es designado con el nombre de color (FULLER, 2013:34).

La danza ultravioleta: otro de sus muchos experimentos era aquél en el que trabajaba con el rayo de luz denominada “ultravioleta”. Pese a proceder de un proyector de sesenta amperios – un sistema de 220 voltios -, el rayo que brillaba en el espacio no podía verse a simple vista. Toda esa radiación era invisible si no se colocaba un objeto en su trayectoria. Pero, cuando se hacía, el objeto se iluminaba maravillosamente. Así, aunque los espacios son penetrados por rayos de luz que emanan de multitud de grandes soles invisibles, sólo podemos ver esos rayos cuando un objeto intercepta e ilumina una pequeña parte del rayo [...] Así, cuando interponemos un objeto en la trayectoria de la luz, aparecen innumerables rayos que lo iluminan, como si la luz lo penetrase.

El violeta se llama “ultravioleta” cuando ese color es doblemente intenso y doblemente invisible [...] el profesor Curie colocó un vaso transparente lleno de agua en la trayectoria del rayo. Ambos, el vaso y el agua, se iluminaron con una luz azul oscura. Luego dejó caer en el agua unas partículas de polvo que descendieron lentamente, sin mezclarse, hacia el fondo del vaso; entonces pude ver cómo esas partículas de polvo no sólo conservaban su integridad, sino que, aunque estaban iluminadas, no lo estaban en color violeta, como se hubiera podido pensar.

Este experimento me impresionó sobremanera, ya que lo natural hubiera sido que la luz coloreada imprimiera su color en todo lo que tocaba o, de no ser así, que imprimiera otro color; por ejemplo, si el objeto fuese de color dorado, el color violeta debería transformarlo en un rojo vivo. Naturalmente, si el objeto fuera blanco, lo atravesaría un rayo de luz violeta, de un precioso color violeta. Pero esas partículas de polvo, que parecían azufre, no experimentaron ningún cambio mientras se precipitaban hacia el fondo del vaso, atravesando los rayos violetas.

Inmediatamente pensé en cómo podría trasladar a un vestido las maravillosas propiedades de ese polvo, su fuerza y su resistencia, para poder mostrárselas al mundo [...] Basta con decir que conseguí mi propósito. Y para demostrar que se están proyectando rayos de luz ultravioleta sobre el vestido tengo un pañuelo que se va transformando de un color a otro mientras el vestido se resiste a cualquier cambio de color y permanece insensible a todos los rayos de luz. Y éste es el motivo por el que, aunque el vestido no se torne nunca violeta, esta danza se llama “La danza ultravioleta”. Traducido a partir de textos publicados en Loïe Fuller, *Ma vie et la danse*, París. L’Oeil d’or, 2002, p.171-179 (HERRERA, 2014:28-29).

El pájaro negro: Es un hecho que el negro permanece siempre negro, pero es interesante saber que, en contraposición a este hecho natural, nada descompone más profundamente y más completamente las moléculas de aire que el color negro. Pero la riqueza de sus miríadas de colores no puede concebirse ni apreciarse salvo cuando se examina al microscopio un trozo de tela negra, de seda o de cuero, que esté expuesto al sol. Y para ello se requiere un microscopio que tenga una lente que deje pasar los rayos de sol. Se produce entonces una doble descomposición de las moléculas de aire y cada una de las partículas más pequeñas que componen la tela aparece rodeada por un arcoíris que cambia a cada instante, mostrando la belleza de multitud de colores inimaginables.

Aunque este mundo de colores microscópicos – que no puede apreciarse a simple vista en el infinito de la naturaleza – es maravilloso, también he observado que los rayos de luz que se han transformado en efectos, que han tomado formas, pueden reflejarse; y que, a partir del negro, los rayos de gran fuerza pueden producir tonos oscuros de gran riqueza. Una vez explicado este principio, es posible apreciar la maravilla grandeza de la realidad. Traducido a partir de textos publicados en Loïe Fuller, *Ma vie et la danse*, París. L’Oeil d’or, 2002, p.171-179 (HERRERA, 2014:33).

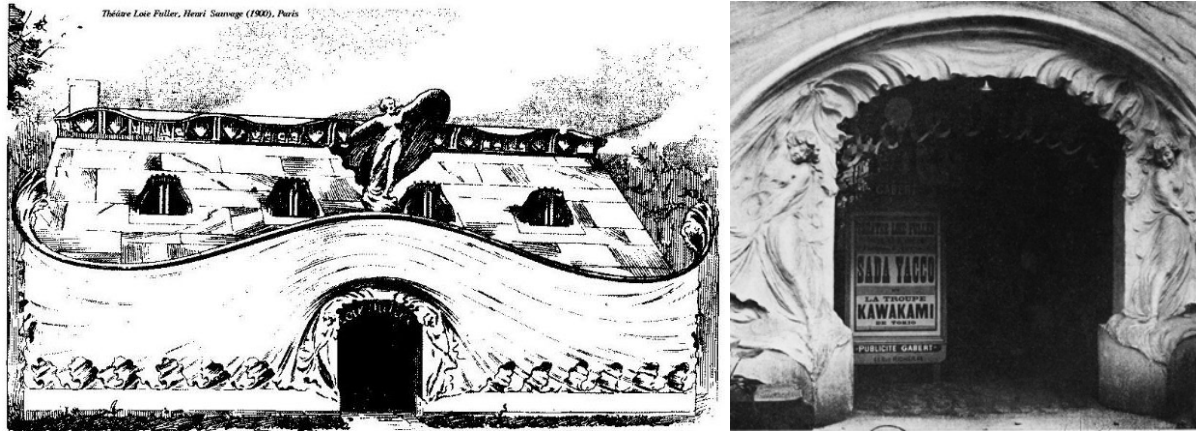


Figura 140. Proyecto arquitectónico: Théâtre Loïe Fuller, del arquitecto Henri Sauvage (1900).

Fuentes: www.art-nouveau-around-the-world.org

Fuller, la CVI, la luz y el color

Para Sánchez Martínez, Fuller fue una de las primeras exploradoras de las posibilidades de la iluminación, principalmente en sus presentaciones en Les Folies Bergère (Francia)²²⁰ con sus danzas, basadas en el aprovechamiento del efecto de las luces coloreadas sobre sus trajes vaporosos, que ella agitaba con el fin de reproducir sensaciones del mundo natural: fuego, mar, serpentina, mariposa... Fuller resumía en los siguientes los elementos que componen el espectáculo escénico: “luz, color, movimiento, música”, siendo el orden de enumeración también el orden jerárquico establecido por la bailarina desde el punto de vista compositivo. Según Cooper Albright, la fusión de la luz, del color y del movimiento es el sello de Fuller y de su “espacio vivo”: “Ella usaba la luz como su pareja de baile que revelaba el movimiento de su cuerpo”. La luz en la danza fulleriana rompe con las convenciones escénicas de la época y aporta “el arte de la modulación, la capacidad de moverse a través de un espectro de colores” (SÁNCHEZ Martínez, 2002:32; FULLER, 1913:66; COOPER Albright, 2007:58). Sobre sus experimentos con el Diseño de Luz, al inicio

²²⁰ El Folies Bergère es un famoso cabaret de París, aún en funcionamiento, que tuvo su mayor esplendor desde los años 1890 a los 1930. A finales del s. XX, como consecuencia de la relativa desafección del público por los espectáculos de revista, el teatro pasó a ser utilizado para comedias musicales, actuaciones de grupos de baile, etc. Sus espectáculos incluían *tableaux vivants* y decorados muy complejos que, con frecuencia, eran en trampantojo. Fue la competencia del cabaret Moulin Rouge e inspiró a empresarios de otros países.

del uso de la electricidad en los teatros, su vestuario y el movimiento de la coreografía “utilizó juegos de luz asociados a los movimientos de los tejidos para producir efectos espectaculares”, logrando con esto “modelar, modular, tallar un espacio desnudo y vacío, darle vida, hacerlo el espacio del sueño y de la poesía a la que aspiraban los exponentes de la representación simbolista” (GILL Camargo, 2006:21; ROUBINE, 1998:22). Como nos describe el profesor e historiador de danza francés Paul Bourcier, hablando de la casualidad en el inicio de las experimentaciones de Fuller con la luz en el vestuario:

Trabajaba como actriz cuando ella descubrió, por casualidad, en 1890, cuando improvisaba un traje, el efecto de los proyectores sobre las telas. Añadió largos velos en el vestido aleteante en su estreno, acentuando su amplitud por prolongar los brazos con palos, multiplicando los efectos de la luz, de diferentes colores, puntos de luz ubicados en frente de ella, detrás, al lado, bajo el suelo [...] (BOURCIER, 2001:252).

Con Loïe Fuller podemos encontrar también el inicio de exploraciones precinematográficas que han perdurado durante más de un siglo. Fue ella quien introdujo la iluminación en los escenarios por primera vez a finales del s. XIX, montando focos de gran potencia que traspasaban vidrios de colores y proyectaban luces sobre las telas de sus vestidos en movimiento.



Figura 141. La iluminación de Fuller en los escenarios: s.i. (s.f.); Loïe Fuller durante el movimiento de lanzado y envoltorio final de la danza del lirio (1902); dibujo de Louis Gunnis (1896).

Fuentes: internet: <http://car.unibg.it>; CAVAZZINI y COMERLATI, 2014:112.

La relación de Loïe Fuller con la luz se remonta a sus primeros logros importantes como artista de la danza, y muy en especial a la continuidad de sus experimentaciones con la *Danza serpentina*: “no una luz del natural, ni directa ni arbitraria en su ubicación, sino determinada para un fin/objeto concreto, a medio camino entre la pura expresión y el ensueño de las fantasías oníricas”. Para la estudiosa en danza Laurence Louppe se trataba de la “movilidad de un cuerpo en la luz y las proyecciones”; o lo que es lo mismo, la luz eléctrica intencionalmente dispuesta/dirigida, esto es la pura antítesis de la iluminación escénica de los naturalistas. Lo que hoy es considerado como un recurso estándar, para Bielsa Arbiol, en Fuller adquiere “el esplendor de los grandes precedentes, pero no tanto por el empleo del objeto en sí (la luz) como por las variantes a las que ésta es sometida como recurso expresivo (ángulos diversos de la luz, accesorios, etc.)” (BIELSA Arbiol, 2013: internet; LOUPPE, 2011:48). Por ende, el logro capital de Loïe Fuller en su tratamiento de la luz es su meditada, y muy sutil, distribución de ésta sobre su propio cuerpo, devenido pantalla que abarca la imagen, al tiempo que la recibe y anima por virtud del movimiento de sus ocultos brazos, que agitan los pliegues ondulantes de su volátil indumentaria. Así y como botón de muestra, para el más célebre pasaje del ballet *El amor brujo*, de Manuel de Falla, la “Danza del fuego”, Fuller hizo colocar un foco bajo sus pies. De este modo no sólo se ganaba en expresividad, sino también en intensidad, pudiendo sintetizar toda la esencia del ballet en una escena determinada: en lugar de dibujar/expresar el “fuego de la pasión amorosa” en términos monótonamente literarios, Fuller destiló el efectismo potencial de esta pulsión aupándose en la luz, capaz de atravesar toda su humana figura, inundándola de “fuego lumínico”. Fuller mejoraba y desarrollaba su invento añadiéndole nuevos componentes. Como indica Garelick, en el año 1898, Fuller sustituye el suelo de madera por el de espejo y coloca un cristal transparente en la parte frontal de su invento para crear más reflejos. El público tenía la dificultad de distinguir entre el verdadero cuerpo de la artista y su reflejo (KOBUSIEWICZ, 2012:56).

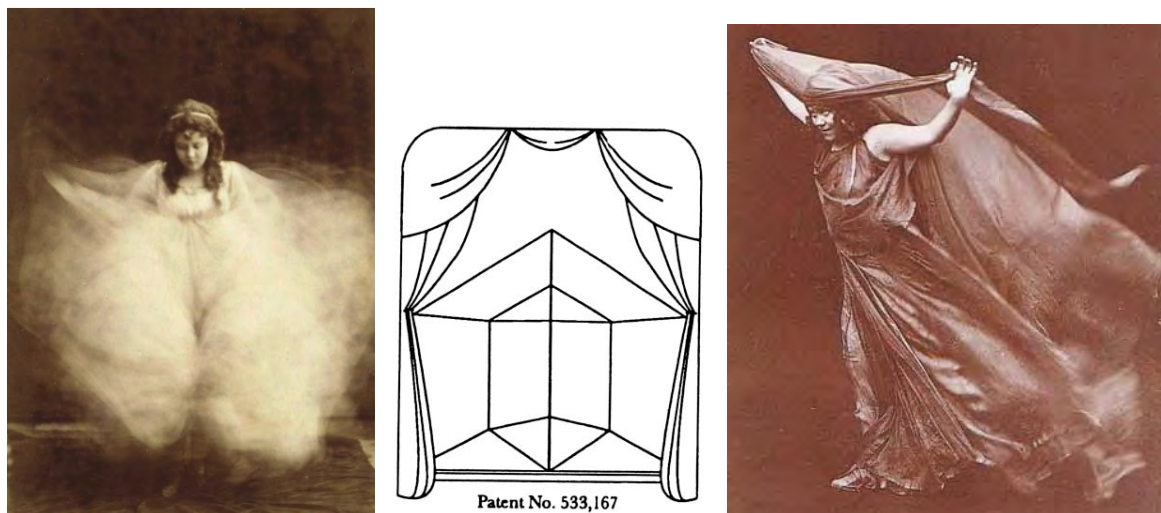


Figura 142. Efecto visual con humo (s.f.); patente de *La habitación de espejo* (1893); efecto con diferentes colores en el tejido (s.f.). Fuentes: KOBUSIEWICZ, 2012:55.

Las ideas de Fuller sobre el color se comunican visiblemente con los nuevos movimientos pictóricos de su tiempo (impresionismo, expresionismo, fauvismo, etc.), en tanto que el último cuarto del s. XIX y la primera década del XX marcan la época dorada y hegemónica del color sobre la muy académica línea. Fuller parte del color como de una “prolongación de la luz desintegrada”, es decir una combinación aditiva o sustractiva: sumando luz, toda mezcla es más clara que cualquiera de los colores que intervienen; restando, en cambio, los colores secundarios que son más oscuros que los primarios. La razón es netamente expresivo-musical, pues, como es sabido, los colores afectan al plano cognitivo de una forma inconsciente, produciéndonos ciertas sensaciones: pueden expresar temperatura, estados de ánimo, etc. Sobre esta base puramente expresiva Fuller construye su trabajo con el color.

En lo que se refiere al Diseño de Vestuario, el investigador norteamericano Don McDonagh hace una bella reconstrucción de la coreografía fulleriana que nos remite a su estética y funcionalidad:

La bailarina aparece sobre un escenario oscuro llevando un largo vestido de seda ceñido a la cintura que cae sobre el piso. Una banda circular ondulante rodea a la vestimenta en su extremo inferior y otra similar queda cerca del cuello. De repente los pliegues del vestido comienzan a ondular y expandirse y surgen rayos de luz desde la misma bailarina. Ella sostiene los extremos del vestido a la altura de los hombros y con movimientos rápidos y circulares crea cascadas luminosas. El espectáculo se convierte en una móvil masa dinámica. Se mueve de un lado a otro, siempre bañada por la luz y luego, dando la espalda, vuelve la

cabeza en dirección del público y la parte superior de la vestimenta se asemeja a una flor que circunda su torso, cuando un momento antes aparecía como una alada mariposa (McDONAGH, 1976:21).

Opiniones sobre Fuller y su obra

Auguste Rodin (Francia, 1840-1917), escultor.

Loïe Fuller ha abierto una nueva vía al arte del porvenir. París y todas las ciudades en las que actuó le deben las emociones más puras; ha despertado la grandeza de la Antigüedad. Su talento siempre será imitado ahora y su creación volverá a ser realizada siempre, pues ha sembrado efectos, luz y puesta en escena, y todas esas cosas serán estudiadas eternamente (PESSIS Y CREPINEAU, 1990:29).

Isadora Duncan (EE UU-Francia, 1877-1927), bailarina y coreógrafa.

Yo estaba en éxtasis, pero comprendía que este arte no era sino una súbita ebullición de la Naturaleza que ya no podría repetirse. Se transformaba en millares de imágenes de color a los ojos de su público. Increíble. No puede repetirse ni describirse. Loïe Fuller personificaba los colores innumerables y las formas flotantes de la Libertad. Era una de las primeras inspiraciones originales de la luz y del color (BIELSA Arbiol, 2013, internet).

Sally R. Sommer (EE UU), investigadora, crítica y profesora de danza.

Por movimiento, ella no sólo entendida el cuerpo que baila, sino también el movimiento de la luz, color, vestuario y el cuerpo se fundía por el movimiento hacia el interior de una imagen visual. Fuller conceptualizó una imagen en movimiento hecha por iluminación multicolor, jugando en un movimiento de sedas perpetuo. En *Loïe Fuller*, *The Drama Review*, 19-1 (marzo de 1975), p. 54. (HERRERA, 2014:4)

Aurora Herrera (España), investigadora y profesora.

Para Fuller la simbiosis entre danza, teatro y tecnología es pues indisociable; cien años después, sus teorías permanecen en la más absoluta actualidad (HERRERA, 2014:15).

Elsa Fernández-Santos (España), crítica de Cultura en el periódico El País.

Fuller, algo así como la George Méliès de la danza, desarrolló con sus experimentos infinidad de ilusiones ópticas. Sus juegos de vestuario y de luz —con dos varillas como extensión de sus brazos, moviendo en círculos gigantes las telas que abrían y cerraban su cuerpo— no solo representaron la metamorfosis de la crisálida en mariposa, el nacimiento de la ninfa de Aby Warbug, sino que lograron equiparar el movimiento humano a la armonía de la naturaleza. La mujer terrenal y voladora (FERNÁNDEZ-SANTOS, 2014, internet).

Giovanni Lista (Italia, n. 1943), escritor y crítico de arte.

Loïe Fuller, la primera gran iniciadora de la danza moderna, llevó a cabo una verdadera revolución que destituyó el papel soberano del cuerpo de la bailarina sobre el escenario [...] exclusivamente en pro del velo, inventando así el espectáculo multimedia, al considerar su propio cuerpo como una mera máquina de expresión [...] Para que el velo se convirtiera en la expresión del cuerpo, era necesaria la desaparición del cuerpo de la bailarina (LISTA, 2014:29).

José Antonio Bielsa Arbiol (España), investigador cultural.

...toda la fuerza de su estilo reside no tanto en sus evoluciones corporales como en lo que la rodea: una puesta en escena muy cuidada, básicamente sustentada en el novedoso trabajo con la luz [...] Se trataba de expresar por medio del movimiento corporal -debidamente sublimado por las finas telas de sus ultraligeros trajes al vuelo- una serie de sensaciones profundas, inefables, que, bajo los efectos de la iluminación -dramatizados por el cromatismo oportuno-, conferían a su danza un carácter auténtico, de puro espectacular y vigoroso, casi expresionista en su más último sentido (BIELSA Arbiol, 2013, internet).

Ada Kobusiewicz (Polonia-España), diseñadora de luz e investigadora.

La danza que propuso Fuller no fue un movimiento del cuerpo. Fue una danza de la luz, del vestuario y de los colores [...] Fuller fue la precursora de “la danza de la luz”. Las telas de seda, la escenografía, la coreografía y la luz llegaron a tener un movimiento común. Los límites de la danza y de la luz han sido superados. Fuller fue la que llevó la electricidad a la escena. La luz en la danza de Fuller va más allá de la función de iluminar un cuerpo en movimiento. La luz crea el espacio de Loïe Fuller. Ella fue más que una coreógrafa y bailarina, fue la coreógrafa de la luz [...] La luz es el sujeto en el espacio de Fuller y el cuerpo de ella se convierte en el objeto, con el fin de que la luz revele el movimiento de la artista y crear una imagen móvil en un “espacio vivo” (KOBUSIEWICZ, 2012:51-52, 56).

Carlos Marquerie (España), diseñador de luz e director de escena.

Cuanto más trabajamos en este proyecto²²¹, más creo que nos alejamos de Loïe Fuller. Ella buscaba el movimiento y cómo lo transformaban las luces en continuo cambio. Nosotros buscamos los movimientos en que el movimiento se detiene y la sombra se apodera de las cosas. En el París de 1900, el progreso no tenía límites. La luz era el símbolo de una Europa feliz. La historia del s. XX demostraría lo contrario. Tras la luz vino el horror. Quizá hoy haya que apagar las luces y mirar en las sombras o desde las sombras (MARQUERIE, 2014:3).

Enrico Prampolini (Italia, 1894-1956), escritor y escenógrafo.

El primero intento de una danza en la que la actitud plástica y rítmica del gesto está subordinada al elemento cromoluminoso, un espectáculo en el que la forma y la materia danzante no están encerradas en la experiencia rítmica del cuerpo humano (LISTA, 2006:211).

José Manuel Sánchez Ron (España), físico, historiador de la ciencia y profesor.

La danza, el arte que practicó Loïe Fuller, es movimiento, pero también color y luz, características éstas que no son sino fenómenos físicos. Naturalmente, no es necesario poseer conocimiento científico para dominar el arte de la danza; sucede, sin embargo, que Loïe Fuller se esforzó por poseer al menos algunos de esos conocimientos, una circunstancia que hizo de ella una *rara avis* en el mundo de la danza (SÁNCHEZ Ron, 2014:75).

Guillermo de Osmá (España), escritor.

Loïe Fuller, la innovadora bailarina americana, fue una de las primeras en asociar el potencial innovador de la luz a la escena, y en su caso particular a los movimientos plásticos de la danza tal como ella concibe. En su danza libre explora las posibilidades de diálogo entre el cuerpo (el movimiento), el velo (el traje) y la luz (el color) (OSMA, 2012:90).

Linn Garafola (Francia), escritora.

A partir de la obra de Loïe Fuller, en la década de 1890, la nueva danza que floreció en los teatros de ópera y en las salas de conciertos de Europa hasta la década de 1930 no se identificó sólo por su coreografía, sino por el estilo de su escenografía [...] Tanto Fuller como Isadora Duncan, bailarinas estadounidenses que pasaron casi toda su vida adulta en Europa, transformaron el escenario en un espacio nuevo para la danza, en el que se fomentaba la fantasía y se desafiaba la imagen convencional del cuerpo femenino: Fuller, mediante su extraordinaria utilización de la luz; Duncan, mediante la radical simplificación de su vocabulario (GARAFOLA, 2000:37-38).

²²¹ *Entre las luces y las sombras: libertad.* Se estrenó el 6.3.2014 en el marco del programa *Intermitencias del asombro*, comisariado por Ana Buitrago, dentro de la exposición *Escenarios del cuerpo. La metamorfosis de Loïe Fuller*, presentado en La Casa Encendida entre el 7.2 y el 4.5.2014. Dirección y diseño de luz: Carlos Marquerie; vestuario: Beatriz Marquerie, Roberto Bardinelli y David Benito. Una obra producida por Compañía Lucas Cranach, La Casa Encendida y Teatro Pradillo. Madrid: España.

1.2.2. Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949)²²²

La decoración de un teatro será capaz de transformarse en sintonía con la música dentro del dominio de esta última, es decir, en el tiempo, mientras que hasta ahora sólo había sido capaz de desarrollarse en el espacio.

Mariano Fortuny y Madrazo²²³



Conocido y admirado sobre todo por sus telas y trajes, Fortuny es también pintor, grabador, escultor, fotógrafo, escenógrafo, técnico de luz, decorador, diseñador de muebles, hace proyectos de arquitectura y patenta numerosos inventos, desde métodos de iluminación, ideados inicialmente para el teatro, hasta un sistema de propulsión de barcos.

Su obra se caracteriza por la relación entre arte, técnica, ciencia y artesanía que le permite conocer y controlar todo el proceso de creación, desde la materia prima hasta el objeto terminado. Va a ser el artista autosuficiente por excelencia, evitando siempre los intermediarios. Produce sus propios colores y sus propias técnicas, fabrica sus muebles y lámparas, encuaderna sus libros, imprime sus telas, confecciona sus trajes [...] se dedica fundamentalmente a reinterpretar el pasado con una visión profundamente moderna de la fusión y de las posibilidades de la técnica (OSMA, 2010:80).

Cabe mencionar que fue principalmente gracias a los estudios y publicaciones de Guillermo de Osma que esta investigación pudo aproximarse mejor a la trayectoria del español Fortuny y Madrazo. Inclusive el propio Osma comenta que: “hasta 1980, año en que se edita mi monografía, no había casi nada publicado sobre él”²²⁴. Además de sus inven-

²²² No se puede confundir el Fortuny padre con el Fortuny hijo. Los dos tienen el mismo primer nombre (Mariano) y los dos fueron pintores. Estaremos tratando en este estudio siempre del Fortuny hijo. El padre fue el pintor Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874), considerado junto a Eduardo Rosales (1836-1873) como uno de los pintores españoles más importantes del s. XIX, después de Francisco de Goya (1746-1828).

²²³ **Citación:** OSMA, 2012:89. **Figura r:** Mariano Fortuny y Madrazo: en 1900; s.f.; finales de los años treinta; s.f. Fuente: OSMA, 2012:13, 267; internet: www.pinterest.com.

²²⁴ Guillermo de Osma Wakonigg comenzó a interesarse en la obra de Mariano Fortuny en 1978. Ha comisariado diversas exposiciones sobre el diseñador y ya en 1981 publicó *Mariano Fortuny. His life and work* (Londres, Aurum Press, y Nueva

tos, Fortuny se dedicó a la pintura (que consideraba su área dentro de las artes), el dibujo, el grabado, la fotografía, el diseño (vestuario, decorado, moda); e incluso, estudió química, óptica y electricidad para poner dichos conocimientos al servicio del arte, en especial, por lo que se refiere al tintado y estampación de las telas y a los problemas derivados del empleo de la luz indirecta y difusa en las escenografías teatrales. Como diseñador de moda se puede decir que fue el primero que liberó a la mujer del corsé, sus diseños obtuvieron gran éxito y crearon tendencia entre la modernidad de la época. Tanto es así que abrió dos boutiques en París y en Londres. Entre todos los ismos de la época, Fortuny solo se sintió atraído por el simbolismo, donde sus inspiradores fueron Paul Valéry, Stéphane Mallarmé y Charles Baudelaire. Inspirado también por la Grecia antigua y por la pintura inglesa prerrafaelista creó el vestido *Delphos* que le dio fama mundial. Confeccionado en seda plisada con cuentas de cristal de Murano enamoró a mujeres como Isadora Duncan, Martha Graham o Sarah Bernhardt. Un ejemplo de su producción escenográfica fue el decorado para *Otelo*²²⁵, hecho de terciopelo de seda estampado y perlezuelas en pasta vítrea. Esta intervención de Fortuny, a cargo de la imponente instalación escénica en colaboración con Marta Palmer, no se limitó a los telones para la creación de las escenas, sino que abarcó también el diseño de los muebles, los trajes de los actores y de los de casi cuatrocientos figurantes. Fortuny describió así los trajes que había que emplear: “Para el primer acto una *djellabah* oriental y una túnica veneciana color café y verde; para el acto que tiene lugar en Chipre, algo al estilo de Carpaccio... una larga toga roja con calzas del mismo color. Pero luego, para dar un aire más sencillo, con una túnica blanca y gris”. (OSMA, 2010:34). En definitiva, las dos actividades que harán famoso a Fortuny fueron el teatro y las telas y los trajes.

Breve biografía

Mariano Fortuny y Madrazo (Granada, España, 11.05.1871-Venecia, Italia, 2.05.1949), hijo del pintor español Mariano Fortuny y Marsal (1838-184) y de Cecilia de Madrazo (1846-1932), coleccionista de piezas textiles antiguas. Después de una temporada en París, donde frecuenta el taller de su tío Raymundo de Madrazo y Garreta (1841-1920), decide instalarse en

York, Rizzoli, 1980). En 1988 publicó un ensayo sobre este Artista Investigador en el catálogo de una exposición sobre él que tuvo lugar en el Mercado Puerta de Toledo de Madrid. En la década de 1990 abrió en Madrid la Galería Guillermo de Osmá, espacio especializado en la vanguardia histórica europea y latinoamericana. Es autor, también, del estudio *Mariano Fortuny, Proust y los Ballets Rusos* (Barcelona, Elba, 2010) (OSMA, 2010:15).

²²⁵ *Otelo*, de William Shakespeare, representado en el patio del Palazzo Ducale de Venecia en agosto de 1933.

Venecia (1889). Es en esa ciudad italiana donde Fortuny, a los dieciocho años, conoce entonces a gran parte de la élite social y artística de su época: “Rápidamente descubre la Venecia de Proust “cargada del precioso Oriente”, celosa de sus Carpaccio, Bellini, Tiziano, Veronés y Tiepolo, orgullosa de sus legendarios decoradores, tejedores, tintoreros y orfebres. Todo un mundo que le va a inspirar”. En 1892 va a Bayreuth (Alemania), para atender a las representaciones wagnerianas: “Wagner se convierte en un ídolo y las teorías del *Gesamtkunstwerk* (arte total) del maestro alemán le abren nuevos horizontes”. Sin dejar de trabajar en pintura, grabado y fotografía, comienza a explorar las posibilidades del teatro. Decepcionado por los anticuados sistemas de representación teatral de Bayreuth, comienza a experimentar con nuevos sistemas de iluminación, basándose en las propiedades de la novedosa luz eléctrica. En 1901 patenta un sistema de iluminación y hacia 1906 comienza, con su mujer Adèle Henriette Fortuny (1877-1965), a producir las primeras telas y trajes originales. Entre 1907 y el principio de la guerra en 1914 constituye con la compañía alemana AEG una sociedad para la construcción y promoción de su sistema de iluminación, e instala su primera cúpula Fortuny en el Teatro Kroll de Berlín, a la que seguirán muchas otras en teatros alemanes (OSMA, 2010:80-83).

*Cronología de hechos de interés para este estudio*²²⁶

1899: Fortuny negocia con el dramaturgo italiano Gabrielle D’Annunzio (1863-1938) y la actriz Eleonora Duse (1858-1924) la puesta en escena del proyecto *Francesca da Rimini*. Se encarga de la escenografía de la ópera *Mikado*²²⁷, donde, según el propio Fortuny, “el mal empleo que se hizo de la luz eléctrica a la hora de iluminar la escena, destruyó por completo la sensación de veracidad que sus decorados habían intentado conseguir, dejando al descubierto todos los problemas que los telones pintados solían presentar” (NICOLÁS Martínez, 2000:109).

1900: Patenta su *Sistema de iluminación escénica con luz indirecta a colores*, lo que, en sus palabras, “permite al escenógrafo mezclar sobre la escena sus colores, de pintar en el teatro como con una paleta”. Este descubrimiento lo va a completar con la realización de la Cúpula Fortuny que, instalada al fondo de la escena, permite concentrar la luz, haciendo

²²⁶ Esta cronología está basada en el libro *Fortuny, el último aristócrata de Venecia* (2012), de Mara Malibrán y Fernando López Agudín. Ed. La Esfera de los Libros, Madrid: España.

²²⁷ *Mikado* (1899), de Gilbert y Sullivan. Palacio de la condesa Albrizzi, Venecia: Italia.

más dramático los efectos. El éxito es inmediato; numerosos teatros adoptan su sistema y se interesan por él los grandes reformadores del teatro como Reinhardt, Appia y D'Annunzio. Hace la escenografía de la ópera *Tristán e Isolda*²²⁸, para la cual tiene la idea de hacer transparente el árbol a cuyo pie muere Tristán y que la puesta de sol se resuelva con gradaciones de luz para conseguir más intensidad. En su estudio laboratorio, modela en yeso, a escala reducida, un modelo de cúpula. Sus bocetos y maquetas de los decorados de la obra *Francesca da Rimini*, así como el diseño de las telas y figurines del vestuario, solo fueron utilizados parcialmente por el nuevo escenógrafo contratado, el milanés Antonio Rovescalli (1864-1936).



Figura 143. Escenografías y vestuarios de Fortuny: *Tristán e Isolda* (1900); *Francesca da Rimini* (1901), en escena la actriz Eleonora Duse. Fuentes: internet: www.gettyimages.ca.

1901: Registra dos nuevas patentes: *Système d'éclairage scénique pour lumière indirecte* y *Système de coloration ET graduation par lumière naturelle ou artificielle*.

1902: Construye la primera cúpula Fortuny a escala real.

²²⁸ *Tristán e Isolda* (1900), de Richard Wagner. Dirección: Arturo Toscanini. Teatro la Scala, Milán: Italia.

1903: Registra dos nuevas patentes: *Appareil de décoration theatrale* y *Système d'éclairage en lumière diffuse*. Este último invento de Fortuny fue introducido al teatro por el dramaturgo y productor teatral estadounidense David Belasco (1853-1931) que añadió a las lámparas una lente fresnel, difuminado así la escena del teatro Madison Square en Nueva York. Según Piotr Mitzner²²⁹, “Belasco construyó una pequeña escena en el sótano del teatro donde probaba con detalles los efectos de la luz antes de mostrarlos en el escenario” (KOBUSIEWICZ, 2012:33). Fortuny conoce a Appia, quien le presenta a la condesa de Béarn. Esta le encarga la remodelación de su teatro privado en París.

1904-1905: Patenta: *Système de constitution d'une paroi concave au moyen d'une capacité gonflable*, *Lampe à arc* y *Système d'éclairage mixte*.

1906: Inaugura el teatro de la condesa de Béarn, dotado de la cúpula y del Sistema de Iluminación de Fortuny. Colabora con el poeta Hugo von Hofmannsthal en la puesta escena de *Electra*.

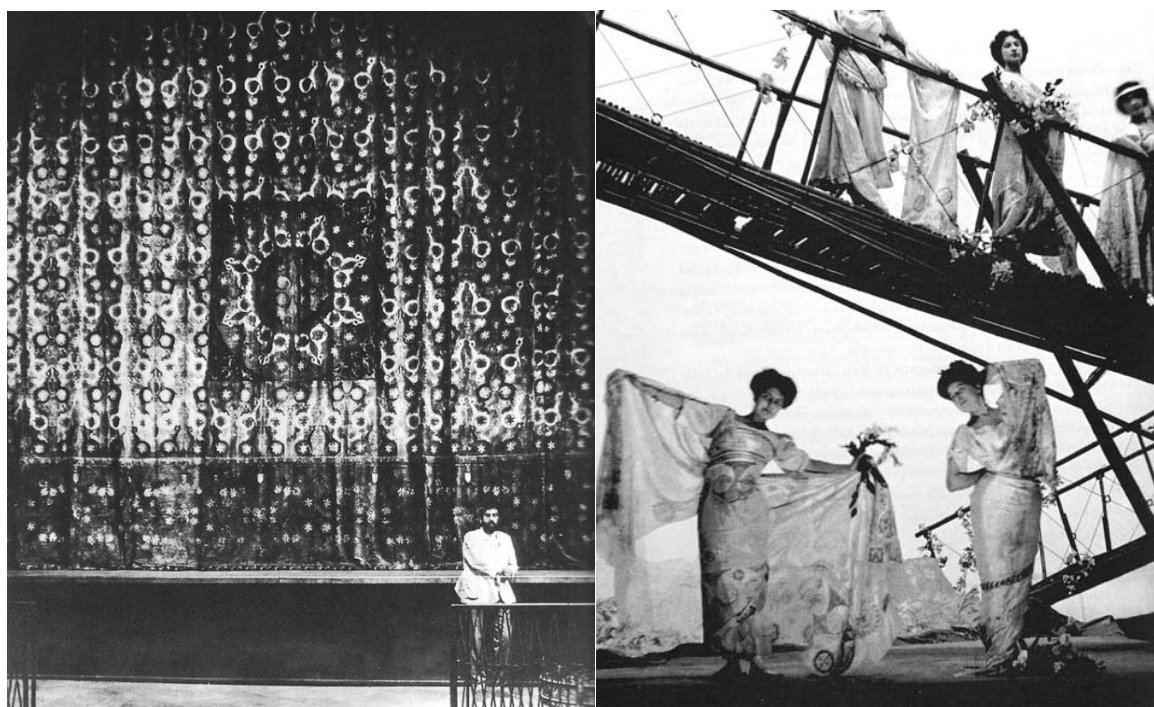


Figura 144. Inauguración del teatro de la condesa de Bearn: Fortuny y su telón de terciopelo; ballet con los velos Knossos.
Fuentes: OSM-A, 2012:104, 128.

1907: Registra la etiqueta Fortuny Knossos. En Berlín, presenta oficialmente el chal Knossos e instala la cúpula Fortuny en el teatro Kroll.

1909-1911: Registra la patente del vestido *Delphos*. Instala la cúpula del Lessingtheater de Berlín y de la Schauspielhaus de Dresde. Participa en la Exposición Internacional de Artes

²²⁹ MITZNER, Piotr (1987). *El teatro de la luz y de la sombra*. Ed. PIW, Varsovia: Polonia.

Decorativas de París. Patentó un sistema de plisar tejido, el plisado Fortuny, cuyo método aún está rodeado de misterio, y una técnica de estampación en seda basada en el *stencil* japonés (YUMI Sinzato, 2011:16).

1912: Exposición de los tejidos Fortuny en la Exposición Internacional de Artes Decorativas y Modernas en París. Instala la cúpula en el Deutsche Opernhaus de Berlín. Colabora en la producción del ballet *Le Dieu Bleu*.²³⁰

1914: Instala la cúpula en el *Neuefreire Volksbühne* de Berlín.

1919: Junto con Giancarlo Stucky crea la Fábrica de Tejidos Artísticos Fortuny, en la isla de la Giudecca. Instala la cúpula en el Schauspielhaus de Berlín. Firma un contrato para la instalación de su famosa cúpula en el Teatro Scala de Milán. Se publica *A la sombra de las muchachas en flor*, de Marcel Proust en donde se hace referencia a los vestidos de Fortuny.

1925: Se publica *La fugitiva*, de Proust, donde el novelista vuelve a citar los vestidos y telas de Fortuny. Realiza el vestuario y decoración teatral de *Santa Juana*.²³¹

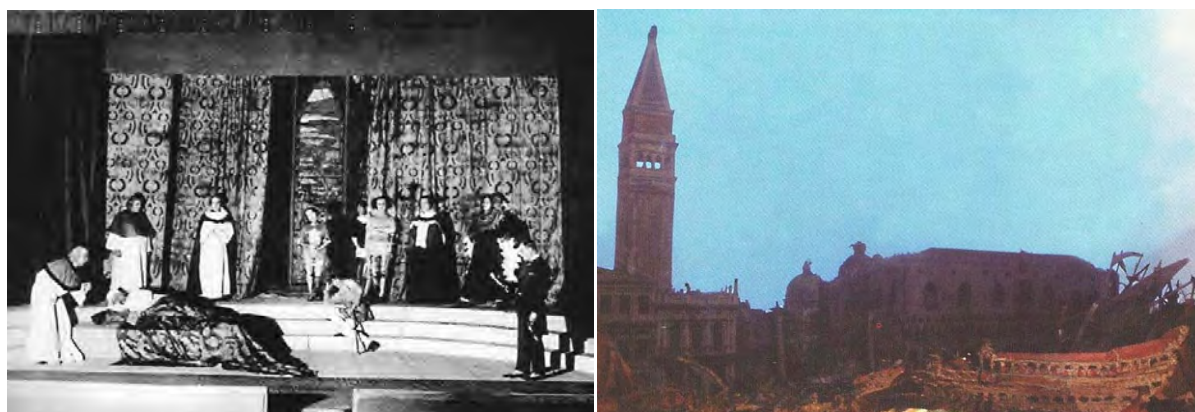


Figura 145. Diseño de escenario y de vestuarios de *Santa Juana* (1926); maqueta para *La laguna de San Marcos* (1907).
Fuentes: OSMÁ, 2012:102, 248.

1926: Registra la patente *Dispositif de théâtre*. Decora con sus telas estampadas varias salas del Museo Nacional de Nápoles. Viaja a París para presentar un proyecto luminotécnico en el Teatro de la Ópera.

1931: Hace una demostración de su sistema de iluminación en Londres. Realiza la escenografía de *Los maestros cantantes de Núremberg*.²³² Ilumina la Exposición de Arte Francés cele-

²³⁰ *Le Dieu Bleu* (1912), de Jean Cocteau y Federigo de Madrazo. Música y coreografía: Reynaldo Hahn; Vestuario: Leon Bakst. Theatre du Chatelet, Paris: France.

²³¹ *Santa Juana* (1925), de George Bernard Shaw. Dirección y protagonismo: Emma Grammatica. Teatro Goldoni, Venecia: Italia.

²³² *Los maestros cantantes de Núremberg* (1931), de Richard Wagner. Teatro Real de la Ópera, Roma: Italia.

brada en la *Burlington House* de Londres. Se le encarga la instalación de la cúpula Fortuny en el Teatro Politeama de Florencia.

1933-1934: Hace el Diseño de Vestuario para *Otelo*²³³, la escenografía de *La vida breve*²³⁴ y la de *El mercader de Venecia*²³⁵.

1937: Con vestuario de Fortuny se representa un cuadro histórico, *Los triunfos*, en el casti- llo Sforza de Milán.

Fortuny y la iluminación escénica

Al inicio de la década de 1900, Fortuny crea el sistema de iluminación indirecta y re- flejada para los escenarios. Se trata de un “proyector con una lámpara que, metida dentro de un paraguas blanco a modo de pantalla reflectora, producía una luz difusa que apenas creaba sombras. De esta forma se creaba mejor el volumen del espacio, en realidad estaba reproduciendo la luz solar difusa de los estudios de fotografía de final de siglo” (CASTI- LLO M. de Olcoz, 2005:291-292). Según el propio Fortuny la descubierta de su sistema de iluminación indirecta fue por casualidad: “En el granero del *palazzo* Orfei donde trabajaba, un rayo de sol invadió el suelo...” Tal acontecimiento sigue siendo descrito minuciosa- mente por Malibrán y López Agudín:

Mariano trabaja en una enorme mesa de madera repleta de papeles, su mirada curiosa vuela hacia la ventana y de ahí al suelo, recorre el haz de luz, que cae implacable, directo y brutal sobre el piso. De repente, la idea surge rápida como el rayo que traspasa la ventana. Toma una hoja en blanco de su escritorio y atraviesa con ella el haz de luz, que de repente se transforma al chocar con el papel, cambia y origina sobre el suelo, en su rebote, un efecto diferente. Así de fácil aparentemente. Ha nacido lo que más tarde él mismo llamará “sistema de iluminación escénica por luz indirecta” (MALIBRÁN y LÓPEZ Agudín, 2012:111-112).

El artista granadino registra en Venecia su nuevo sistema, y más tarde patenta en París en 1901 y en sucesivos años, según iba modificando y ampliando el espectro de sus estudios. El sistema se basa en una batería de lámparas de arco que emiten haces lumíni- cos sobre unos aparatos de vidrios tintados de color, que reenvían la luz sobre el escena-

²³³ *Otelo* (1933), de William Shakespeare. Patio del Palazzo Ducale, Venecia: Italia.

²³⁴ *La vida breve* (1933), de Manuel de Falla. Teatro alla Scala, Milán: Italia.

²³⁵ *El mercader de Venecia* (1934), de William Shakespeare.

rio. Según Malibrán y López Agudín, con eso Fortuny consigue una puesta en escena “de mayor calidad artística, una iluminación teatral más natural y más próxima a la naturaleza. De esta manera, consigue evitar las sombras en los decorados, los fognazos en los rostros de los actores que antes deslumbraban continuamente y permite animar los fondos de los escenarios, ya que se puede proyectar sobre ellos fotografías” (MALIBRÁN y LÓPEZ Agudín, 2012:117).

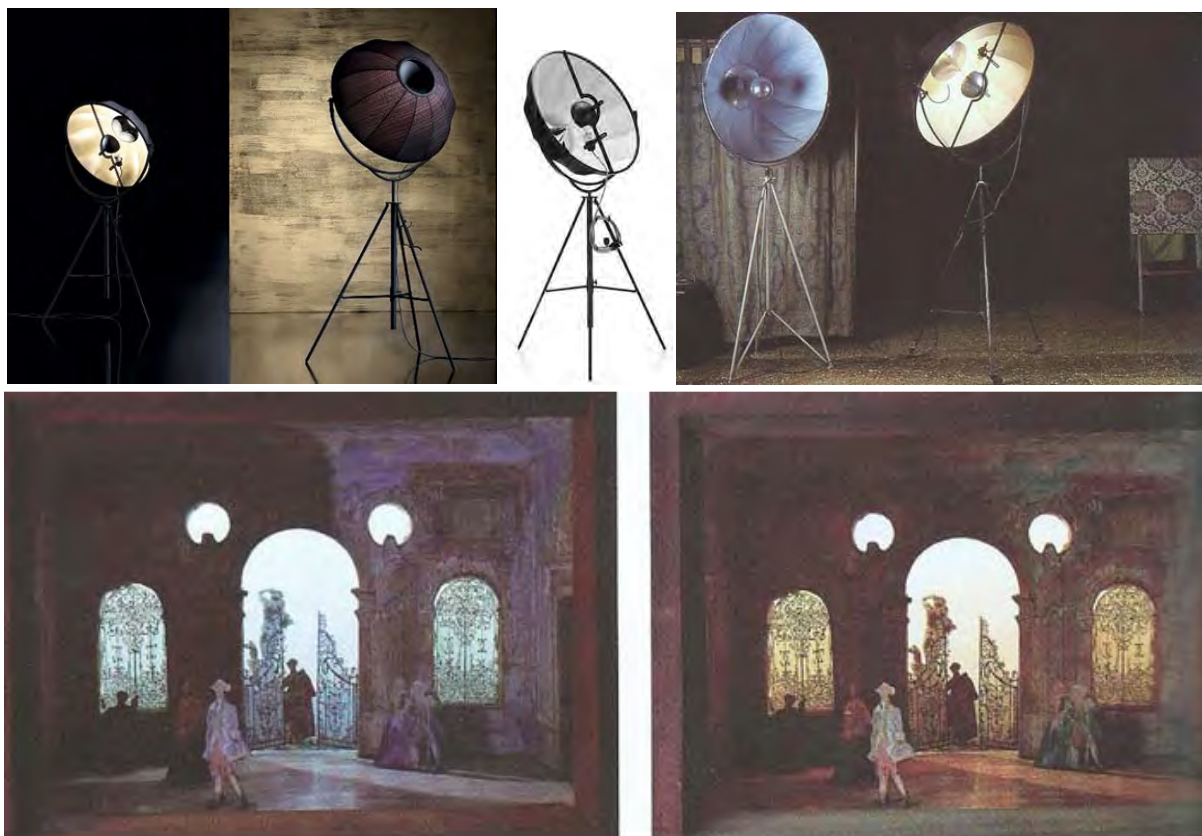


Figura 146. Sistema de iluminación escénica por luz indirecta y reflejada de Fortuny (1920, de una patente de 1903); estudio de luz para una obra de Hofmannsthal (1908). Fuentes: OSMA, 2012:102; CASTILLO M. de Olcoz, 2005:291.

En la secuencia, Fortuny comienza a profundizar y ampliar su sistema de iluminación indirecta y concibe un aparato escenográfico al que llama la *Cúpula Fortuny*. La famosa cúpula empezó como un ciclorama situado en la parte posterior del escenario que servía como telón de fondo y como una pantalla cilíndrico-esférica que explotaba todas las posibilidades de los colores y de la luz indirecta: “Fortuny recuerda cómo la primera idea de un fondo esférico se le ocurrió en Bayreuth hacia 1890, y empieza a trabajar en la iluminación de una escena de *El oro del Rin*, pero no consigue evitar que los decorados no proyecten sus sombras sobre el fondo” (OSMA, 2012:105). Con esta cúpula pretende conseguir y hacer visible por medio de la luz “lo infinito en lo finito”. Sobre una enorme estructura

metálica, inspirada en la bóveda celeste, se proyecta luz coloreada e imágenes que simulan puestas de sol, amaneceres, lunas, noches estrelladas... El Artista Investigador pudo comprobar las ventajas técnicas y estéticas que presentaba el empleo de la cúpula: “Tuve la ocasión de hacer las maquetas (que luego no fueron ejecutadas en grande) para la *Francesca da Rimini*; y empleé en esta ocasión por primera vez, una cúpula para estas maquetas, lo que me hizo entrever toda suerte de posibilidades en su empleo” (Mariano Fortuny, *Théâtre lumière*, Venecia, 1941, en NICOLÁS Martínez, 2000:127).

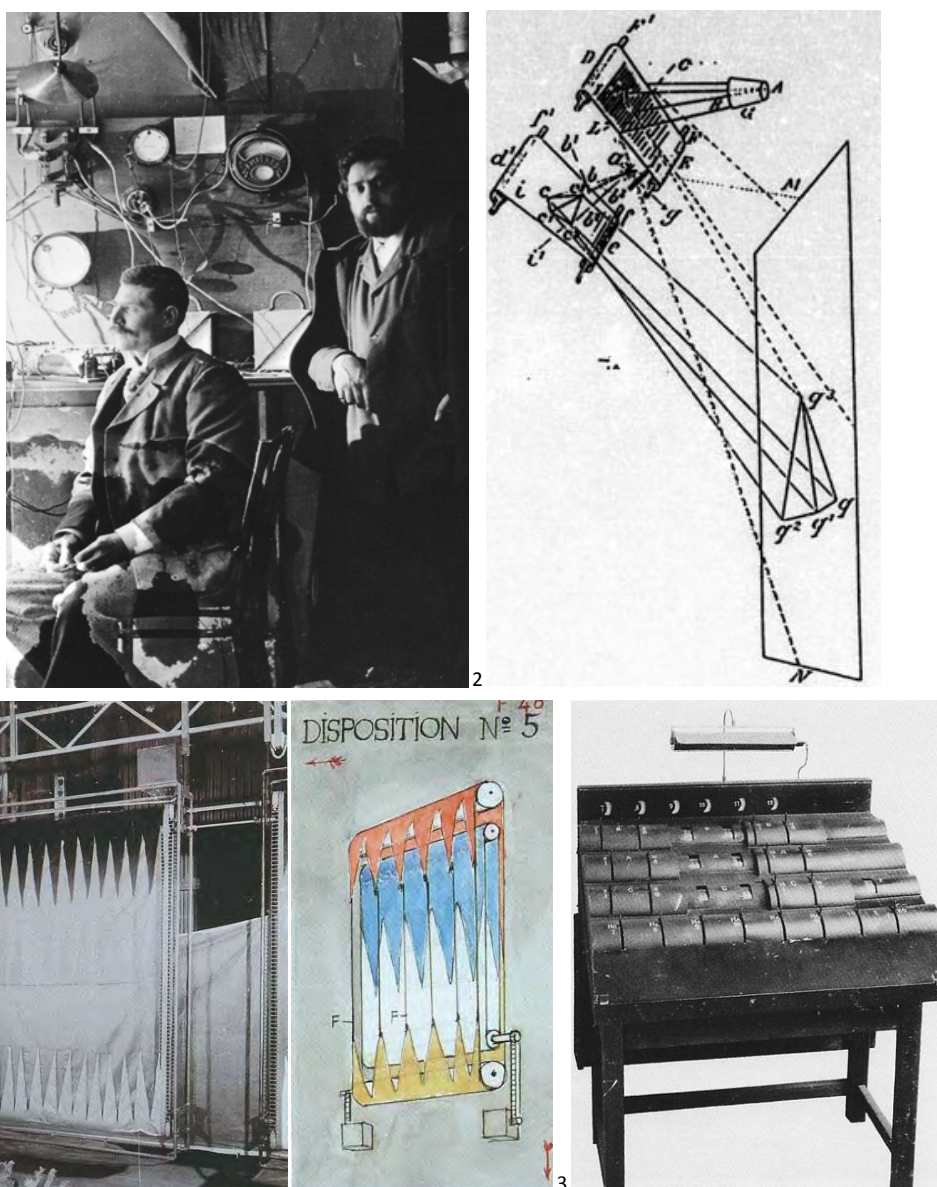


Figura 147. (1) Fortuny con el ingeniero Cipriano Giachetti (1877-1951), 1906; (2) Reflector de bandas de satén para la obtención de luz coloreada y otros efectos lumínicos; (3) consola portátil donde se manipulan todos los aparatos de la iluminación. Fuente: *OSMA*, 2012:97, 101; *NICOLÁS Martínez*, 1993:64.

En 1929 Fortuny y Madrazo, retomando el proyecto frustrado del Teatro de Fiesta (1910), desarrolló los planos y el alzado de lo que hubiera podido ser tal teatro, realizando

también la maqueta corpórea del mismo. Tomó como ejemplo para este diseño un modelo de teatro que con la denominación de *Dispositif de Théâtre* (patentado en 1926). Concibió un edificio de planta circular dividido en dos sectores conformado por el anfiteatro y la escena. El conjunto se cerraba por medio de una cúpula que podía ser circular o elíptica, blanca o coloreada y que servía al mismo tiempo como cubierta protectora y para regular la iluminación del edificio. El objetivo primordial de Madrazo era conseguir unas condiciones de iluminación en el interior del edificio iguales o, al menos, similares a la iluminación natural de los teatros al aire libre. Utilizó para ello un sistema de luz difusa reflejada, colocando las lámparas a lo largo de todo el perímetro de la cávea, convenientemente camufladas entre los posibles elementos decorativos, pudiéndose situar otras de ellas en la base de la cúpula. Los focos proyectarían su luz hacia el vértice de esta, la cual la reenviaría bajo la forma de luz difusa sobre el conjunto del anfiteatro y del escenario dando lugar a una iluminación que se aproximaba bastante a la de los espacios al aire libre. Para hacer aún más natural el efecto ideó una variante consistente en combinar la luz artificial con la natural. Así, modificó la estructura cerrada de la cúpula con una apertura en su parte superior que hizo coincidir con los vanos de las ventanas del edificio. A través de estas últimas, la cúpula recibía la luz del sol que podía o no mezclarse con la luz proyectada por los focos. Además, para lograr los mejores efectos lumínicos concibió el colocar una especie de velario o toldo soportado por columnas que serviría para controlar y tamizar la luz según fuese necesario en cada momento (NICOLÁS Martínez, 1993:141-144).

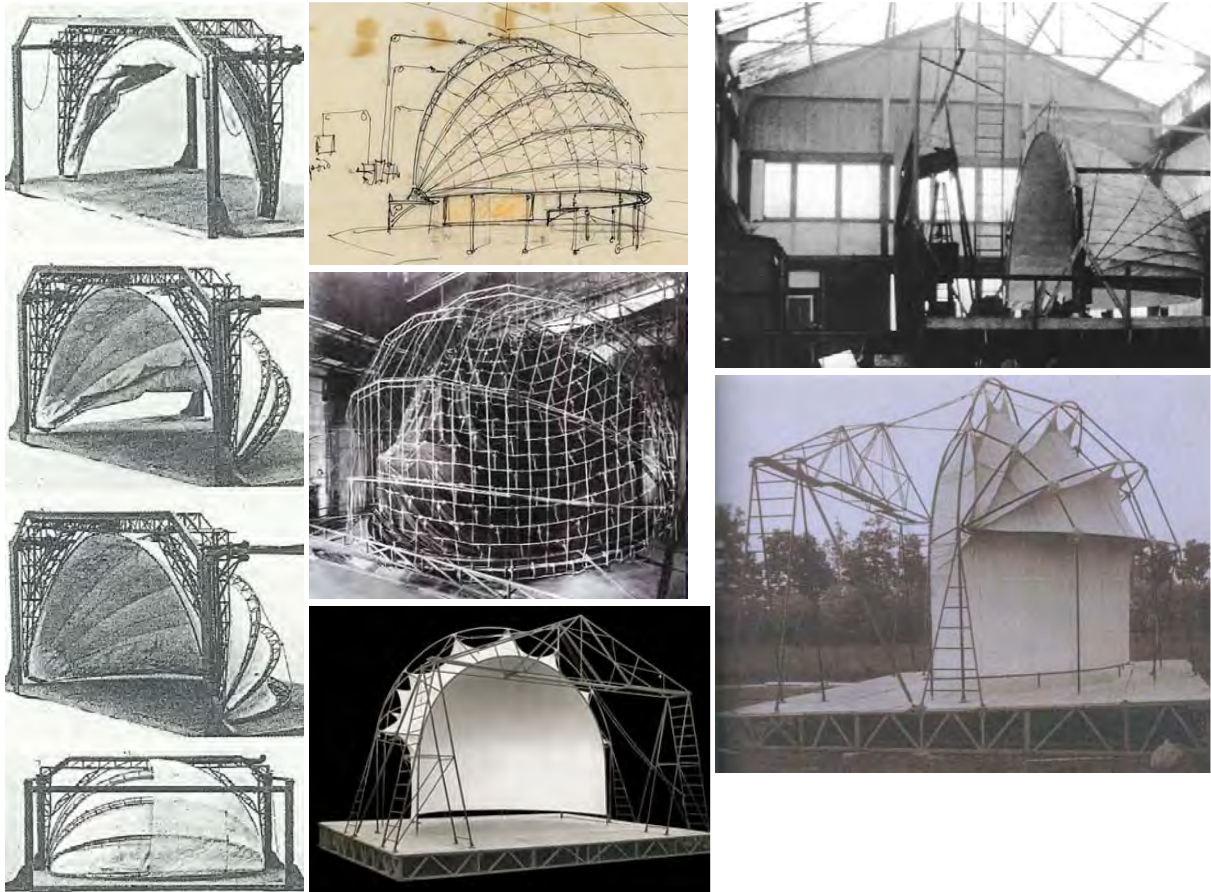


Figura 148. La Cúpula Fortuny: maqueta de 200x80cm, con ciclorama móvil, instalada en el teatro de ópera La Scala de Milán (1922). Fuentes: MARTÍNEZ Roger, 2004a:95.

Como cerramiento del conjunto se utilizó una cúpula que asumía el doble cometido de cubrir y de servir como elemento reflectante para la luz. De igual manera, Fortuny colocó un doble velario para tamizar y regular la iluminación que, además de esta función práctica, facilitaba la recepción del sonido y de las voces. Por último, los aparatos técnicos y las lámparas de iluminación completarían el ambiente teatral. En este teatro la simplicidad del escenario contrasta vivamente con la grandiosidad de la sala lo que crea una cierta discontinuidad ambiental. Fortuny solucionaría el problema haciendo que fuese la luz la encargada de unir ambos ambientes, suprimiendo las diferencias que pudieran existir y creando un ambiente único (NICOLÁS Martínez, 1993:151-152). Esta cúpula se hizo famosa por su “calidad de iluminación y sus posibilidades escenográficas” ya que podía presentar imágenes coloreadas de cielos o formas pintadas como si se tratara de una proyección de diapositivas, pudiendo cambiar el color y por consiguiente el ambiente del escenario muy rápidamente: “La cúpula integraba paneles iluminados por detrás que cambiaban según estuvieran apagados o encendidos” (CASTILLO M. de Olcoz, 2005:290-291).

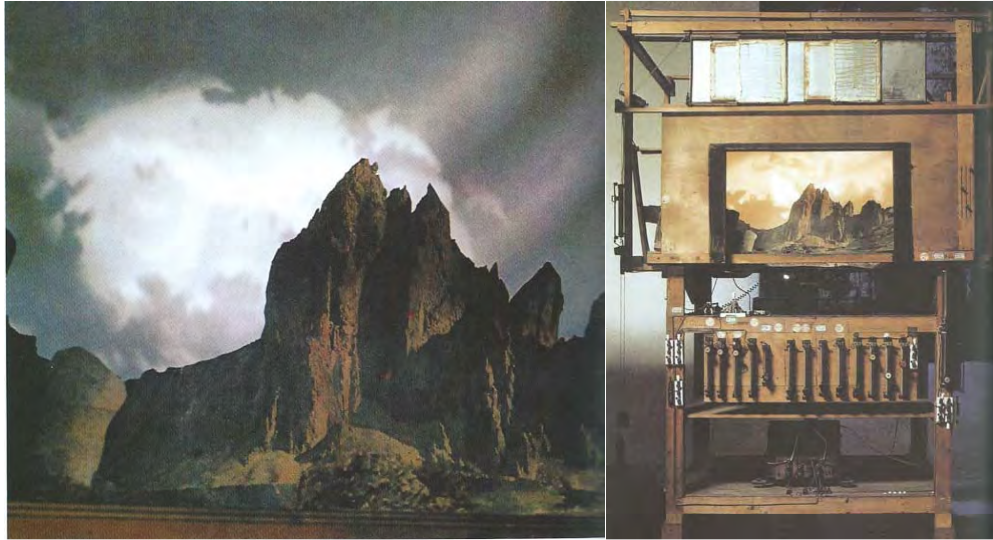


Figura 149. Máquina teatral para experimentar efectos de luz: dos efectos de cielo en una maqueta para *El crepúsculo de los dioses* (s.f.). Fuente: *OSMA*, 2012:88, 98-99.

Algunos pensamientos de Fortuny

Sobre la Cúpula Fortuny: ... el azar vino en mi ayuda. La maqueta estaba a contraluz delante de la ventana, un rayo de sol cayó sobre el reverso de un cartón blanco ¡El conjunto se iluminó maravillosamente! [...]. Sin sombras. Tuve la idea de pasar un cartón alternativamente en blanco y negro y el reflejo tornaba la gradación y el color a la perfección. *M. Fortuny (álbum manuscrito), Theatre-Lumiere, p. 7, 1941* (OSMA, 2012:105).

En el escenario, debajo del telón, un doble *foyer* voltaico alumbrando el decorado; ninguna tela en el fondo, sino una gran cúpula forrada de blanco; dará la sensación de estar en el interior de un globo. A medida que pasen por delante de este hogar de seda pintado o cristales sobre los cuales están pintadas nubes, la cúpula se coloreará o se animará, sucesivamente hemos tenido el cielo azul de una mañana de junio, los primeros síntomas de una tormenta, luego la puesta de sol. *Le Ménestrel, el 15 de abril de 1906* (MALIBRÁN y LÓPEZ Agudín, 2012:117).

Sobre la escenografía del Oro del Rhin: La primera idea de un fondo esférico para representar el cielo me vino en Bayreuth durante una representación del Rheingold; era hacia 1890; me imaginé el fondo del Rhin constituido por una concavidad esférica que englobaba el escenario. De color claro e iluminada desde un punto, uno solo, colocado detrás del oro, en el centro exacto; a mi regreso a Venecia hice algunos ensayos en esta línea; suponía ventajas para el fondo del Rhin, era perfecto, pero cualquier otra disposición escénica producía sombras del decorado en el fondo. *Théâtre lumière, Venecia, 1941* (NICOLÁS Martínez, 1993:74).

Sobre la escenografía para *Tristán e Isolda*: ejecutando estas maquetas, no llegaba a una iluminación convincente para este trabajo. Se producían sombras por todas partes... El azar vino a mi socorro, la maqueta se encontraba a contraluz ante la ventana, un rayo de sol caía sobre los reversos de un portante en cartón blanco..., el conjunto se iluminó maravillosamente sin sombras. Tuve entonces la idea de pasar ante el rayo alternativamente un cartón blanco, negro y rojo y el reflejo tomaba la gradación y el color de manera perfecta. Retomé entonces la idea de la superficie esférica, blanca, que iluminaría de esta manera y ejecute en yeso una cúpula de 1m. 30 de diámetro, que iluminé con un plano inclinado B, que se desplazaba ante el rayo luminoso y que alumbraba con sus reflejos la cúpula, quedándome estupefacto de la calidad tan especial del reflejo; borrado el detalle por la ausencia de sombras, y haciendo imposible apreciar las distancias. Fue la partida de mis investigaciones sobre iluminación. *Théâtre lumière, Venecia, 1941* (NICOLÁS Martínez, 1993:113-114).

El diseño de vestuario

Los trajes proyectados por Fortuny y Madrazo fueron analizados por Marcel Proust²³⁶ en varios de sus textos: "...los vestidos de Fortuny, fielmente antiguos pero poderosamente originales, hacían aparecer como un decorado, y con mayor fuerza de evocación incluso que un decorado puesto que el decorado estaba por imaginar..." Para Proust el traje de Fortuny, "concebido fuera de la dinámica de la moda", es atemporal y sus vestidos tienen un papel muy complejo y rico en una representación, que se desarrolla en diversos planos: el estético, el funcional, el metafórico y el simbólico (PROUST *apud* OSMA, 2010:19; OSMA, 2010:48-49). En la *Belle Époque* hacia 1910, los trajes de Fortuny, dado a un diseño que permitía libertad de movimientos y revelaba mucho más de lo que era común en la época de la silueta femenina, fue adoptado solamente por mujeres consideradas avanzadas a su época. Como fue el caso de la actriz Eleonora Duse y de las bailarinas Isadora Duncan (los *Delphos*) y Ruth Saint Denis (los *Knossos*).



²³⁶ Las citas de Proust proceden de la edición de *A la busca del tiempo perdido*, 3 vols. Ed. Valdemar, Madrid, 2007.



Figura 150. Las intérpretes y los vestidos de Fortuny: Anna Pavlova (con un *Delphos*, 1910); las bailarinas Lisa, Anna y Margot (hijas de Isadora Duncan, 1920); Julie Christie (pantalones plisados, 1973); Natasha Rambova (con un *Delphos*, 1924); Geraldine Chaplin (película *Mamá cumple cien años*, Carlos Saura, 1979); Helena Bonham Carter y Alison Elliott (película *Las alas de la paloma*, Iain Softley, 1997). Fuentes: OSMA, 2012:178, 179, 245, 253, 257; www.pinterest.com.

Para comprender este contenido “libertador y poético, erótico y transformador, atemporal y simbólico” de los trajes de Fortuny, Osma señala que es conveniente entender cuál es su punto de partida y su génesis: el respeto y la aceptación del desnudo (oriundo de sus estudios en pintura) es lo que él propondrá en sus vestidos. Según Osma, esa es su revolución y, a partir de esa idea básica, Fortuny, con su mujer Henriette, elabora sus diferentes vestidos:

En primero lugar, hacia 1906, los velos *Knossos*, en seda estampada con motivos cretenses y largos de al menos cuatro metros. El *Knossos* será un elemento flexible y versátil, como lo serán todos sus trajes, que le permite a Fortuny entender el cuerpo y la relación de la materia – del tejido – con la estructura que va a cubrir: el desnudo. Le permite drapearlo y taparlo, amoldándose al cuerpo de maneras muy variadas, sin intervención de las técnicas de costura. Es la manera de vestir más sencilla y pura. A partir de ahí concibe su emblemático traje, el *Delphos* (1907): una túnica de satén plisado (mediante un procedimiento secreto), un rectángulo de tela con aberturas en la parte inferior para las extremidades y en la superior para el cuello y los brazos. Con esta estructura tan minimalista y sin recurrir a la confección, a través de él y de otros modelos de túnica y de vestido, Henriette y Mariano desarrollan una serie de chaquetas, tres cuartos, abrigos, mantos y capas, inspirados en vestimentas renacentistas, como los que aparecen en los cuadros de Carpaccio, o de *burnouses*, chilabas, abas orientales o el kimono japonés (OSMA, 2010:45-46).

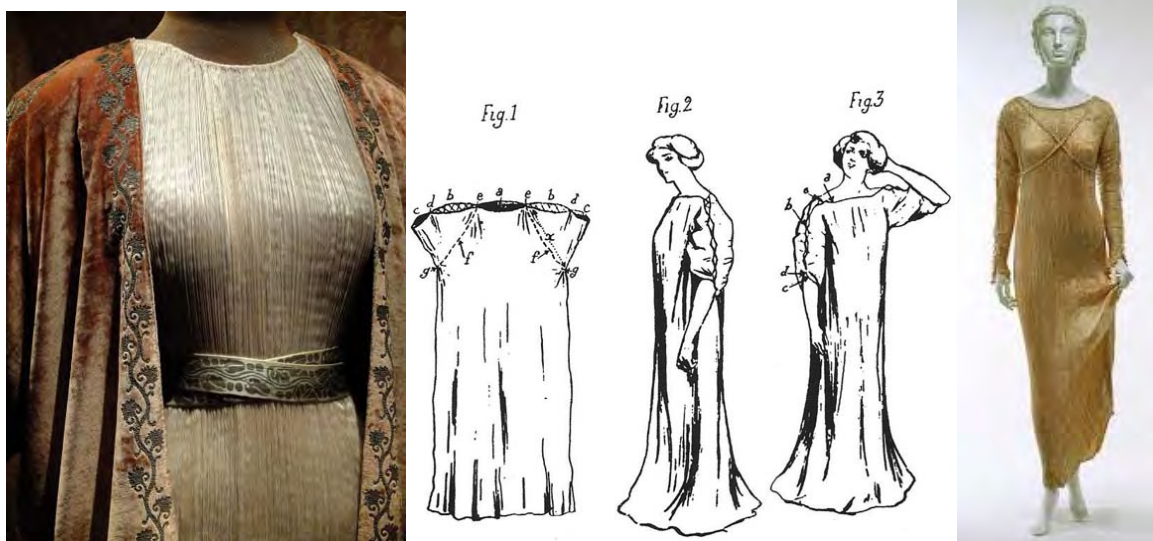


Figura 151. Delphos: dibujos del prototipo que acompañan la patente (París, 1909) y una de las variaciones del vestido.
Fuente: OSMA, 2012:132-133.

Además de las citas poéticas y fascinadas de Proust, encontramos en nuestro estudio una mención más a los efectos cambiantes de la luz en los vestuarios desarrollados por Fortuny:

Antes de fabricar los vestidos, las sedas eran teñidas con todos los colores imaginables. Los tonos suaves y apacibles recomendados por los estetas predominaban, pero en manos de Fortuny obtuvieron una riqueza y brillo espaciales. La seda era sumergida varias veces, cada aplicación era para enriquecer el color que, debido a la transparencia de la tintura, poseía una cualidad ambigua y viva que la hacía cambiar de acuerdo a la luz y el movimiento. Este efecto mágico solo se podría obtener mediante un trabajo duro y una experimentación incesante (OSMA, 2012:153).

El diseño textil

Para las telas usadas en la decoración, Fortuny diseña muchos motivos que mezcla y estampa en diferentes colores, sin repetir la misma gama de color. Después de la pintura, hace la estampación, cuyo método original es la impresión con bloques de madera. Este primitivo proceso, demasiado lento, da paso a nuevas técnicas. En 1909, patenta un procedimiento de impresión polícromo y en 1910 patenta una mejora de su técnica, mediante la cual era capaz de producir un *pochoir* fotográficamente. Las aplicaciones de oro y plata son una característica esencial de la riqueza de sus telas, bien como los efectos del paso del tiempo de las telas antiguas, que Fortuny consigue con métodos y herramientas semi-

industriales. Él controlaba todo el proceso desde la materia prima hasta el resultado final: “No sólo había elaborado sus diferentes técnicas de impresión, sino que él también producía los tintes, los colores, los bloques o plantillas, hasta las máquinas”.

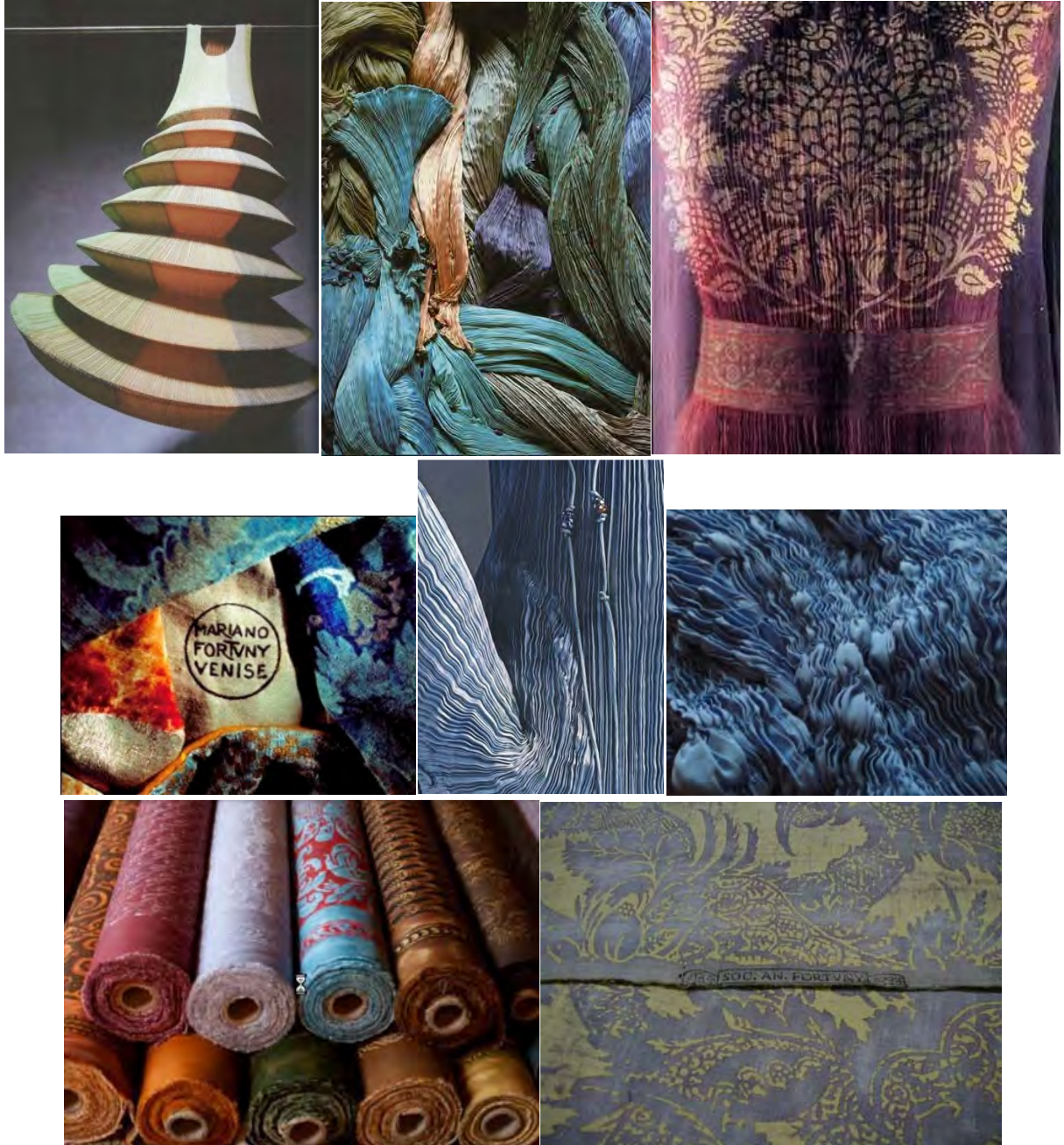


Figura 153. Telas y estampados: los motivos, colores y texturas para las vestimentas y decorados de Fortuny; la primera imagen es el *Minaret Dress* de Issey Miyake (1995)²³⁷, basado en las telas de Fortuny. Fuente: *OSMA*, 2012:256.

Las texturas, los colores y las estampaciones de los modelos de Fortuny hacen de cada uno de sus vestidos piezas completamente irrepetibles en las que el virtuosismo técnico que alcanzó en la estampación textil “permitía imitar brocados, bordados o texturas de

²³⁷ Cuando en movimiento, debido al espacio que se forma entre la ropa y el cuerpo, los pliegues de este vestido adquieren formas inesperadas y muestran su potencial de transformación constante (YUMI Sinzato, 2011:35).

una manera tan minuciosa que solamente al tocarlo se podría descubrir que se trataba de una estampación y no de un bordado real”. Los nuevos tejidos también se utilizaron en el teatro, como fue, por ejemplo, el caso en *Santa Juana*, donde sus tejidos fueron casi el único elemento escénico de la obra: “como telón de fondo, como parte de la escenografía y también para hacer algunos de los vestidos de la protagonista” (OSMA, 2012:156, 218).

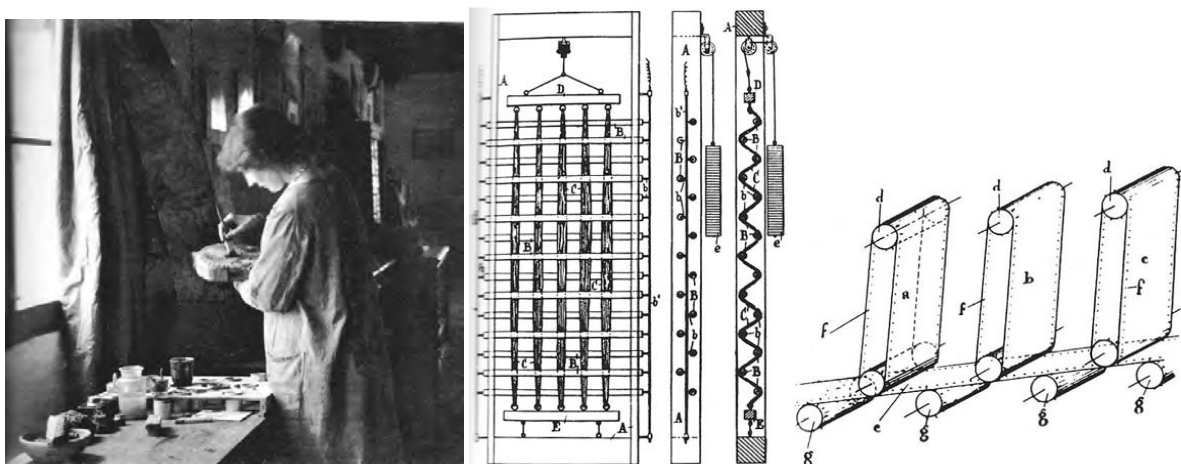


Figura 152. Telas y estampado: Henriette Fortuny trabajando en un molde para estampado (1908); diagrama de un sistema de plisado y ondulado (patente de 1909); diagrama del método para estampar tejidos con plantilla rotativa (patente de 1910). Fuente: OSMA, 2012:137.

Opiniones sobre Fortuny y su obra

Adolphe Appia (Suiza, 1862-1928), escenógrafo e investigador escénico.

Un artista bien conocido en París, Mariano Fortuny, ha encontrado un sistema de iluminación completamente nuevo, basado en las propiedades de la luz indirecta. Los resultados son extraordinariamente positivos y este invento genial va a provocar en la puesta en escena de todos los teatros una transformación radical a favor de la iluminación. *La Revue*, 1 de junio de 1904 (MALIBRÁN y LÓPEZ Agudín, 2012:118).

María del Mar Nicolás Martínez (España), profesora e investigadora de arte.

Fortuny es uno de esos artistas que pretendieron la síntesis del arte como forma de vida (NICOLÁS Martínez, 1993:6).

Pere Gimferrer (España, n. 1945), escritor y crítico literario.

Forma de hacer arte que emblematiza y retiene la fugacidad de un mundo convertido en teatro de sí mismo. GIMFERRER, Pere (1984), *Fortuny: el laboratorio de la apariencia*. En CAMPOY, *El Fortuny de Venecia*, p. 9.

Marcel Proust (Francia, 1871-1922), escritor.

(*Describiendo un traje de Fortuny*) De un azul profundo que, a medida que mis ojos avanzaban por él, se mudaba en oro maleable, merced a esas mismas transmutaciones que, ante la góndola que avanza, mudan en metal llameante en el azul del Gran Canal (M. Proust, *La prisionera*, vol. III, p. 334-335, en OSMA, 2012:159).

Alberto Spaini (Italia, 1892-1975), escritor y guionista.

Uno podría apostar sin problema que a Fortuny, cuya mente, en orden de precedencia, se sitúa en algún punto entre Goethe y Edison, le han seguido gustando siempre sus cielos, sus luces y sus colores (A. Spaini, *Mariano Fortuny*, *L'Italia Letteraria*, 29.07.1919, en OSMA, 2012:159).

Guillermo de Osma (España), escritor.

Loïe Fuller en los años 90 utiliza la luz eléctrica coloreada innovando con sus danzas serpentinas, que impresionarán al joven Fortuny [...] pudo ser para Fortuny un ejemplo y una fuente de inspiración. De hecho, Fuller se preocupó en profundidad por la indumentaria de la danza que facilitaría esa libertad de movimiento y que perfeccionaría con la experiencia. En 1894 patentó una “vestimenta para bailarinas” y algún mecanismo para proyectar efectos luminosos sobre el escenario, como Fortuny lo haría años más tarde (OSMA, 2012:90-91).

Javier Chavarría (España), diseñador de espacios escénicos y vestuario.

Que al arte moderno y contemporáneo le han preocupado de alguna manera el traje y su extensión en la moda se queda patente con una serie de artistas preocupados por la producción textil y por el modelado del cuerpo como Mariano Fortuny y Madrazo, también interesado en la escenografía y en la iluminación escénica, Lyubov Popova o Sonia Delaunay. Se trataba de un ejercicio en paralelo que tenía en muchos casos como espacio sinérgico el terreno de la escena teatral (CHAVARRÍA, 2007:115).

III Parte - CAPÍTULO 2

Los Posmodernistas:

las vanguardias escenográficas del s. XX



*La percepción es mi realidad
y ahí es donde yo siempre estoy atascado.
¿O soy libre?*

Sebastain Petrovski²³⁸

Para el periodo de 1970 hasta 1990, el término teatro posmoderno ha sido ampliamente utilizado y, según Lehmann, se puede clasificar de diversos modos: “teatro de la deconstrucción, teatro multimedia, teatro de reinstauración tradicional/convenicional y teatro de gestos y movimiento”. Y también se le puede caracterizar con algunos rasgos inequívocos: ambigüedad, elogio del arte como ficción y del teatro como proceso, discontinuidad, heterogeneidad, antitextualidad, pluralismo, diversidad de códigos, subversión, multiplicidad de ubicaciones, perversión, el actor como tema y figura principal, deformación, el texto como material de base, deconstrucción, el texto como valor autoritario y arcaico, la actuación como un tercer elemento entre el drama y el teatro, carácter anti-mimético, rechazo de la interpretación, etc. (LEHMANN, 2013:41).

Tras las experimentaciones con los diferentes lenguajes no verbales, a mediados de los años setenta comenzó a reivindicarse el lugar teatral de la palabra. Un bueno ejemplo de esto es la obra de Robert Wilson que, a finales de esta década, experimentaba con imágenes (sin palabras, en cámara lenta, inspirados en el teatro Noh), a las cuales, más tarde, añadió la palabra como una estructura rítmica y musical, que prescindía del significado (TRASTOY y ZAYAS de Lima, 2006:25-26).

²³⁸ **Citación:** PETROVSKI, 2012: Internet. **Figura s:** Josef Svoboda, Ariane Mnouchkine, Robert Wilson y Pina Bausch.

La escenografía, desde su origen renacentista hasta la formulación del teatro realista y desde las propuestas de las vanguardias históricas de principios del s. XX hasta la actualidad, ha desarrollado una “peculiar metodología que trata del orden en el espacio, de la imagen, el objeto, y de su relación con una acción dramática”. Según Ruesga, en estos últimos años ha tomado cuerpo una tendencia de la escenografía como “dramaturgia del espacio”, concebida como un “medio activo y no un soporte pasivo de la acción”. Integra el sonido y la luz y pone en “relación estrecha las artes de la escena (teatro, danza, ópera, variedad, circo, etc.) con las artes del espacio-tiempo (arquitectura, pintura, escultura, dibujo, fotografía, etc.) sirviendo a los fines de una representación o de una presentación”.

Los elementos escénicos comienzan a ser tridimensionales, y plantean dificultades para los cambios y transformaciones que deben efectuarse con rapidez y limpieza. Se desarrollan nuevas técnicas y una nueva escenografía. El actor puede ser iluminado aislándolo del resto del escenario y el color asume importancia como un elemento relevante del espectáculo (RUESGA, 2001:35).

Pavis, por su parte, atribuye al pensamiento de Freud que la “la imagen está en mejores condiciones que el pensamiento consciente y el lenguaje para dar forma a los procesos inconscientes”²³⁹, o cuanto, muy a menudo, los directores de escena (de Robert Wilson a Tadeusz Kantor, de Patrice Chéreau a Stéphane Braunschweig) recurren a un “pensamiento visual susceptible de sugerir la dimensión inconsciente profunda de la obra” (PAVIS, 1998b:92).

Con frecuencia, la dramaturgia visual usurpa el lugar ocupado por los textos y alcanzó, especialmente en el teatro de finales de los setenta y de los ochenta, una preeminencia absoluta, mientras que en el teatro de los noventa ha habido un cierto regreso al texto. Ante este panorama, la categoría **Teatro Visual** correspondería a las dramaturgias que se plantean la “elaboración de un discurso expresable exclusiva o primordialmente en imágenes y que utilizan para su traducción escénica los lenguajes más visuales de las artes de la representación”. En este contexto, el profesor Joan Abellán habla de las artes de la representación y no artes escénicas, precisamente porque para él el territorio del Teatro Visual se distingue también por ser la práctica escénica contemporánea que, además de recoger la transdisciplinariedad de las artes escénicas, tiende a incorporar a su vocabulario

²³⁹ “Las imágenes constituyen [...] un medio muy imperfecto para convertir en consciente el pensamiento, y podemos afirmar que el pensamiento visual se acerca más a los procesos inconscientes que el pensamiento verbal y es más antiguo, tanto desde el punto de vista filogénico como ontogénico” (FREUD, *Ensayos sobre el psicoanálisis*, 1972:189).

escénico lenguajes provenientes de todos los campos de las artes visuales y de la comunicación. De esta definición se desprende que la denominación Teatro Visual se corresponde con un amplio abanico de manifestaciones escénicas de modalidades, contenidos, formatos y estilos muy diversos (ABELLÁN, 2006a:109-110). Actualmente, tanto las creaciones textuales como las visuales usan indistintamente la ilusión o la presencia:

Ambas tendencias conviven hoy sin connotaciones de más o menos modernidad, sin que ninguna de las dos tenga como seña de identidad la especialización en contenidos dramáticos o no dramáticos. Quizás lo más significativo del panorama de las artes escénicas del inicio del s. XXI sea precisamente la veloz generalización de la transdisciplinariedad de la rica herencia del s. XX (ABELLÁN, 2006b:7).

En este contexto, se ha extendido la opinión de que las formas experimentales del teatro contemporáneo desde 1960 enraízan sus modelos en la época de las vanguardias históricas. No obstante, el estudio desarrollado por el teórico y crítico alemán Hans-Thies Lehmann (2013) parte de la convicción de que la ruptura indudablemente profunda de aquellas vanguardias en torno a 1900 (a pesar de las innovaciones revolucionarias que introdujeron), conservó por mucho tiempo la “esencia del teatro dramático”: “las formas teatrales emergentes continuaron, aunque modernizadas, al servicio de la representación de universos textuales; intentaron salvar el texto y su verdad de la “deformación” a través de una práctica teatral que ya se había vuelto convencional, cuestionando solo parcialmente el modelo tradicional de la representación y la comunicación teatral”.

Por lo que respecta a la materialidad escenográfica contemporánea, Lehmann constata que las nuevas tecnologías y los nuevos medios de comunicación se vuelven cada vez más inmateriales en “impactantes saltos cuánticos”. Sin embargo, el teatro, por el contrario, se identifica principalmente con la “materialidad de la comunicación”; a diferencia de otras prácticas artísticas se destaca por el “considerable peso material de sus medios y recursos”. Para Lehmann el teatro no es únicamente el lugar de los “cuerpos pesados”, sino también el de la “concurrentia real”, donde sucede una singular intersección entre “la vida organizada estéticamente y la vida real”. El teatro significa un “lapso de vida en común” que intérpretes y espectadores pasan y agotan juntos, respirando el mismo aire del espacio en donde tiene lugar esa actuación y esa observación: “La emisión y recepción de los signos y las señales ocurren simultáneamente” (LEHMANN, 2013:28-37).

Una parte de la historia del teatro del s. XX es constituida, por un lado, por los avances de la técnica sobre la escena, que los creadores de vanguardia intentan impulsar su arte al nivel de lo real sin imitar, y, por otro lado, por la recusa y retroceso de aquellos que consideran esa misma técnica una enemiga de la tradición, destructora de las artes vivas (PICON-VALLIN, 2009:69).

De acuerdo con Lehmann, el adjetivo **posdramático** designa un teatro que se dispone a operar más allá del drama tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral: “lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo de la tradición del drama”.

Así pues, el teatro posdramático incluye la presencia, la readmisión y la continuación de estéticas antiguas, incluso de aquellas que ya habían rechazado anteriormente la idea dramática al nivel del texto del teatro. El arte no se puede desarrollar sin remitirse a formas anteriores: aquello que se cuestiona es meramente el nivel, la consciencia, el carácter explícito y el modo particular de dicha referencia (LEHMANN, 2013:45).

En el teatro posdramático tiene lugar la manifestación extrema de una corporalidad impuesta directamente. El cuerpo se convierte en el centro, no como portador de sentido, sino en su “*physis* y gesticulación”: “El signo central del teatro, el cuerpo del actor, rehúsa servir como significante”. En gran medida el teatro posdramático se presenta a sí mismo como un teatro de la “corporalidad autosuficiente”, que se exhibe en su “particular intensidad, en su potencial gestual, en su presencia aurática y sus tensiones transmitidas, tanto interiormente como hacia afuera”.

El teatro comparte, con las demás artes de la (pos-) modernidad, la propensión a la auto-reflexión y a la auto-tematización que “tienden a entenderse en relación con la dimensión del texto, pues el lenguaje es por excelencia el que abre el espacio para un uso auto-reflexivo de los signos. Sin embargo, en el teatro el texto está sujeto a las mismas leyes y prohibiciones que los signos visuales, auditivos, gestuales, arquitectónicos, etc.”. Las formas teatrales posdramáticas de Robert Wilson, Jan Fabre, Einar Schleeff o Jan Lauwers (por nombrar solo algunos de los artífices más aceptados)²⁴⁰ han encontrado poca acogida por parte de la gran mayoría del público: “pero incluso aquellos que están conven-

²⁴⁰ Lehman hace una larga lista de otros nombres de artistas reputados mundialmente del teatro posdramático, de la cual reproducimos algunos: Klaus-Michael Grüber, Peter Brook, Robert Lepage, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Meredith Monk, Tadeuz Kantor, Tomaz Pandur, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Saburo Teshigawara, Tadashi Suzuki, etc. (LEHMAN, 2013:39).

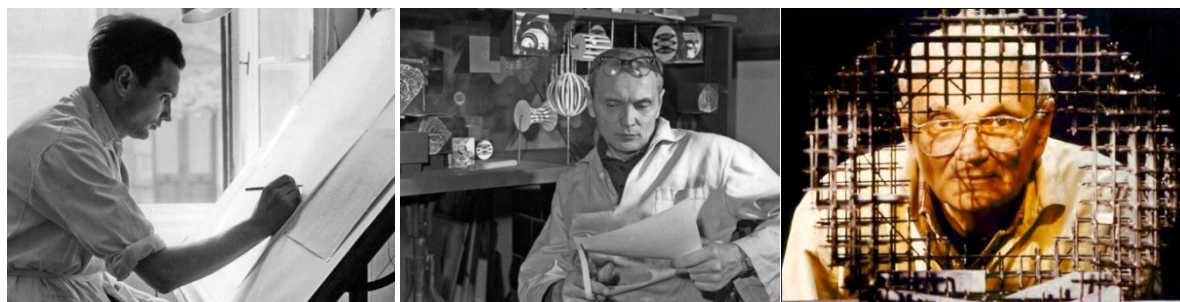
cidos de la autenticidad artística y de la calidad de dichas propuestas carecen a menudo de las herramientas conceptuales para formular su percepción”. (LEHMANN, 2013:29-33).

Por lo que se refiere al tema de la tentativa de catalogar la trayectoria y obra de los Artistas Investigadores que vamos a tratar en las siguientes líneas, tenemos la conciencia de que es una tarea imposible. Sin embargo, sólo a modo de facilitar el análisis, los artistas posmodernos serán divididos en dos bloques. En el primero bloque estarían situados Svoboda y Mnouchkine, considerados por nosotros como expertos en mezclar informaciones: Svoboda mezclando la tecnología (lumínica y de proyección de imágenes) y la artesanía (principalmente escenográfica) y Mnouchkine mezclando informaciones visuales de Oriente y de Occidente (su interculturalismo). En el segundo bloque estarían Wilson y Bausch, llevando adelante sus propuestas posdramáticas. Ella en su danza-teatro y él en su Teatro Visual, repleto de experimentaciones lumínicas.

2.1. JOSEF SVOBODA (1920-2002)

*La escenografía es el intermezzo del espacio, del tiempo,
del movimiento y de la luz en el escenario.*

Josef Svoboda²⁴¹



Josef Svoboda es considerado uno de los más importantes y originales escenógrafos del mundo de la segunda mitad del s. XX. Desarrolló investigaciones constantes de la técnica teatral y de la cinematográfica, danza y escenografía. En este sentido, Urssi señala que sus investigaciones técnicas y procedimientos artísticos “dan continuidad a cuestiones iniciadas por Appia, Gordon Craig, Piscator, por la vanguardia soviética y por la Bauhaus”, y profundizan en la relación entre la tecnología y la escenografía: “por el sofisticado uso de la iluminación, proyección de imágenes, mecanismos cinéticos y recursos audiovisuales que amplían los límites del espacio de la puesta en escena”. De acuerdo con

²⁴¹ Citación: HOWARD, 2004:32. Imágenes: Josef Svoboda, s/f. Fuente: www.svoboda-scenograf.cz.

Bablet, Svoboda no leyó los textos de Appia, pero “de la idea se dio cuenta”. Debido a los avances técnicos, su experiencia, su iniciativa propia y sus habilidades artísticas, (que Appia no podía vislumbrar en su época), ha superado incluso el ideal del “profeta”: “hasta el punto de aparecer como el verdadero pionero de la escenografía de la luz hoy” (URSSI, 2006:68; BABLET, 1970:95). El escenógrafo y profesor Capello Neto (1924-1989), en una conferencia en 1983, hablaba de la influencia de Svoboda en Brasil:

Se percibían, perfectamente, las diferencias en la escenografía de los artistas de diferentes países. Más hasta un cierto punto, pues Svoboda, por ejemplo, no se limita a una escenografía específica de la República Checa. Él refleja, integralmente, una creatividad extraordinaria internacional, que me marcó profundamente. No puedo olvidar la Bienal Internacional de 1961, realizada en São Paulo, donde él presentó, por primera vez sus trabajos en Brasil. Influenciado por Svoboda, Hélio Eichbauer, que fue su asistente en Europa, viene siempre desarrollando excelentes trabajos escenográficos... (VIANA, 2010b:113).

Breve biografía

Josef Svoboda (Čáslav, República Checa, 10.05.1920 – Praga, República Checa, 08.04.2002), teniendo formación en arquitectura, artes plásticas y teatro, trabajó en más de 750 escenificaciones, tanto en su país como en el extranjero. Documentó cada una de sus producciones con dibujos, fotografías y modelos. Colaboró con Delcampo, Everding, Brook, Dürenmat, Olivier, y otros. Svoboda fundó el teatro no-verbal en el que se juntan actuaciones de actores con proyecciones de película *Linterna Mágica*, que se hizo famoso internacionalmente en el EXPO de Bruselas (1958). Colaboró un tiempo con la NASA y también ayudó desarrollar un láser especial que se usaba de un modo muy innovador en la escena. Muchos teatros por el mundo usan luces especiales llamadas Svoboda, su invento. Svoboda fue director técnico del Teatro Nacional de Praga (1951). Su trabajo ultrapasó los límites del texto, mezclando sus experimentos con proyecciones y reflexiones de imagen (ALVES Dias, 2009). El escenógrafo checo, junto al francés Jacques Polieri (1928-2011), son considerados los escenógrafos precursores, en los años sesenta, de las tecnologías de proyección de imágenes en espectáculos en vivo.

Los inventos de Svoboda

Piotr Mitzner (1987) describe en su libro²⁴² un modelo del suelo inventado por Svoboda, cubierto con un material especial para eliminar reflejos de la luz no deseables. Svoboda desarrolló también lámparas con reflectores de bajo voltaje que producían un haz de luz muy estrecho para crear un efecto de cortina de luz (1967). Este es considerado uno de sus efectos especiales más famosos por Martínez Roger: “un pilar de luz en tres dimensiones. Lo creó utilizando aerosoles iluminados por focos diseñados por él mismo que hoy todos llamamos “Svoboda” en cumplido reconocimiento a su creador”. En los años setenta Svoboda desarrolló un sistema de espejos colocándolos en una superficie elástica que regulaba la concavidad y la convexidad de los espejos. Fue también uno de los pioneros en el uso de la luz negra²⁴³: “Estaba muy lejos de una escenografía pintada, cambiaba la forma de un material o de su textura a través de la luz”. El escenógrafo checo también experimentó mucho con las nuevas tecnologías de su época: el rayo láser, la holografía, la proyección en varias pantallas. Esta última la usó para conseguir en las escenificaciones la multiplicación de las imágenes y la variabilidad sensorial, como ocurre en el desarrollo de los estados emocionales de los personajes a través de los intérpretes (MARTÍNEZ Roger, 2009:248; KOBUSIEWICZ, 2012:33-34).



Figura 154. Lámparas de bajo voltaje inventadas por Svoboda; el efecto de cortina de la luz obtenido a través de la lámpara Svoboda en *Las vísperas sicilianas*²⁴⁴. Fuente: KOBUSIEWICZ, 2012:34.

²⁴² MITZNER, Piotr (1987). *El teatro de la luz y de la sombra*. Ed. PIW, Varsovia: Polonia.

²⁴³ La luz negra es una lámpara que produce radiación electromagnética ultravioleta. El modo de fabricación se acerca a una lámpara fluorescente cambiando solamente el cristal por el de Wood, que no deja pasar a las ondas del espectro visible.

²⁴⁴ *Las vísperas sicilianas* (1969), de Giuseppe Verdi. Dirección: J. Dexter, escenografía e iluminación Josef Svoboda. Hamburgo: Alemania.

Es el propio Svoboda quien describe sus experimentos como “escenas especiales mecanizadas”: “Esta está diseñada para permitir una completa libertad en la realización de mutaciones espaciales”. Teniendo las ventajas técnicas del cine como referencia, Svoboda plantea sus mutaciones escénicas como la “*decoupage* de película” en la que los elementos escénicos evolucionan paralelamente a las sucesiones de imágenes en varias pantallas (con angulación electrónica), paneles fijos, cintas transportadoras y trampillas en tijeras inventados por el Artista Investigador (SVOBODA, 1964:265). Ya la linterna mágica (llamada así a un proyector de imágenes fijas inventado en el s. XVII que proyectaba transparencias utilizando una fuente de luz, velas o carbón al arco y lentes) proponía combinar las acciones de los actores con material proyectado donde se veía, por ejemplo, a un hombre patinando que en un momento entraba a escena real. Esto se llevaba a cabo proyectando en cajas pequeñas desde los costados y en una gran pantalla al fondo que requería de una gran sincronización entre actores y las proyecciones. Todo esto generaba un ritmo y por sobre todo una unidad de técnicas que generaban un nuevo lenguaje inexistente hasta esa fecha. Otro invento de Josef Svoboda es el Polyecran, que son ocho pantallas de proyección apoyadas sobre una pared vertical describiendo formas trapezoidales y cuadradas. De esta forma, los espectadores podían contemplar todas ellas de manera unitaria obteniendo una visión similar a la de un *collage* donde se efectuaban cambios de imágenes, tanto fijas como móviles, al ritmo de la música. El Polyecran era una fascinante experiencia audiovisual que fue presentada durante la EXPO de 1967 en Montreal. Svoboda además de incorporar elementos multimedia a sus escenografías también experimentó con espejos creando la ilusión del reflejo. O que permite que o espejo sea el elemento con más dramatismo de la escena, utilizándolo tanto para la proyección como para el reflejo de actores e incluso del mismo público provocando la integración de este.

Svoboda, la luz y las proyecciones de imágenes

La luz también es un fuerte componente dramático dentro del trabajo de Svoboda, prácticamente todo en su escenografía está basado en la luz y su manipulación.

Variable en intensidad y en color, como en la densidad y en dirección, la luz está en su obra como un fluido dotado con muchos poderes. Ella muestra el espacio escénico construido y estructuras materiales o les oculta, según el ritmo preciso dictado a él. Ella puede despegar un personaje de un fondo, un objeto

de un contexto y cargar una presencia repentina insospechada que fascine al espectador. Ella puede acercarse o ponerse lejos de nosotros. Ella estructura el espacio, da dimensiones y formas a través de la arquitectura impalpable de sus vigas: columnas, cortinas y paredes luminosas que el actor puede cruzar a través. Ella impregna el espacio de una cierta calidad plástica, de una atmósfera especial reveladora del drama y su universo, que comunica al espectador directamente a lo que sugiere, indirectamente, al actuar fisiológicamente en él (BABLET, 1970:95).

Según Martínez Roger, Svoboda introdujo en la escenografía procedimientos muy modernos, basados en una novedosa percepción del espacio, tiempo, movimiento y luz como factores dramáticos: “Explotó hasta lo imposible las posibilidades de la dramaturgia de la luz, es decir, el cómo poder contar estados emocionales y dramáticos a través de distintas calidades y soluciones lumínicas, un viejo sueño heredado del Simbolismo y de buena parte de la vanguardia histórica”. Lo que Svoboda buscaba, al usar la luz de esa manera dentro de la escena, era obtener un espacio indefinido e infinito: “Un espacio inmaterial simbólicamente construido por la luz, justo lo contrario del espacio arquitectónico que pretende hallar un espacio para vivir predeterminado y cerrado” (MARTÍNEZ Roger, 2009:248).

Ya la inclusión de pantallas o proyecciones digitales, iniciada por Svoboda, introduce otro sistema de código de signos al espacio del teatro. Muchos artistas yuxtaponen presentaciones en vivo y proyecciones para una excitación visceral, subjetiva, para suscitar a los sentidos y al sistema nervioso más que al intelecto racional. A través de la integración de pantallas dentro de la puesta en escena, los artistas experimentan con técnicas que a veces fragmentan o dislocan los cuerpos, el tiempo y el espacio y otras los unifican física, espacial y temporalmente (ARREGUÍN Garmendia, 2011:181). Bargueño Gómez describió el uso que Svoboda hace de las pantallas en la EXPO 58 de Bruselas²⁴⁵ de la siguiente forma:

El diseño de esta representación se singularizó por concebirse como un *collage*. Los elementos escenográficos que lo constituían estaban compuestos, básicamente, por imágenes fijas de diapositivas y fragmentos de películas que se proyectaban sobre un sistema móvil de pantallas. El resultado rompía el concepto clásico de realismo en la composición vista en escena, es decir, las proporciones de las imágenes proyectadas, aun siendo figurativas, no correspondían a las de los actores ni a las de los elementos escenográficos ex-

²⁴⁵ En la EXPO 58 (1958) Josef Svoboda presentó los siguientes espacios escenográficos: la obra *Laterna magika* (Revista en 24 imágenes), guión: Miloš Forman, dirección artística: Alfréd Radok, dirección: Vladimír Svítáček y Jan Roháč, vestuario: Erna Veselá, director de fotografía: Jan Novák; partes de la exposición: *Primavera musical de Praga, Tradición checa en el vidrio y Antena*, con dirección de Emil Radok. Bruselas: Bélgica.

puestos, fueran estos corpóreos o del atrezo. Estas realidades, tan lejanas en su concepción, por una parte las proyecciones fijas y móviles, junto con la luz y todo su posterior desarrollo técnico y la maquinaria escénica, comenzarían a entretrejerse y enriquecerse hasta transformarse en un nuevo concepto del espacio escénico (BARGUEÑO Gómez, 2012:31).



Figura 155. EXPO 58: Primavera musical de Praga y Laterna magika (1958). Fuente: BABLET, 1970: encarte.

Algunos pensamientos de Svoboda

La oscuridad es mi materia prima. Tal como un escultor necesita su arcilla, el tallista su madera, yo tallo mi teatro de la oscuridad (PÉREZ y HUERTA, 2012: Internet).

Soy un arquitecto y un escenógrafo, y la percepción intensa de mi tiempo es y siempre ha sido la base de mi trabajo. Y como en su principio, también me parece ahora que el mundo y la humanidad se encuentren en una encrucijada: o la salvación o la ruina (SVOBODA y HONZÍKOVÁ, 2003: 45).

En el teatro moderno, la escenografía, al igual que los demás elementos del espectáculo, tiene la tarea de revelar al público la realidad artística en la que todas las partes coinciden. Por lo tanto, la escenografía está en perfecta armonía con todo lo que interviene en la escena (SVOBODA, 1964:261).

La principal ventaja de los nuevos materiales en este caso es que permiten la reflexión de la luz exactamente en la dirección deseada, es decir, sin dispersión. Con experimentaciones, por ejemplo, hicimos que el piso de la escena si quedase lo más oscuro posible para el público, con la incidencia de la luz de las baterías de baja tensión colocadas a contraluz; para ello, utilizamos superficies texturizadas proyectando la sombra para el público y que reflejan la luz al fondo. Por lo tanto, la luz reflejada no destruye el efecto fundamental de la escenografía arquitectónica. Fue con goma acanalada que se consiguieron los mejores resultados [...] Su composición hace que sea más fácil obtener una superficie muy lisa, que posee propiedades reflectantes muy diferentes. Por ejemplo, gracias a espejos móviles en plástico negro, podemos enviar una luz reflejada para

lugares de la escena donde ninguna luz podría ser enviada, pero donde la representación se requería esa luz en el actor (SVOBODA, 1964:262-263).

No existe cosa más fascinante que el escenario vacío: es siempre un reto [...] la escenografía es la escenificación visual del drama [...] la escenografía perfecta es aquella que consigue diluirse en el espectáculo, al punto en que el director y los actores la sientan como necesaria, como único espacio dado a la expresión del significado de la obra (MANTOVANI, 1989:81-82).

El espacio se diseña no sólo para que se vea desde las butacas, sino para que el actor lo viva como un ambiente natural, para que lo perciba físicamente, como el calor o el viento... (BARGUEÑO Gómez, 2012:31)

Creador de un determinado género de Teatro de Luz, encargué e inspiré a nuestros técnicos una nueva gama de equipos de iluminación. Mi principal campo de acción es el teatro Kinético y la luz. Los descubrimientos que he hecho - la proyección de diapositivas o películas no son los únicos medio de expresión del Teatro de Luz - son el resultado de la resolución de algunos problemas particulares. Uno de los nuevos principios del Teatro de Luz es la proyección en dos pantallas que forman un ángulo de 45 grados y que se cortan en una línea horizontal a lo largo de la cual obtener una luz difusa perfecta. Esto le da una gran profundidad a la escena [...] Pero el proceso más interesante es el de la Linterna Mágica y el poli-pantalla [...] Traté de crear una nueva relación entre el teatro, cine, la interpretación en vivo, danza y canto [...] En muchos espectáculos, probamos este experimento de combinar los fenómenos visuales distintos en una nueva composición sobre un tema determinado. Llegamos a los resultados deseados contrastando las imágenes, jugando con sus mutuas relaciones, su ritmo en el tiempo y el espacio. Combinamos también, con la imagen plástica, la creación de otras imágenes y de escenografías enteras, un montaje móvil y un ritmo espacial variable. Obtuvimos de este modo, un espacio dramático evolutivo en el curso de la acción dramática. Llegamos a los mismos resultados en varias representaciones recientes utilizando otros procesos: la luz pura, reflejada por superficies reflectantes movidas mecánicamente o por cortinas de luz producidas por candilejas de baja tensión, construidas por nosotros y encubierta por elementos decorativos [...] En la Linterna Mágica, intentamos, el director de escena Alfred Radok y yo, crear un arte sintetizando el cine y el teatro, usando la combinación de la imagen proyectada y la escena en tres dimensiones, el actor viviendo en tres dimensiones y el actor proyectado en dos dimensiones. (SVOBODA, 1964:265-267).

Algunas obras de Svoboda

A continuación enseñamos ejemplos de algunas de las obras de Svoboda (sólo para citar algunos de los muchos), ejemplos compuestos por imágenes y por las descripciones del escenógrafo checo de su concepto y su proceso de producción. El contenido de este apartado está compilado del libro *I segreti dello spazio teatrali* (2003), de Svoboda y Milena Honzíkova y del catálogo *Josef Svoboda escenógrafo: el mundo en un espejo* (2009), con edición de Giorgio Ursini Uršič.

La traviata²⁴⁶. “La escenografía se basó en una pared de espejo y sobre la presencia de una perspectiva pintada, uniforme en dos como un telón. Cuando esta perspectiva se abrió, la imagen se reflejó verticalmente en el espejo y se formó otra perspectiva que abrió nuevas posibilidades. Fue importante que los cantantes se pudieran mover libremente en una atmósfera perfectamente unitaria de elementos materiales e imaginarios [...] No se hicieron magias con la luz: la iluminación fue muy simple, y se limitó a dar visibi-

²⁴⁶ *La traviata* (1992), de Giuseppe Verdi. Dirección: Henning Brockhaus, Escenografía e iluminación: Josef Svoboda, Diseño de vestuario: Ulisses Santicchi. Arena Sferisterio de Macerata. Macerata: Italia.

lidad al entorno, dónde toda la escena fue pintada con los mínimos detalles” (SVOBODA y HONZÍKOVÁ, 2003:180-182).



Figura 156. *La traviata* (1992): la pared de espejo. Fuentes: SVOBODA y HONZÍKOVÁ, 2003:180-182; <http://www.peroni.com>.

*Fausto*²⁴⁷: El director Giorgio Strehler no pidió a Svoboda que desplegara su talento tecnológico para esta obra, o sea, el de “ilusionista mágico”, sino que construyera un contenedor sencillo y absoluto, que reflejase estos conceptos del proyecto: “Sobre el espacio escénico, entre el escenario y el patio de butacas, pendía una enorme espiral de tela, colocada a la altura del techo, hecha con una fina seda japonesa, de tres metros de ancho y unos cientos de metros de larga [...] pensaba que la nave debía tener la forma de una espiral en la que yo sentía que estaba codificando todo el universo, con sus agujeros negros [...] mis ideas sobre el universo y la galaxia le gustaron mucho, y la capacidad de metamorfosis de este objeto nos fascinó a los dos, entre otras razones, porque no era otra cosa que el techo de un telar colocado del revés, es decir, un símbolo enormemente teatral [...] La espiral era magnífica: por un lado, servía para esconder unos proyectores, pero, al mismo tiempo, hacía de superficie de proyección; la seda, de gran ligereza, temblaba continuamente como si fuera materia viva, le dirigíamos un poco de viento y se sacudía como si estuviera

²⁴⁷ *Fausto, fragmentos*, parte I (1989) y parte II (1991), de Johann W. Goethe. Dirección: Giorgio Strehler, Vestuario: Luisa Spinatelli. Picolo Teatro, Milán: Italia.

inmersa en una tormenta galáctica. Y esa espiral generaba otra espiral negra que, con un movimiento circular, bajaba hasta apoyarse en el suelo y se transformaba, a su vez, en un árbol que luego ardía [...] casi al final, por primera vez y sólo una vez, se movía la espiral: se deslizaba lentamente inundando el teatro sin fin y, luego, sin fin, envolvía el cuerpo desnudo de Fausto, que moría en medio de la sala, completamente desnudo, en posición fetal, devuelto a la nada. La última escena del espectáculo la componía precisamente la espiral sin fin donde Fausto era devorado “dentro de sí mismo” (URSINI Uršič, 2009:245).

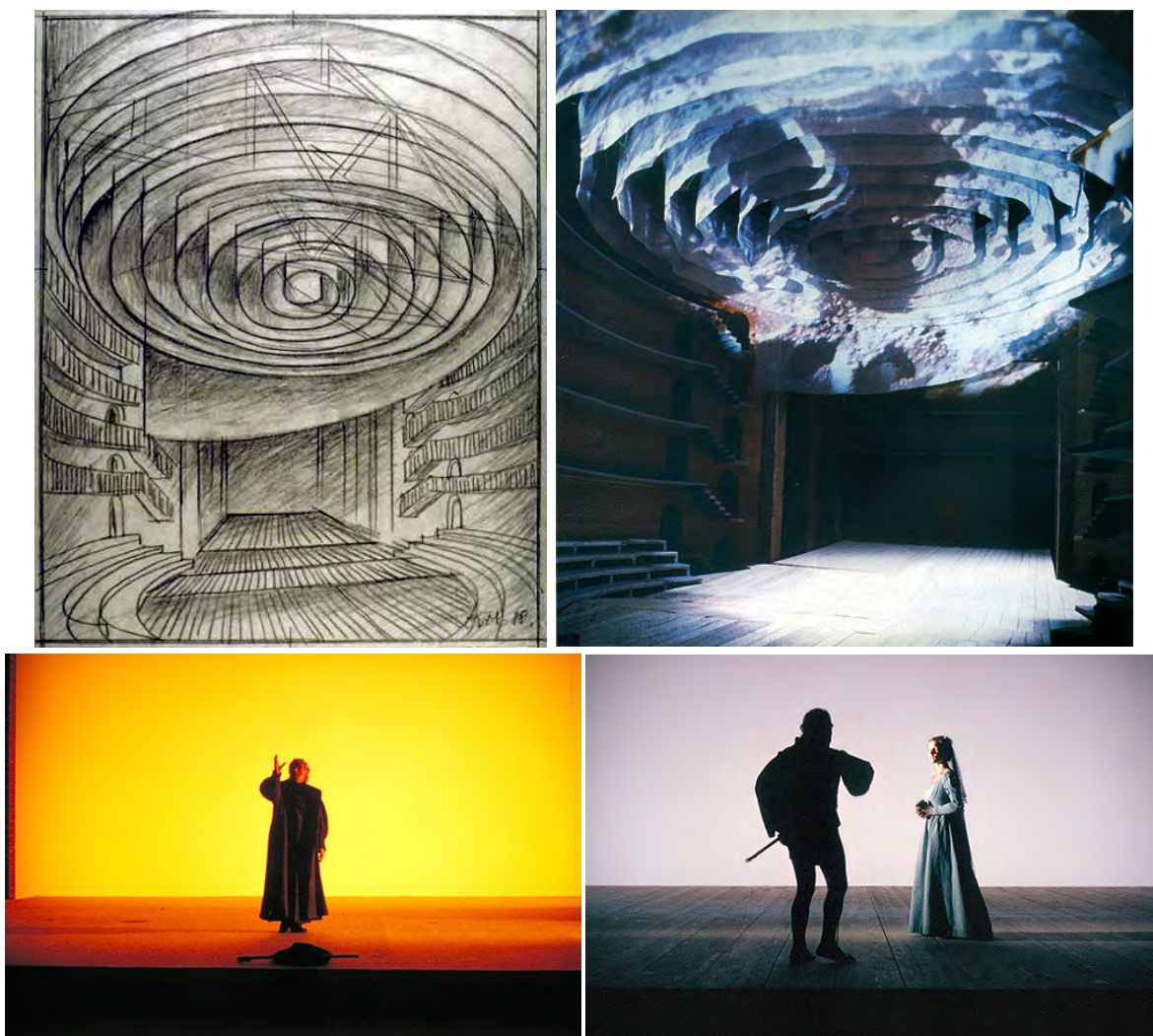


Figura 157. *Fausto* (1989-1991): la metamorfosis de la espiral y las temperaturas del color.

Fuentes: URSINI Uršič, 2009:244; <http://www.peroni.com>

*Rusalka*²⁴⁸: “En un punto intercambiamos la imagen del positivo al negativo, y sobre la pantalla las personas aparecieron todas negras. Algunos espectadores empezaron a protestar, los filmamos y los transmitimos. Logramos insertar hasta en el espectáculo una demostración que se desarrolló en aquel entonces delante del teatro” (SVOBODA y HONZÍKOVÁ, 2003:77).

²⁴⁸ *Rusalka* (1991), de Antonín Dvořák. Dirección: Nikolaus Windisch-Spoerk, Vestuario: Šárka Hejnová. Národní divadlo, Praga: República Checa.

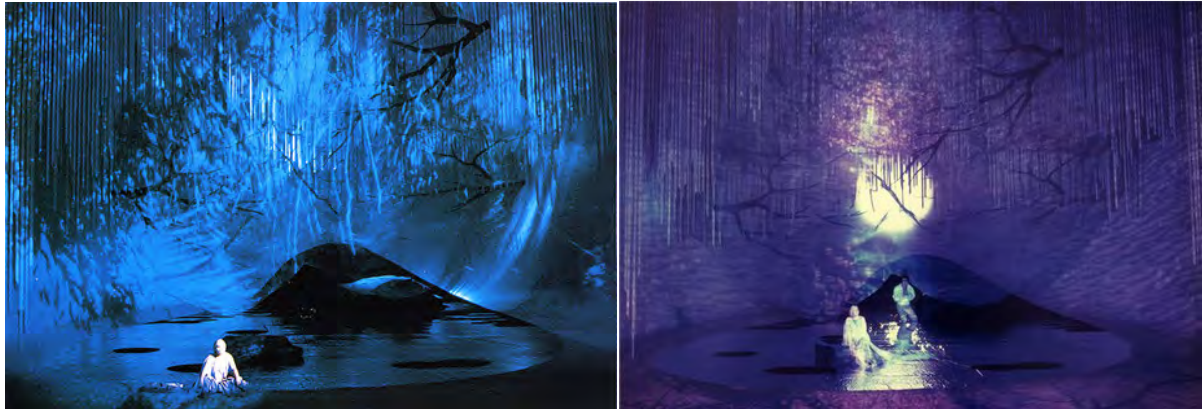


Figura 158. *Rusalka* (1991): la imagen del positivo al negativo. Fuentes: <http://www.peroni.com>

*El burgués gentilhomme*²⁴⁹: “... la ópera no es sólo música, también es teatro, es la estilización a un ápice. [...] Para un escenógrafo la ópera es una gran ocasión, pero al mismo tiempo también un gran problema. Él tiene que suscitar la fantasía en el espectador, pero sin ahogarla: no tiene que hacer creer nada, sólo contribuir al descubrimiento del sentido con precisas alusiones. Se podría decir que su tarea consiste en alcanzar con medios realistas un efecto fantástico. Y los medios tienen que ser aquellos de la ficción teatral. Entonces, la ópera es increíblemente exigente con todos los profesionales que están implicados” (SVOBODA y HONZÍKOVÁ, 2003:65).



Figura 159. *El burgués gentilhomme* (1990): los medios realistas para el efecto mágico. Fuentes: SVOBODA y HONZÍKOVÁ, 2003:196; <http://www.peroni.com>

Opiniones sobre Svoboda y su obra

Daniel Dvořák (República Checa), alumno y colaborador de Svoboda, ex gerente del Teatro Nacional de Praga.

El profesor Svoboda fue una gran personalidad de los teatros checo e internacional. No conozco ningún teatro extranjero en el que he trabajado que no supiera quién fue Josef Svoboda o no conociera su trabajo. Actualmente cada vez más teatros usan luces especiales que él había inventado y que llevan su nombre. Así que cuando llegas al teatro y quieres encender estas luces, dices: dame un poco de “Svoboda” o más “Svoboda”, que antes, en los tiempo viejos, decir esto fue una ambigüedad, ya que la traducción de su nombre significa “libertad”, y esas luces existían ya antes del cambio en Noviembre de 1989. Josef Svoboda fue uno de los grandes magos del teatro, un gran intérprete de los textos dramáticos. Creo que puedo afirmar que, según

²⁴⁹ *El burgués gentilhomme* (1990), de Molière. Dirección: Armand Delcampe, Vestuario: Elena Mannini. Atelier théâtral de Lovaina la nueva, Théâtre Jean Vilar. Bélgica.

hasta donde llegó su fama en el mudo, es el artista checo más famoso en su ámbito de trabajo (Centro Checo de Madrid, 2010: Internet).²⁵⁰

Franco Quadri (Italia, 1936-2011), crítico e investigador teatral.

... un artista que tiene su máxima característica en conjugar lo absoluto con lo cotidiano y persigue la máxima científicidad partiendo de una búsqueda artesanal [...] Pero si se pasa de las experiencias al inventario que se muestra, sector por sector, hay piedras, metales, pedazos de tela, diferentes tipos de plástico, y luego herramientas, atrezos, pedestales de madera... No quiere decir latas de pintura, al servicio del inventor de colores que bien conoce el número de colores que componen el blanco y el polvo en la escena y lo que puede ser creado con la luz (QUADRI, 2006:9).

Eugenio Bargueño Gómez (España), escritor y profesor.

Es difícil encontrar en los últimos cien años un escenógrafo que haya aportado tanto al mundo de la escena por su desbordante capacidad creativa. Siempre estuvo dispuesto a resolver problemas con planteamientos novedosos de diseño introduciendo para ello aportaciones tecnológicas del momento. Indagó con imaginación sobre otros elementos escenográficos que no fuesen los clásicos diseños basados en corpóreos arquitectónicos, bastidores, etc., pero que determinaban de igual modo un espacio escénico. Amplió la espacialidad en la escena adjudicando capacidades al sonido y a la luz para conseguir una corporeidad psicológica al servicio de la dramaturgia y la estética. Introdujo en el diseño de sus escenografías imágenes con múltiples perspectivas que se percibían con un solo golpe de vista (BARGUEÑO Gómez, 2012:1).

Milena Honzíkuvá (República Checa, 1925-2001), escritora y dramaturga.

Svoboda siempre ha tratado de crear en el escenario, tanto en su país como en el extranjero, un espacio que estaba en armonía perfecta con el texto, la música, los actores y el ballet. La personalidad en continua evolución, la capacidad de asolar el punto neurálgico de cualquier obra, explica su tenaz búsqueda de materiales y medios figurativos siempre nuevos. Desde el principio él proclama que el escenógrafo no cumple su función si su trabajo no contiene un mensaje personal, junto con la experiencia humana y una conciencia de cuan insuficiente es nuestro conocimiento de la vida y del arte (SVOBODA y HONZÍKOVÁ, 2003:7).

Giorgio Ursini Uršič (Italia), escritor y comisario de exposiciones.

Pero ya había entendido que las novedades que él perseguía tenían una característica: debían permitir una realización sencilla. Pobre, incluso, diría. Era su formación artesanal [...] lo que le llevaban a considerar resuelto un problema sólo cuando la solución era la más sencilla posible. En esto era como un matemático: nunca estaba contento con las fórmulas intermedias, lo que quería era llegar a una solución última, la más sencilla y la más absoluta. Creo que esta es la razón por la que siguió trabajando toda su vida en la simplificación técnica de la pared de luz. La misma que lo llevó a buscar la solución óptima para el telón en franja, o para el uso de los espejos en escena y el espacio virtual (URSINI Uršič, 2009:11).

Ángel Martínez Roger (España), escritor y profesor.

Descubrió con gran sagacidad que hay otros elementos, que no son arquitectónicos, ni de diseño, pero que definen igualmente un espacio escénico. Aumentó las dimensiones del mundo espacial al otorgar tanto al sonido como a la luz capacidades en la configuración de una corporeidad psicológica al servicio del drama. Le apasionaba la imagen en movimiento y en su afán por poner a los actores en relación directa con las proyecciones cinematográficas continuó las exploraciones que E. Piscator presentara en los años 30. Avanzando sobre sus maestros, el espacio escénico para Svoboda debe ser visto como un campo de acción donde la psicoplasticidad actúe como herramienta generadora de ideas. Su revolución la plantea a través de la luz y el movimiento mismo del espacio (MARTÍNEZ Roger, 2009:247).

²⁵⁰ *Josef Svoboda: el mundo en un espejo (2008-2009)*, exposición organizada pelo Ayuntamiento de Madrid y Centro Checo, comisarios: Giorgio Ursini Uršič y Ángel Martínez Roger, de 17.12.2008 a 15.02.2009, en el Teatro Fernán Gómez-Centro de Arte. Madrid: España.

2.2. ARIANE MNOUCHKINE (n. 1939)

*¿Es posible erigir un monumento a lo efímero?
Todo libro sobre el teatro es un poco de ese monumento.
Siempre es un trabajo incompleto de resurrección imposible.*

Ariane Mnouchkine²⁵¹



El Cartoucherie de Vincennes (París, Francia) es la actual sede del grupo *Théâtre du Soleil* (Teatro del Sol). El grupo se rige por el concepto de teatro colectivo y colaborativo, pero uno puede ver claramente el papel principal en la figura de la directora de escena Ariane Mnouchkine. Para Fregoneis y Castilho, Mnouchkine busca medios teatrales, no naturalistas y no psicológicos, direccionando sus investigaciones para la composición de diferentes “formas” teatrales. Fue a partir de esta busca estética que la directora teatral francesa empezó a estudiar más profundamente el teatro asiático, ya que para ella, ese es el teatro que más preservó su forma artística. La importancia del interculturalismo en su trabajo no se encuentra en la esencia de cada cultura, o sea, no busca el entendimiento de lo que es particular a cada tradición, y sí un interés por entender técnicas del cuerpo, voz, música, texto, vestuario, escenografías que son singulares a cada cultura (FREGONEIS y CASTILHO Barone, 2009:9).

Breve biografía

Ariane Svetlana Mnouchkine (Boulogne-sur-Seine, París Francia, 03.03.1939), hija del productor de cine judío-ruso Alexandre Mnouchkine y de la inglesa June Hannen, todavía en la infancia tuvo la oportunidad de “descubrir el mundo del espectáculo”, visitando los escenarios de las películas de su padre. Se formó en la Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq, a quien reivindica como “maestro fundamental”. En 1960 diseña los vestuarios de *Bodas de sangre* (de García Lorca y dirección de Dominique Sérina). En el año

²⁵¹ **Citación:** JOMMARON, Jcqueline (1992). *Le théâtre en France: du Moyen-Âge à nos jours*. Ed. Librairie Générale Française, p. 9. París: Francia. **Figura t:** Ariane Mnouchkine, s/f.

siguiente hace su primera dirección completa y la primera colaboración con la figurinista Françoise Tournafond, en el espectáculo *Gengis Khan* (de Henry Bauchau). La formación del embrión del *Théâtre du Soleil* acontece en 1964. Su nombre, desde mediados de los años 70, se asocia naturalmente al grupo y al espacio único de la Cartoucherie de Vincennes (París, Francia), a la vez “laboratorio de creación y lugar de vida de una comunidad humana y artística”. A principios de los años ochenta llamó la atención el hecho de que una serie de escenificaciones importantes – las de Klaus-Michael Grüber, Ariane Mnouchkine o Peter Stein – realizaran grandes *tableaux*, cada una a su modo. Las puestas en escena de Ariane, en los años 1980, son el **Ciclo de Shakespeare**: *Ricardo II* (1981), *Noche de reyes* (1982) y *Enrique IV* (1984) y en los años 1990 el **Ciclo de los Átridas**: *Ifigenia en Aulide* (1990), *Agamenón* (1990), *Las Coéforas* (1991) y *Las Euménides* (1992), la primera de Eurípides y las otras de Esquilo. (MIGNON, 1973:17; DUBATTI, 2007:8; BANU, 2005:3; LEHMANN, 2013:283). Nos centraremos en este apartado en los dos ciclos citado, el de Shakespeare y el de Los Átridas.

El escenográfico en el Théâtre du Soleil

La obra *Sueño de una noche de verano* (1968) es el embrión de los caminos estéticos que el *Théâtre du Soleil* iba a seguir. En ella “se crea un grande ciclorama de fondo, hecho con 1.200 pieles de cabra y maderas pulidas, colgadas de manera que una pudiera chocarse con la otra” (VIANA, 2010a:222). En cuanto al proceso de diseño²⁵² de los decorados, Mnouchkine observa que:

Normalmente, siempre hay una propuesta que dibujamos en el suelo. Empezamos siempre en la sala de ensayo vacía, siempre. Y, con Guy-Claude François, nos permitimos todo lo que queramos en el papel: lavabos, cascadas... todo lo que queramos. Luego, a medida que evolucionan los ensayos, hablo con Guy-Claude: sabe, no necesitamos más de eso aquí, porque los actores están representando y, a medida que lo representan, no precisamos más (FÉRAL, 2010:101).

Para el *Ciclo de los Átridas* el diseñador François adoptó un “enfoque arqueológico” con el objeto de recuperar el sentido mítico. Se cavó un pozo, lo que “reflejaba la forma

²⁵² Los principales diseñadores que colaboran con el *Théâtre du Soleil*: Diseño de espacio escénico: Guy-Claude François; Diseño de vestuario: Jean-Claude Barriera, Nathalie Thomas, Marie-Hélène Bouvet, Françoise Tournafond y Christiane Gandries; Máscaras: Erhard Stiefel; Diseño de maquillaje: Catherine Schaub; Diseño de luz: Jean-Noël Cordier y Laurence Aucouturier (WILLIAMS y PRENOWITZ, 1999:225-228).

en que la obra había desenterrado la historia”. El decorado también hacía referencia a la caída del emperador chino Qin Si-huan-qi (259 a.C.-210 a.C.), que fue sepultado con miles de soldados de terracota. Para el *Ciclo de Shakespeare*, a Mnouchkine le gustaría hacer todas las obras en el mismo espacio escenográfico. La diferencia entre las producciones que componían el ciclo radicaba en el vestuario y en la disposición de unos grandes rollos de seda en el fondo del escenario. Mnouchkine quería presentar los espectáculos usando formas teatrales del sudeste de Asia, en particular el Kabuki japonés y el teatro Noh. François recuerda el proceso:

Ella pensaba que la fuerza profunda del teatro japonés era ideal para expresar la situación de Ricardo II. Ariane adoptó mi propuesta de usar seda. La ventaja de los grandes telones era que, a medida que transcurría la obra, descendían poco a poco. Eran una metáfora de la temática de la “separación”, pero sobre todo, servían para marcar el paso del tiempo (DAVIS, 2002:57).

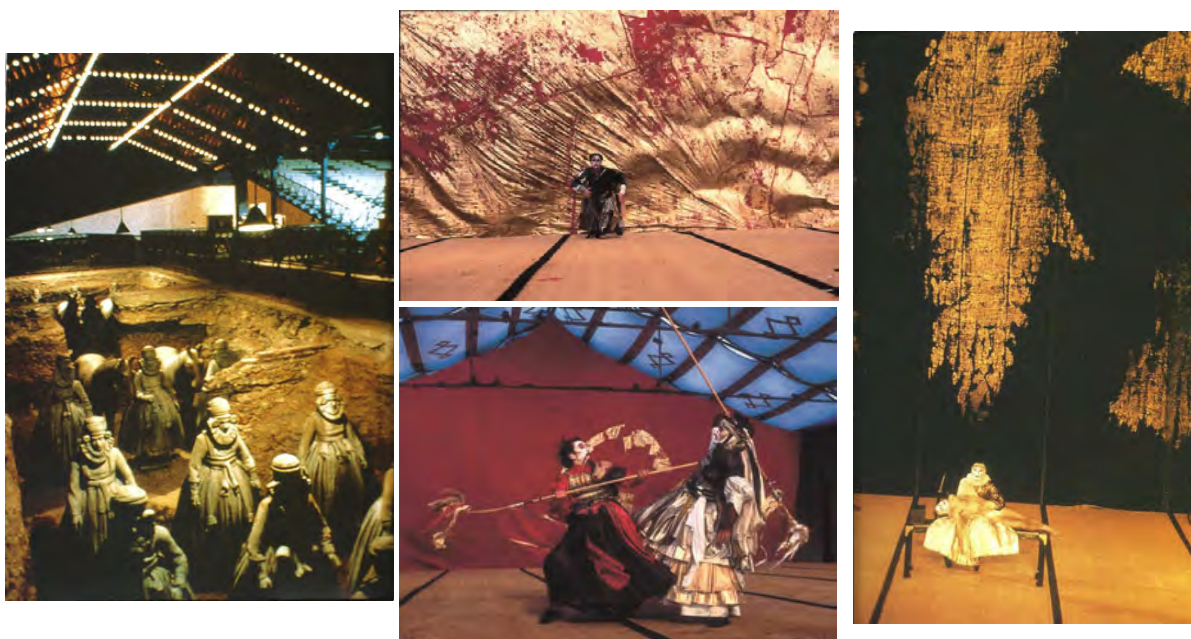


Figura 160. El espacio escenográfico del Théâtre du Soleil: Ciclo de los Atridas (1990-92), Ciclo de Shakespeare (1981-84): *Enrique IV* y *Ricardo II*. Fuente: DAVIS, 2002:54, 57; www.theatre-du-soleil.fr.

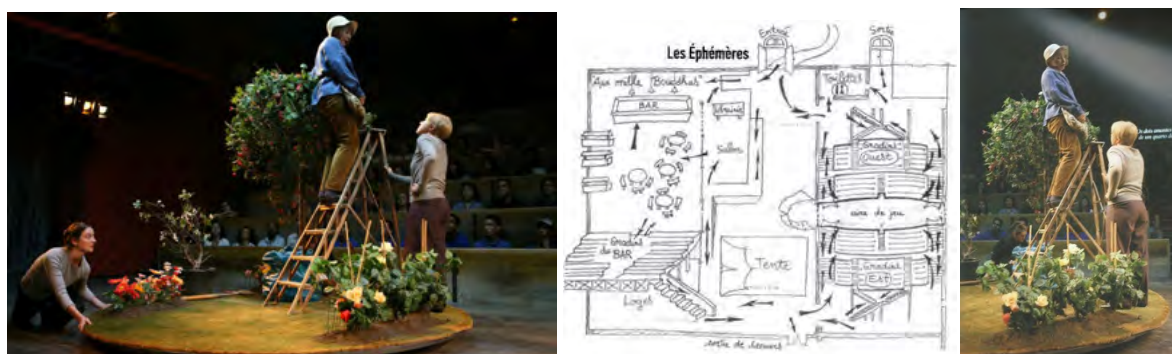
Aún sobre el *Ciclo de Shakespeare*, Mnouchkine establece relaciones entre el texto de *Ricardo II* (1981) y la historia de Inglaterra para, posteriormente, relacionar ese texto con la cultura oriental, más específicamente la japonesa: “Así surgió el Ciclo que contó con más de dos piezas: *Noches de reyes* (1982), que se apropió de las formas teatrales de la India y Persia y *Henrique IV* (1984), también montado dentro de las bases formales del teatro asiático”:

Ariane trató de este paralelismo relacionando dos formas en constante maduración: los textos de Shakespeare, que abordan temas inagotables y tiene una

dramaturgia rica (uniendo prosa y verso) y el teatro asiático, que preserva una teatralidad, sostenida en convenciones y codificaciones, en la transformación de la realidad por medio de una estética no realista (FREGONEIS y CASTILHO Barone, 2009:2-3).

Una obra más reciente, *Los efímeros (Partes I y II)*, estuvo en diferentes representaciones en 2007 por América Latina²⁵³, donde la solución de espacio escénico llamó la atención en Argentina y Brasil:

... con una poética hiperrealista sobre plataformas giratorias. Impulsadas por los mismos actores convertidos en servidores de escena, las plataformas son desplazadas de izquierda a derecha y viceversa sobre un escenario-corredor, a ras del piso, enmarcado por una platea bifrontal y, en los extremos de entradas y salidas, por etéreos telones de origen oriental. Cada vez que una plataforma va a entrar o salir, los telones se inflan como si fuera el viento lo que trae y lleva las escenas. El mecanismo genera la ilusión de que las plataformas flotan, como flota la Tierra en el vacío (DUBATTI, 2008: internet).



Empezamos a investigar en esas plataformas en un espectáculo anterior, *El último caravanserrallo (Odiseas)*. Inicialmente tuve el deseo de no repetir el uso de las plataformas, pero cuando advertí que el escenario de *Los efímeros* iba a ser bifrontal, me gustó la idea de que las situaciones se movieran como flotando sobre un río, y que se viera todo de todos lados, que el actor consiguiera de esta manera una gran libertad. Los actores saben que ahora están de espaldas y pronto van a estar de frente. Es un efecto con mucho de cinematográfico. El movimiento giratorio se relaciona además con los ritmos, con la música (Ariane Mnouchkine, entrevista en DUBATTI, 2008: internet).

Plataformas, en forma de círculo o rectángulo, entran en el corredor escénico. Así como los actores se preparan delante del público, la escenografía del es-

²⁵³ El *Théâtre du Soleil*, con la obra *Los efímeros*, fue llevado en 2007 por las ciudades de São Paulo y Porto Alegre (Brasil) y Buenos Aires (Argentina). La obra fue presentada en el Sesc São Paulo e integró el 14° *Festival Porto Alegre em Cena* y el VI Festival Internacional de Buenos Aires.

pectáculo también se forma delante de la platea: pisos, alfombras, muebles, flores, aromas. En escena, todo funciona: las lámparas se encienden, los grifos tienen agua, los fogones cocinan, y la comida no es escénica. Las gradas, dispuestas frente a frente, también convierten al público en un observador de sí mismo. Si la mirada se aleja de la escena, es en el otro que puede verse reflejada. El movimiento de las plataformas -realizado por los actores que no están actuando en una escena en particular- le da un carácter cinematográfico a la representación (GARDIM, 2010:161).



Figura 161. *Los efimeros* (2007): espacio escenográfico en constante transformación.
Fuente: GARDIM, 2010: suplemento; www.theatre-du-soleil.fr.

Algunos pensamientos de Mnouchkine

Creo que entre los jóvenes, hombres y mujeres que quieran hacer teatro, siempre habrá un sueño, siempre habrá alguien que llegará con todo y se le dirá: "¡Sí, es eso a lo que me quiero dedicar!" ¡Entonces, vamos adelante! No es posible que todos ellos fracasen. En FÉRAL, Josette. *Encuentros con Ariane Mnouchkine: erigiendo un monumento al efimero*. São Paulo: SESCSP, 2010 (VIANA y BASSI, 2013a:5).

El realismo es el enemigo. Porque por definición el teatro, el arte, es transposición o transfiguración. Un pintor pinta una manzana pintada, no una manzana. Hay que hacer aparecer la manzana. Una aparición. El escenario es un espacio de apariciones. En conversaciones con Fabienne Pascaud entre 08.2002 y 05.2004 (MNOUCHKINE, 2007:56).

No creo que se pueda decir que un vestuario "trabajado" - como creo que deba ser, es decir, buscado como si buscaras todo el resto - sea externo. Los actores persiguen sus vestuarios como búsqueda, como nosotros buscamos, todo el resto. No creo, pues, que el vestuario sea externo. Es parte de lo interno. El vestuario forma parte de lo externo cuando se entrega dos días antes del estreno, viniendo de una maqueta que se decidió tres meses antes del primer ensayo. Pero cuando fue elaborado con viejos trozos de tela, como cuando un niño fantasea, poco a poco, con defectos, entonces sí que se convierte en interno [...] Pienso que cuanto mayor (e indispensable) es la participación de los actores en los vestuarios, menor será su participación en el diseño del espacio donde se va a actuar (FÉRAL, 2010:94, 102).

Un vestuario escénico tiene éxito cuando no se ve; en el espectáculo, todos los operarios están en su ropa de todos los días, que usan para todas las circunstancias de su vida. Por esta razón, es importante que los actores hayan podido llevar durante dos meses de ensayo sus figurines: de este modo se puede obtener una apariencia real (MNOUCHKINE, 1973:12).

El teatro es oriental [...] Nosotros, los occidentales, creamos solamente formas realistas. Esto significa que no creamos una "forma" propiamente dicha [...] Las teorías orientales marcaron toda la gente de teatro. Impresionarán Artaud, Brecht y todos los demás. Debido a que el Oriente es la cuna del teatro [...] Yo diría que el actor va a buscar todo en Oriente: al mismo tiempo mito y realidad, interioridad y externalización, la famosa autopsia del corazón por medio del cuerpo. Vamos a buscar también el no realismo, la teatralidad. *Declaraciones de Mnouchkine en 1986 y 1989* (FÉRAL, 2010:39).

El mundo nos da las referencias. Y además están las fotos. Tenemos ese universo inmenso de reporteros, de grandes fotógrafos [...] Un actor mira una foto y dice: “Tengo que hacer de refugiado afgano, eso es, es éste, voy a intentar comprenderlo”. Se hace esa cara, para hacerse el alma. ¡Pero a veces ni siquiera logra la cara! En conversaciones con Fabienne Pascaud entre 08.2002 y 05.2004 (MNOUCHKINE, 2007:56).

Además no hay teatro cuando hay solamente descripción, la escena debe contar más de lo que vemos. Y al mismo tiempo, evidentemente, es imprescindible que sea verdadero. En conversaciones con Fabienne Pascaud entre 08.2002 y 05.2004 (MNOUCHKINE, 2007:62).

La pintura enseña mucho sobre el teatro, sobre la luz, los espacios, el encuadre, lo que ve el personaje que nosotros no vemos, etc. En la luz, por ejemplo, la pintura nos muestra que la lógica no es necesaria. El pintor sabe que la carne no es iluminada necesariamente por una fuente de luz lógica sino que tal vez es ella misma la fuente de luz. O una prenda de ropa. En Vermeer. En Rembrandt. Pero yo no soy crítica de pintura. Sólo puedo juzgar por la emoción que me hace sentir. Los grandes pintores transforman la materia en luz o en espíritu. Van Gogh convierte la pasta en materia del cielo. Me emociono menos con la pintura inmediatamente contemporánea. En conversaciones con Fabienne Pascaud entre 08.2002 y 05.2004 (MNOUCHKINE, 2007:67).

La máscara es el Otro puesto en forma. Usted se pone una máscara y cuando se mira en el espejo ya es Otro. Si no obedece al alma de este Otro, está perdido [...] Cuando voy al taller de Erhard²⁵⁴ me siento transportada [...] Tengo debilidad por las máscaras balinesas y japonesas. Las balinesas para lo que es farsa y porque son tan musicales, tan charlatanas y divertidas; las japonesas porque son las más hermosas, las más trágicas, las más humanas y divinas. Me sobrepasaron las de la *commedia de l'arte*, un poco abstracta. Llamo a Erhard el “tesoro vivo” haciendo referencia a Japón. Pero es un título que daría con gusto a muchos de mis colaboradores más antiguos. En conversaciones con Fabienne Pascaud entre 08.2002 y 05.2004 (MNOUCHKINE, 2007:156).

(Erhard Stiefel) No trata de fijar la máscara en un rostro y darle una psicología; muy al contrario, hace máscaras de verdad. Por supuesto las crea basándose en el espectáculo, pero cuando empieza a esculpir su bloque de madera, no sabe qué surgirá; es su territorio: el alma y, a continuación, aparece una máscara. Él la trae y, en este momento, la pregunta es si esa máscara encontrará uno de los personajes o uno de los actores del espectáculo (FÉRAL, 2010:133).

La CVI en el Théâtre du Soleil

Al igual que para el diseño del espacio escénico, *Sueño de una noche de verano* fue el marco de cambios más radicales en la apariencia de los intérpretes del Soleil: “La influencia de Asia estaba presente en los trajes de los personajes de la corte. Los actores que hacían estos personajes usaban pantalones simples y batas blancas de estilo indio, lo que hacía que todos fueran parecidos y añadía una calidad de ritual a la producción”. Sin embargo, el cambio más radical en la CVI del Soleil sólo ocurriría con el espectáculo *1789* (1970), cuando la diseñadora Françoise Tournafond (19...-2011) propuso una creación colectiva para la apariencia del intérprete puesto que la diseñadora defendía que la búsqueda del

²⁵⁴ Erhard Stiefel (Suiza, n. 1940) es un artista que se reconoce específicamente como creador de máscaras para el teatro. Activo desde 1965 en esta área, hizo máscaras para el escenario, incluyendo el teatro y la danza, también para el cine. Ha hecho trabajos con: Ariane Mnouchkine en el *Théâtre du Soleil* (*La Edad de Oro* en 1975, la serie de Shakespeare 1981-1984); Maurice Béjart, Jean-Pierre Vincent (*El Scapin* en 1990); Alfredo Arias, Jean-Louis Thamin (*Arlequín servidor de dos amos* en 1992) y Tim Robbins. Su inspiración se extiende de la *Commedia dell'arte*, teatro Noh japonés, a los balineses y máscaras de teatro de Java. También es ampliamente reconocido como coleccionista y experto en máscaras de todo el mundo.

personaje y la búsqueda de la CVI eran indisolubles. Entonces, a partir de esto, en el Soleil el diseñador pasó a tener la función de traducir en un traje lo que el intérprete deseaba (KIERNANDER, 1993:60; WILLIAMS y PRINOWITZ, 1999:81). La adopción de una estética nítidamente oriental fue consolidada con el *Ciclo de Shakespeare* (1981)²⁵⁵, con la llegada de los diseñadores Nathalie Thomas y Jean-Claude Barriera. Sobre el concepto oriental en el vestuario, Barriera escribió:

Los vestuarios definitivos quedaron similares a los del Kabuki. Ellos fueron hechos para ser vistos en movimiento, nunca estáticos. La interpretación de los actores fue trabajada para que llegasen al máximo de esto. Los actores a menudo corrieron y saltaron a través de la gran extensión del escenario, y los movimientos iniciaron o terminaron con una gran entrada lateral o un salto vertical que mostraba las capas multicolores que estaban por debajo de la ropa. Todos los figurines tenían elementos que doblaban y flotaban, y que dejaban un rastro detrás de los actores cuando corrían o saltaban. La opulencia y el movimiento de las telas se destacaron por las luces de los focos de abajo, lo que se convirtió en una marca registrada de Soleil (KIERNANDER, 1993:115).



Figura 162. La CVI y las luces del *Théâtre du Soleil*: *Noches de reis* (1982) y *Henrique IV* (1984). Fuente: [https:// es.pinterest.com](https://es.pinterest.com).

En este proceso de creación colectiva del vestuario los diseñadores vinculados al grupo rehacen en el diseño y en la producción todo lo que fue creado durante los ensayos:

En el caso del vestuario, todo comienza realmente por el trabajo de los actores. La entrada de Nathalie y Marie-Hélène se hace casi de manera encubierta. Esto significa que en el principio son los actores que van, que buscan, que inventan, que hacen muchas cosas. La integración entre las dos diseñadoras de vestuario y los actores se lleva a cabo de forma gradual (MNOUCHKINE, en FÉRAL, 2010:100-101).

²⁵⁵ Inspirado por el Kabuki, Noh y bunraku en montajes de Shakespeare, Ariane reunió, desde entonces, la influencia de ciertas danzas indias, a la que se añaden, en *Les atrides*, la influencia de Grecia (FÉRAL, 2010:40).

Según Féral, Mnouchkine tiene un gusto particular por los vestuarios, prefiriéndolos vivos, ricos, preciosos, bien acabados: “Vemos por detrás de sus preocupaciones lo que haya podido llevar al esplendor de los trajes de Shakespeare, su extrema sensualidad, o el calor de los trajes de 1789, la presencia del terciopelo, de los lames, y de los brillantes en sus varias montajes”. En sus enseñanzas, Ariane recomienda a los intérpretes que busquen dar un buen acabamiento a sus vestuarios: “ellos pueden ser sus amigos, se tornan sus enemigos si estuvieran mal hechos, si no se sostienen. Las cabezas, por ejemplo, deben estar bien acabadas, cubiertas, sin pelos aparentes. Con la piel desnuda es difícil usar las máscaras. Las manos, los pies son demasiado realistas” (FÉRAL, 2010:57, 62).



Figura 163. El vestuario en el Théâtre du Soleil: *Henrique IV* (1984), *Les petits bourgeois* (1964) y *Les Atrides* (1900-92).
Fuente: <http://www.magnumphotos.com>; www.theatre-du-soleil.fr.

Otro elemento de CVI, además del vestuario, son las máscaras. Una de las reglas para estar actuando en el Soleil es el respeto absoluto por las máscaras y por los figurines, pero en la práctica, según Josette Féral, los vestuarios se quedan tirados en montones por el suelo al final del día. Solamente las máscaras son respetadas por todos: “El actor elige su vestuario en función de la máscara y en función del personaje. La máscara no es un maquillaje. No es un objeto entre otros. Todo está al servicio de ella” (FÉRAL, 2010:61). Sobre la importancia de la máscara en los procesos de creación y representación del Soleil, Mnouchkine esclarece:

La máscara fue nuestra disciplina básica, porque se trata de una forma y de cualquier forma forzada a la disciplina. El actor produce un escrito en el aire, que escribe con su cuerpo, él es un escritor en el espacio. Pero hay contenido que no puede ser expresado sin forma [...] La máscara requiere específicamente que esta internalización y esta externalización sea máxima [...] Practicamos mucho en el *Théâtre du Soleil* ejercicios con máscaras expresivas; para nosotros, la

máscara es la formación esencial del actor. Una vez que un actor “encuentra” su máscara, que está cerca de la posesión, puede ser poseído por su personaje, como oráculos (MNOUCHKINE, entrevista de 1982, en ASLAN y BABLET, 1985:231).



Figura 164. La máscara como ritual en el *Théâtre du Soleil*: ensayo de *Ricardo II* (1981), *L'Indiade* (1987), *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk* (1985), *Le capitaine Fracasse* (1965) y *Molière* (1976).

Fuente: <http://www.magnumphotos.com>; www.theatre-du-soleil.fr.

El *Théâtre du Soleil*, como algunos teatros orientales, hace del maquillaje una “ceremonia ritual” al exponerlo a la vista del público, no sin autosatisfacción, mientras los actores se pintan (PAVIS, 1998:277).

Antes del espectáculo (*Los efímeros*), que dura alrededor de siete horas y media, los actores se enfrentan a cinco horas de preparación y, a veces se caracterizan solos, otras veces se ayudan con algún detalle más complicado. Se visten, se maquillan, arreglan sus pelucas y luego permanecen en silencio, leyendo, escuchando música. No hay pasaje de escena y la magia del instante en que el actor se entrega al personaje se produce delante de todos (GARDIM, 2010:159).



1



Figura 165. (1) El maquillaje del *Théâtre du Soleil: Noches de reis* (1982) y *Henrique IV* (1984). En el detalle los actores Georges Bigot y Hélène Cinque; (2) Preparación antes del inicio de la función: *Los efímeros* (2007), al medio la actriz Juliana Carneiro da Cunha. Fuentes: <http://www.magnumpfotos.com>; GARDIM, 2010: suplemento.

En el análisis que hace de *La Indíada* (o *La India de sus sueños*, 1987) y de *La noche de reyes* (1984), Patrice Pavis considera que en el primer espectáculo, en lugar de recurrir a una modelización artística ya existente y fuertemente codificada, Mnouchkine y sus intérpretes proponen una caracterización mimética de las figuras históricas, de los grupos étnicos y personajes populares. Mientras que en *La noche de reyes* sucede lo contrario, no se busca la reconstitución de un referente histórico. Los actores tienen la libertad, durante los ensayos, de buscar en sus vestuarios, hechos de trozos de tejidos: “elaborando pieza por pieza todo un rompecabezas de colores y pasiones” (PAVIS, 2008:192-193).

La fuerza que tiene la CVI en el Soleil puede ser ejemplificada con el *Ciclo de los Átridas*²⁵⁶, inspirado principalmente por la música y la danza Kathakali, el maquillaje, el vestuario y los colores y telas de la India. Este ciclo es parte de una larga serie de proyectos “orientalistas” para los cuales el Soleil ha adaptado convenciones asiáticas o indias para representar textos occidentales o crear nuevas obras que describen la colonización del Tercer Mundo de forma más directa (WILLIAMS y PRINOWITZ, 1999:179). Una manera de visualizar el impacto de la CVI (principalmente maquillaje, peluquería y accesorios) en *Los Átridas*, es por medio de las imágenes y de los relatos de la puesta en escena:

En *Ifigenia*, el coro se compone de once niñas, vestidas con faldas fluidas blancas sobre pantalones de color naranja, centradas en el lado y enmarcado por ornamentos de oro. Las caras estaban cubiertas con maquillaje blanco, con un gran accesorio de cabeza que bajaba por el lado, de colores pastel. El coro representaba las niñas de Áulide, incluso un poco descuidadas, listas para admirar a los soldados griegos y sus conquistas. Muy diferente fue el coro de *Agamenón*,

²⁵⁶ El *Ciclo de los Átridas* está compuesto por cuatro obras: *Ifigenia en Áulide* (1990), *Agamenón* (1900), *Las Caéforas* (1991) y *Las Euménides* (1992).

compuesto exclusivamente por hombres viejos, con bigote y barba, vestidos con faldas largas, pesadas y anchas, usando un accesorio que bajaba hasta la mitad de la frente, en sus manos un bastón, probablemente, para mostrar su poder. Los actores usaban ropas y maquillaje de inspiración Kathakali, y accesorios en la cabeza de estilo asirio: el rostro cubierto por una máscara blanca, donde los ojos fueron dibujados por debajo con una línea negra ancha que acentuaba este mirar que el coro cargaba sobre los seres y acontecimientos, la boca fuertemente dibujada en rojo, con los cantos de los labios ampliados, dando para la cara una mayor expresividad (FÉRAL, 1998:75).



Figura 166. (1) La CVI de *Los Átridas*: una integrante del coro de *Ifigenia* y el coro de *Agamenón*; los maquillajes, peluquería y accesorios de los personajes, las actrices Juliana Carneiro da Cunha y Héléne Cinque y las varias caracterizaciones del actor Simon Abkarian. Fuentes: <http://www.magnumphotos.com>.

En el maquillaje del Kabuki el color rojo, las líneas negras e índigo tienen sus significados estrictamente codificados. Sin embargo, en Mnouchkine el hilo rojo colgando de la comisura de la boca de los actores fue percibido por los occiden-

tales como un chorro de sangre, símbolo de una hemorragia interna de rabia (SINGLETON, 1988:243).

Opiniones sobre Mnouchkine y su obra

Georges Banu (Rumania, n. 1943), crítico teatral.

Muchos de sus espectáculos y puestas en escena han marcado incontestablemente el teatro de la segunda mitad del s. XX [...] Teatro épico, en el que la composición musical, las máscaras, los maquillajes y la marcación gestual y vocal de los actores, tienen un papel esencial. Mnouchkine ha creado verdaderamente una identidad artística singular que va mucho más allá de la simple puesta en escena. Profundamente impregnada de diversas culturas extranjeras (chinas, indias, tibetanas, japonesas, etc.), su obra teatral también puede verse como una síntesis viviente entre Oriente y Occidente (BANU, 2005:3).

Juliana Carneiro da Cunha (Brasil), intérprete del Théâtre du Soleil.

En el proceso de creación de los personajes, el maquillaje y el vestuario son importantes. Contribuyen a la transformación, por lo que, antes de empezar a trabajar, ya estamos transformados [...] El personaje que se crea con el vestuario también se corresponde con una imagen, una imaginación. Nosotros nos maquillamos a partir de una imagen, de una visión que tenemos. Y eso viene desde dentro (FÉRAL, 2010:94).

Simon Abkarian (Francia), intérprete del Théâtre du Soleil.

Para los trajes, cada uno investigó: yo tuve que construir un traje cada mes, yo hice un accesorio de cabeza con setenta centímetros de altura. Fui al escenario con el traje, duró treinta segundos para que nos diésemos cuenta... Aquiles terminó con un simple calcetín en la cabeza, pero era necesario que yo hiciese todo aquello, y que Ariane lo mirase (WILLIAMS y PRENOWITZ, 1999:207).

Erhard Stiefel (Francia), escultor de máscaras.

Sí, la máscara es siempre más fuerte que el actor [...] Lo que es interesante en la obra con máscara, es aceptar la máscara, y dejarse guiar por ella. También es necesario que la máscara sea muy buena, es decir, clara, legible, en la escena se debe reconocer que tiene un carácter humano. Una máscara no es una caricatura, que va más allá de una cara normal. Si llama la atención, es un foco. Si el juego, la voz, el cuerpo del actor no se otorga a él, no lo hace. Una vez que la máscara está en la cara del actor, es de inmediato otra persona, y nunca debe olvidar la cara que encarna (NAMONT, 2009:17).

Denis Bablet y Marie-Louise Bablet (Francia), investigadores y críticos teatrales.

La aventura del *Théâtre du Soleil* es la más importante aventura teatral francesa desde Jean Vilar y su *Théâtre National Populaire* - TNP (BABLET y BABLET, 1979:88).²⁵⁷

²⁵⁷ El diapo-libro *Le Théâtre du Soleil* (1979) es una precursora publicación audiovisual consta de un libro, 84 diapositivas, sus correspondientes análisis descriptivos y un registro sonoro del espectáculo 1789 (MUSTO y POUSO, 2007:8).

2.3. ROBERT WILSON (n. 1941)

*Comienzo con escuchar primero el espacio, la sala, luego agrego la luz, la luz crea el espacio.
Sin luz no hay espacio. Luego comienzo el montaje (...).
Yo trabajo con la luz de forma independiente, no para que la luz sea una ilustración de la música o del texto*

Robert Wilson²⁵⁸



En Robert Wilson el estatismo y la actividad interior definen las líneas maestras de su forma de expresión escénica: dilatación temporal y gestual. Tal procedimiento implica un rasgo wilsoniano no menos determinante, su obra es considerada panorámica visualmente.²⁵⁹ Para Wilson lo narrativo y lo dramático siguen a lo pictórico, en una visión del teatro próximo a la de Luis Buñuel en el cine: “Ambos son surrealistas de lo cotidiano. Inventores de mundos de luz y sombras (VALIENTE, 2005:154-155).

Breve biografía

En 1967 Robert Wilson (Waco, Texas, 1941) llega a Nueva York, es el periodo de formación de su estilo basado en la combinación de artes plásticas con la música. Al principio de su carrera artística, Wilson trabaja mucho con el silencio y en este periodo conoce a un adolescente sordomudo, Raymond Adrews y de él aprende a pensar a través de las imágenes. De la colaboración con Raymond, a mitad de los años setenta, gana la fama con el espectáculo *Deafman's glance*²⁶⁰ y de aquí se va formando el estilo visual wilsoniano y su interés por el movimiento como síntesis de dos dimensiones del teatro: el tiempo y el espacio. Hasta 1972 el teatro de Bob Wilson siguió muy vinculado a lo visual, basado en imágenes más que en textos o historias. A partir de 1974 incorpora el lenguaje a sus obras,

²⁵⁸ **Citación:** HOLMBERG, 1996:76. **Figura u:** s/f. Fuente: www.pinterest.com.

²⁵⁹ Según Percy Lubbock (*The craft of the fiction*, 1921) existen dos modos antitéticos en la presentación de una historia: contar y mostrar, que dan lugar al “panorama” y la “escena” respectivamente. La historia contada responde a un mecanismo narrativo, icónico o pictórico; y la historia mostrada responde a un mecanismo dramático: se cuenta a sí misma, el narrador permanece invisible, la vida interior de los personajes se revela a través de signos visibles y audibles, de la acción (VALIENTE, 2005:154).

²⁶⁰ *Deafman's glance* (1970-1971). Academy of Music Opera House, Brooklyn, Nueva York: EE. UU.

aunque no se trate de un texto discursivo basado en significados denotativos y una lógica sintáctica. En los años ochenta se dio al libre desarrollo de un teatro de imágenes, como habitualmente se denomina a Wilson y sus seguidores. En 1994 se produce un nuevo cambio en la orientación estética wilsoniana, empieza a atribuir una gran importancia a los textos literarios, pero rechaza la forma habitual en que aparecen expresados en escena. En su opinión²⁶¹ los textos, “no deben ser interpretados, sino presentados para su contemplación”; de ahí su afinidad con la escritura de Heiner Müller (1929-1995) quien, si bien prioriza la palabra, le ofrece al director de la obra una total libertad creadora. En este sentido, Wilson considera que los signos de diferentes materiales deben estar, escénicamente, en igualdad de condiciones. Esto relaciona el concepto de “teatro de imágenes” a lo exclusivamente visual: “En la puesta en escena de Wilson la música (y los sonidos en general) también construyen imágenes, las cuales no garantizan, necesariamente, que no sean también sólo citas, repeticiones o ilustraciones”. En el año siguiente (1995), en colaboración con Martha Graham (1894-1991), crea la coreografía y las luces para *Snow on the mesa* donde “consigue mostrar que es el maestro de la luz y del espacio a través de unos contrastes muy definidos y de unos colores totalmente integrados en la historia de la obra” (TRATOY y ZAYAS de Lima, 2006:25-26; KOBUSIEWICZ, 2012:69; VALIENTE, 2000:17; LEHMANN, 2013:282).



Figura 167. *Deafman's glance* (1970): en escena la actriz Sheryl Sutton. Fuente: www.robertwilson.com.

El escenográfico en Wilson: análisis y críticas

De acuerdo con Galizia²⁶², los elementos que componen la obra wilsoniana son sometidos a uno proceso de “neutralización”, proceso que neutraliza su carácter utilitario y los transforma en materiales con nuevas funciones. En él, las imágenes son despojadas de cualquier decoración superflua que a ellas puedan estar relacionadas y las palabras son

²⁶¹ Entrevista con Wilson, realizada por Helmut Karasek y Jenny Urs en 1994.

²⁶² Luiz Roberto Galizia analiza la obra de Wilson hasta 1986, en su libro *Os processos criativos de Robert Wilson* (1986).

usadas como base (en su potencial imagético). Las palabras son tratadas como fragmentos de dibujos, de fotografías o pinturas, formando una especie de collage de discurso verbal potencialmente visual. Galizia describió los elementos pictóricos de Wilson en dos obras. En *Danza moderna*²⁶³: “La segunda danza muestra los bailarines como esculturas, puesto que ellos estaban envueltos en un tejido de jersey, de manera que creaban formas abstractas al desplazar brazos y piernas. La tercera danza enfatiza los efectos visuales creados por los cuerpos invisibles de los bailarines bajo la luz ultravioleta”. En *Muerte, destrucción y Detroit*²⁶⁴: “cada acto es rigurosamente simétrico al otro acto, cada escena tiene una correspondencia en el otro acto. El prólogo también mantiene una simetría con el epílogo. A pesar de tratarse de una obra visualmente austera y siniestra, en colores blanco y gris, presenta algunos elementos fantásticos”. Este montaje también tenía una maquinaria escénica sofisticada y la iluminación era “una de las más complejas de la producción de Wilson hasta entonces. Algunos actores llegan a tener las luces debajo de los vestuarios, a los cuales controlaban la intensidad por medio de un artefacto” (GALIZIA, 1986:41, 60, 166-167).



Figura 168. *Muerte, destrucción y Detroit* (1979): la luz como una de las protagonistas. Fuente: www.robertwilson.com.

²⁶³ *Danza moderna* (1965). Grupo Juventud en Movimiento, Waco, Texas: EE. UU.

²⁶⁴ *Muerte, destrucción y Detroit* (1979). Schaubühne am Halleschen Ufer. Berlín: Alemania.

En 1979 el secretario personal de Wilson, Ronn Smith, en entrevista a Galizia²⁶⁵, detalla el control casi total que el director tejano ejercía sobre la producción de la obra *Edison*²⁶⁶:

Wilson ciertamente determinaba una especie de rigidez visual. Con los figurines, en *Edison*, había ciertas cosas que exigía de forma absoluta. Yo percibía ciertas cosas, como el gesto de mover la mano o el gesto para usar un accesorio específico. Y la razón de ello era porque eventualmente de ello dependía la iluminación de aquella mano o de aquel accesorio. Y si la mano no estuviera parada en la misma posición, durante mucho tiempo, él se olvidaría del efecto de iluminación que tenía en mente. Y es por eso que insistía en aquel detalle visual noche tras noche.

Bueno, Scotty Snyder (actriz) continuamente me hablaba que estaba en todos los ensayos de iluminación de Bob en Europa, dondequiera que ellos estuviesen viajando, porque eso era lo que Wilson hacía mejor. Pintaba con aquellas luces en el escenario, durante los ensayos. En cuanto todos los otros estaban visitando museos de París, Snyder iba y se sentaba en el teatro vacío y lo miraba iluminando la obra. Yo no percibí su acierto hasta que vi Wilson iluminar parte de *Edison*. La meticulosidad con la cual iluminaba aquel espectáculo era increíble, a pesar de las malas condiciones en que estaba trabajando (GALIZIA, 1986:185-196).

Un contrapunto a la estética wilsoniana son las críticas del español Lois Valsa, aunque eminentemente negativas, también aportan informaciones sobre el mirar creativo del director norteamericano. Valsa describió el espectáculo *Woyzeck*²⁶⁷ de la siguiente manera:

Floto en el espacio teatral como las marionetas libres de gravedad en el luminoso escenario por el genial director [...] Hago memoria: la bella asepsia formal de ese “bonito” espectáculo me había seducido primero, luego embelesado hasta la fascinación y pronto me había hundido en un profundo sopor. Recupero mi conciencia: he asistido a un espectáculo de una maniática y obsesiva perfección formal. Escenográficamente bonito, plásticamente bello y lumínicamente hermoso: sin vida y sin historia [...] Por obra y gracia del postvanguardista Wilson su ya añeja revolución artística se ha ensimismado en la estética por la estética [...] La tiranía visual impuesta por Wilson domina la triste y cruel historia. Los vistosos ropajes y los efectos lumínicos difuminan la psicología de los per-

²⁶⁵ Entrevista *El proceso de creación de Robert Wilson*, realizada en 30.04.1980 en el Café Montana Eve, Greenwich Village, Nueva York: EE. UU.

²⁶⁶ *Edison* (1979). Lion Theatre, Nueva York: EE. UU.

²⁶⁷ *Woyzeck* (2001), de Georg Büchner. Dirección: R. Wilson, colaboración: Tom Waits y Kathleen Brennan. Teatro de la Zarzuela, durante el Festival de Otoño de Madrid: España.

sonajes. La técnica ha congelado su carne y sus huesos con un falso y pretencioso envoltorio transcendente. El manierismo plástico postvanguardista nos hurta el drama original del que se ha borrado el contexto y el sentido [...] La belleza puramente formal del postmoderno Wilson somete el pasional expresionismo de Büchner a su fría y mecánica dictadura. La perfeccionista perversidad wilsoniana consigue que de la crueldad y de la sordidez del drama original del perdedor Woyzeck sólo queden escenas bellamente plastificadas y congeladas” (VALSA, 2002:109-111).

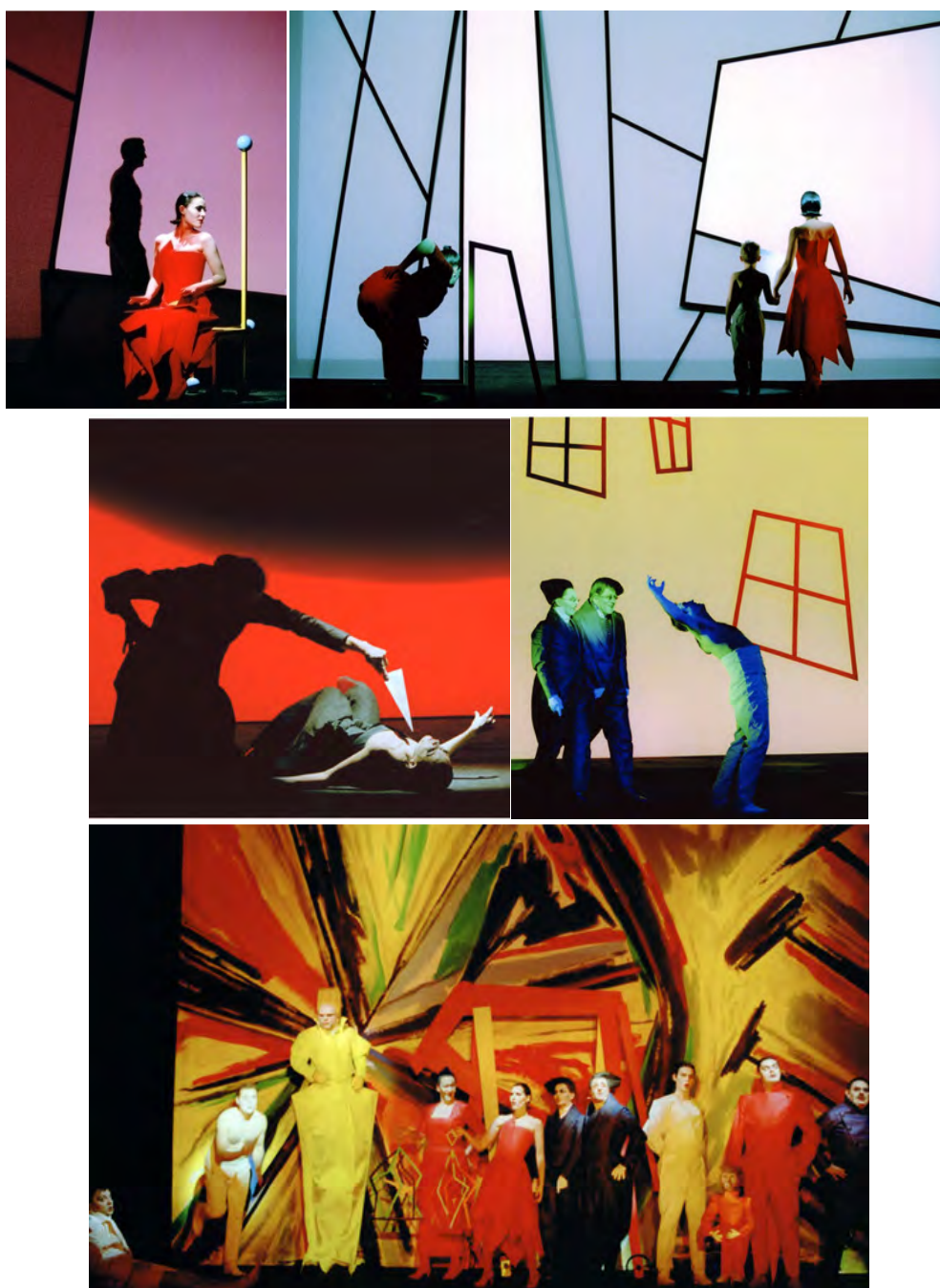


Figura 169. *Woyzeck* (2001): dirección y diseño escenográfico de Robert Wilson. Fuente: www.robertwilson.com.

Valsa se pregunta, al analizar la obra *POEtry*²⁶⁸ ¿Será Bob Wilson, de la misma forma que Woody Allen en el cine, el director teatral más europeo de EE.UU.?:

De nuevo resulta un espectáculo bello y soporífero hasta decir basta, pletórico de erudición cultural y tecnológicamente muy costoso, en el que sus autómatas de cabaret berlinés se congelan y congelan a los espectadores en un luminoso escenario [...] La cuestión de fondo es: ¿Qué nos aporta Wilson al conocimiento de Poe? Porque lo único que queda medianamente claro es que desde hace tiempo se ha instalado en una especie de repetición de sí mismo a través de una escenografía manierista plástica y lumínicamente bella [...] fabricante de productos transgénicos culturales, híbridos de los varios géneros para consumo y adoración de extasiadas elites [...] Su gélida belleza [...] Os que le gustan: “expresa nuestros tiempos”. “sueño de una automatización libertadora”. [...] Mundo virtualmente autista de solitarios “no lugares”, conseguida la inercia glacial del movimiento, disfrazada en muchas ocasiones de orientalismo Zen, las marionetas de Wilson nos indican el camino hacia la robotización total como libertad total. Esta es la utopía postvanguardista que nos augura el gran gurú Bob Wilson [...] Como profeta de lo efímero nos conduce a través de bonitos decorados a un callejón estético sin salida: a la perfección formal del hipervanguardismo espectacular en el vacío de la imagen por la imagen, de lo visual por lo visual (VALSA, 2002:112-113).



²⁶⁸ *POEtry* (2000), de Edgar Allan Poe. Dirección: R. Wilson y Lou Reed, escenografía: R. Wilson. Thalia Theater, Hamburgo: Alemania.



Figura 170. *POEtry* (2000): dirección y diseño escenográfico de Robert Wilson. Fuente: www.robertwilson.com.

Lehmann²⁶⁹, a su vez, considera que la tragedia antigua, los dramas de Jean Racine (1639-1699) y la dramaturgia visual de Robert Wilson son todas formas teatrales. Sin embargo, la primera es pre-dramática (asumiendo la concepción moderna del drama), las piezas de Racine son teatro dramático y las óperas de Wilson deben llamarse posdramáticas:

El teatro de Wilson es un teatro de la metamorfosis; secuestra al observador y lo transporta hacia una tierra de ensueño donde dominan las transiciones, las ambigüedades y las correspondencias: una columna de humo puede ser la imagen de un continente; de un árbol puede surgir una columna corintia que, posteriormente, se transforma en la columna de una fábrica de chimeneas; tres esquinas mutan en una vela, después en carpas o en montañas. En el teatro de Wilson todo puede cambiar de tamaño. Como *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll, al cual recurre repetidamente. Su lema podría ser: de la acción a la transformación (LEHMANN, 2013:136).

De acuerdo con Lehmann, las figuras (o figurines) wilsonianas habitan una fantasmagoría magia que “imita aquel camino del destino enigmático de los antiguos héroes marcado por el oráculo”. Su obra prescribe un patrón de movimiento enigmático, procesos e

²⁶⁹ Hans-Thies Lehmann, en su libro *Teatro posdramático* (2013).

historias de luz, pero casi nunca de acción, que resultan en formas pictóricas y teatrales. La peculiar transformación del espacio escénico en paisaje (audiopaisajes) hace un proceso inverso al del s. XIX (cuando la pintura se aproximó al teatro), rumbo a una anticipación al cine, una satisfacción del placer de mirar. La necesidad teatral no está sujeta a una acción: “El paisaje iluminado artificialmente, la acción de amanecer y la alternancia de la iluminación lo confirman”. Otras de las características wilsonianas, apuntada por Lehmann son: los espacios virtuales yuxtapuestos o imbricados, que permanecen independientes unos de los otros (y esto es un aspecto crucial), emerge una esfera poética de connotaciones que no ofrece ninguna posibilidad de síntesis; el fenómeno tiene prioridad sobre la narración, el efecto de la imagen prima frente al actor individual, la contemplación se encuentra por encima de la interpretación, con lo que se crea un teatro del tiempo de la mirada; la dilatación del tiempo posdramática, en Wilson es un “teatro de la lentitud”. Una verdadera estética de la “duración en el teatro”, donde se sorprende al espectador y le fuerza (o seduce) sensorialmente o se le hipnotiza para que sienta un paso del tiempo extremadamente lento; suspendida la unidad del tiempo con principio y final como marco cerrado de la ficción teatral, gana la dimensión de un tiempo compartido entre intérpretes y público como proceso eminentemente abierto. Ejemplo de esto es una escena de *Una carta para la reina Victoria* (1974), donde se ven dos figuras que giran sobre sí mismas, como si fueran manecillas de un reloj: “El tiempo se percibe mediante movimientos humanos que, como un reloj, presentan ante los ojos el discurrir real del tiempo, verdaderos medidores humanos del mismo” (LEHMANN, 2013:316-317).

Brecht²⁷⁰, considera que la concepción visual en la obra wilsoniana sustituye a la concepción dramática, de modo que el individuo es visto a través de una serie de imágenes: “Lo que hace que el individuo no pueda ser interpretado como la representación de una acción por parte de un personaje, del mismo modo que la visión escenográfica y sus imágenes cambiantes no se corresponden con la representación de un espacio escénico”. En Wilson los elementos escénicos se encuentran aislados unos de otros, cada uno con su discurso, el vestuario y la iluminación son una especie de abstracción al modo de los pintores surrealistas, y afectan al espectador como si se tratara de pinturas. Cada uno de los lenguajes puede funcionar independientemente. El lenguaje visual se puede separar del

²⁷⁰ Stefan Brecht en su libro sobre Robert Wilson, *The theatre of vision* (1994).

lenguaje sonoro. Como afirma Wilson: “lo visual no tiene porqué servir a lo auditivo. El ojo puede seguir un ritmo y el oído puede escuchar otro” (KOBUSIEWICZ, 2012:41). Por esta razón Wilson prefiere el teatro a la italiana, el arco del proscenio y los grandes escenarios de la arquitectura teatral tradicional. Como señala Brecht, “este creador hace un extraordinario uso de las cortinas y otros instrumentos para separar a la audiencia del espectáculo, al cual pretende que sea apreciado desde la distancia sin auto-identificación”. No resulta difícil entender por qué Wilson ha recurrido en numerosas ocasiones a actores no profesionales, “ya que rechaza cualquier forma de caracterización”. El requerimiento básico de una producción wilsoniana es “la sensibilidad hacia la descarga energética del grupo o bien el nivel y el volumen de su flujo dirigido a la acción”. Desde el punto de vista del intérprete, “la consiguiente toma de conciencia de sus movimientos no deviene en el uso que puede hacer de ellos sino en permanecer alerta a su cuerpo y en responder a sus señales en cuanto a hasta qué punto ejecutar un gesto o cuándo finalizar o iniciar una acción”. Para Brecht “se trata de una simple toma de conciencia de actividades de la vida cotidiana” (BRECHT, 1994:144).

De acuerdo con Moldoveanu²⁷¹, muchas de las imágenes que aparecen en una obra teatral wilsoniana hablan de sí mismo. Señala, en su libro de fotografías sobre Wilson, que “las imágenes no son más que la parte visible de una realidad mucho más compleja”. Por lo tanto para el autor-fotógrafo parecía inconcebible separar estas imágenes “de su propio tiempo, de su ritmo o de los sonidos (o silencios) que las envuelven”. Pero, para llevar a cabo el libro de las creaciones teatrales wilsonianas se concentró en las imágenes que consideró más idóneas para una transferencia al papel, donde están: la luz, el color y la composición (MOLDOVEANU, 2001:54).

Sin lugar a dudas, Bob Wilson claramente sacó las conclusiones de la teoría de espacio-tiempo. El espacio y el tiempo se desplazan mutuamente en su obra. La luz, el color, el actor y el sonido crean líneas separadas en el espacio-tiempo y además están en una constante tensión. Las características comunes del teatro wilsoniano: uso de la repetición, uso bidimensional del escenario, simetría intensificada, elegancia visual, atmósfera ascética, uso intenso de figuras paradas.

²⁷¹ Mihail Moldoveanu, autor del libro *Composición, luz y color en el teatro de Robert Wilson*, 2012.

Algunos pensamientos de Wilson

Mi trabajo se conoce por su "libro visual", de manera que siempre supone un reto para mí presentar un trabajo que contiene mucho texto, con largos diálogos [...] Trabajo en etapas. Preparo una pieza a lo largo de un largo proceso de tiempo. Comienzo con un libro visual, que es cómo se verá el escenario: alto o bajo, oscuro o claro, abstracto o naturalista, muy vacío o muy lleno o lo que sea. Una vez que sé cómo es el espacio, me resulta más fácil decidir lo que hay que hacer. La siguiente fase es el trabajo con los actores y se basa en los dibujos que componen el libro visual [...] Se ensayan series de movimientos de la misma forma que se ensaya una danza, el texto no se aprende de manera naturalista, sino formalmente, como se aprende a cantar Mozart: el texto se considera en términos de color, tiempo, espacio. Al final del taller tengo un boceto de la obra completa. Y también dispongo de diseños del vestuario y algunos diseños de los elementos escénicos, maquillaje e iluminación. Luego hay un tiempo de pausa en el que cada uno puede pensar acerca del trabajo, soñar con él, vivir en él. Y después todos volvemos a los ensayos finales. *Danton's Death, programa de mano, Salzburg Festival* (VALIENTE, 2000:5).

Mi responsabilidad como artista es crear, no interpretar [...] Creo que la interpretación la debe hacer el público, no el actor, el director o el autor. Creamos un trabajo para el público, y debemos darle la libertad para que haga sus propias interpretaciones y tome sus propias conclusiones. *Conversación con Umberto Eco (apud VALIENTE, 2000:62).*

Tengo una memoria visual, pienso espacialmente. La mayoría de los directores escénicos analizan el texto y debaten sobre su significado. Si quieres participar en una discusión, vete a una biblioteca y lee un libro. Considero aburrido escuchar a los que parlotean sobre lo que pensó Shakespeare. Nunca trabajo de esta manera. No tengo el sentido de dirección sin el sentido del espacio. [...] Reflexiono sobre la escena en el contexto del diálogo entre un espacio vacío y las paredes que a veces aparecen para cambiar este espacio (HOLMBERG, 1996:76).

Cézanne simplificaba y purificaba las formas para revelar la estructura clásica y la composición. Yo lo he aprendido todo de Cézanne, su uso del color, la luz, la diagonal y el espacio; cómo usar el centro y los bordes. Sus imágenes no están enmarcadas por los límites (SHEVSTSOVA, 2010: internet).

Estudié pintura y arquitectura. Nunca pensé en estudiar el teatro, supongo que si lo hubiera hecho no haría el teatro que hago. La danza ejerció una gran influencia en mi obra [...] Mi trabajo no es azaroso, es una construcción consciente. Comienzo por lo visual, el movimiento, y luego selecciono cómo se puede construir el sonido, lo musical. Debo notar que lo que veo puede subrayar lo que oigo sin caer en la ilustración. Hace tiempos volví a ver una puesta sobre una ópera de Wagner y salí desilusionado, porque lo que hacía el coro era seguir la imponencia de la música. Es al revés. Hay que ir en contra de la música. El coro debe ser lento si la música es rápida, porque de esa manera se crea tensión entre lo que oímos y los que vemos (FONTANA, 2002:19-20).

En cuanto a Merce Cunningham y John Cage, me interesaba especialmente cómo construían lo que se llegaba a oír y a ver; muchas veces era un contrapunto, y en este dualismo podían reforzarse el uno al otro sin tener que ilustrar o decorar. Tengo aversión a los decorados horribles que se ven en el escenario en el teatro y en la ópera. Creo que habría que prender fuego a todas las escuelas de teatro que imparten decoración teatral. El teatro debería ser arquitectónico; empezó siendo arquitectónico y luego se convirtió en otra cosa. No estudié teatro, y si lo hubiera hecho no estaría haciendo el teatro que estoy haciendo (IRVIN, 2003:152-153).

Soy radicalmente abstracto, mientras que en la ópera, ningún director del mundo occidental lo es. Los europeos han llegado a apreciar un cuadro en términos abstractos, tal vez puedan empezar a ver danza de esa forma. En los Estados Unidos es más habitual percibir el arte en términos abstractos. En el teatro Noh, las historias que se cuentan se refieren a un chico que se encuentra con una chica, se enamora de ella y después la deja. La chica al final se queda esperándolo. El chico no vuelve y ella se suicida. En medio de esa historia puede haber veinte minutos de un tramo totalmente abstracto y nadie se cuestiona nada, porque la tradición que encierra ese teatro lo acepta. En el Noh todo es artificial. La manera de caminar, de hablar, los vestuarios y sin embargo para mí este teatro es mucho más natural que una obra de Tennessee Williams [...] El naturalismo mata al teatro, lo vuelve denso, pesado. En cambio el teatro japonés a pesar de su formalidad, está más cerca del tiempo de la naturaleza, del pasar de las nubes, de las ovejas que

demoran en cruzar una colina. Cuando más artificial es la construcción de una obra, más cercana se vuelve al movimiento de la naturaleza. Estar en el escenario no es nada natural, es puro artificio. Si uno acepta esto puede ser más honesto que si trata de creer en una actuación natural (FONTANA, 2002:21).

El teatro debe ser simple; debe ser accesible. El misterio está en la piel, así que la piel de la obra debe ser fácil de entender. Luego debajo de la piel tienes carne y después tienes huesos, tienes otras estructuras y estratos pero creo que es importante que el teatro trate primero de una cosa sola, y después podrá tratar de un millón de cosas más. Es que a menudo el teatro es demasiado complicado, siempre debería ser simple. Hacemos teatro para el público; por eso escribimos obras, por eso las dirigimos, por eso actuamos en ellas, por eso hacemos decorados, para ellas, vestuarios, luces, es para el público. El hombre necesita el teatro. El hombre siempre ha tenido el teatro como un lugar para congregarse e intercambiar ideas, es inherente a nuestra naturaleza (IRVIN, 2003:163).

Wilson y la luz

Eli Sirlin nos apunta dos ejemplos del protagonismo visual y de acción que la luz alcanza en la obra wilsoniana: en *Einstein on the beach* (1976-2012) hay una escena donde durante dieciocho minutos sólo se ve una barra de luz que cambia de una posición horizontal a una vertical: “Esta desmaterialización de la escena ha permitido a Wilson composiciones minimalistas muy precisas, que dominan su visión teatral”; en la obra *Lohengrin* (2006) Wilson llegó a reemplazar el tradicional decorado wagneriano de patas negras y telones con puras barras de luz, cuyo desarrollo lento y abstracto producen el contrapunto visual a las arias: La luz es, entonces, el gran actor para algunas puestas de Wilson. La meticulosidad con que trabaja la luz, en resoluciones de aparente imposibilidad técnica, lo hacen un puestita pensador de la luz desde la concepción del trabajo (DIZ *et al*, 2003:60). Respecto al método del uso de la luz en Wilson, las principales características son la luz puntual, el pintar la escena con los colores, el usar la luz como herramienta de dibujo del espacio, la expresión dramática y estética de la luz y la iluminación sugiriendo la lógica del encuadre cinematográfico:

Robert Wilson magistralmente utiliza la luz puntual, jugando con la apertura del haz de luz para marcar detalles de la cara o de la mano de un actor. De esta manera el espacio queda delimitado a un elemento en concreto. Este retazo revelado por la luz, por un instante toma el protagonismo en el espectáculo. El artista para crear el espacio utiliza la percepción y las herramientas de un arquitecto explotando al mismo tiempo los medios visuales o mejor dicho la luz (KOBUSIEWICZ, 2012).

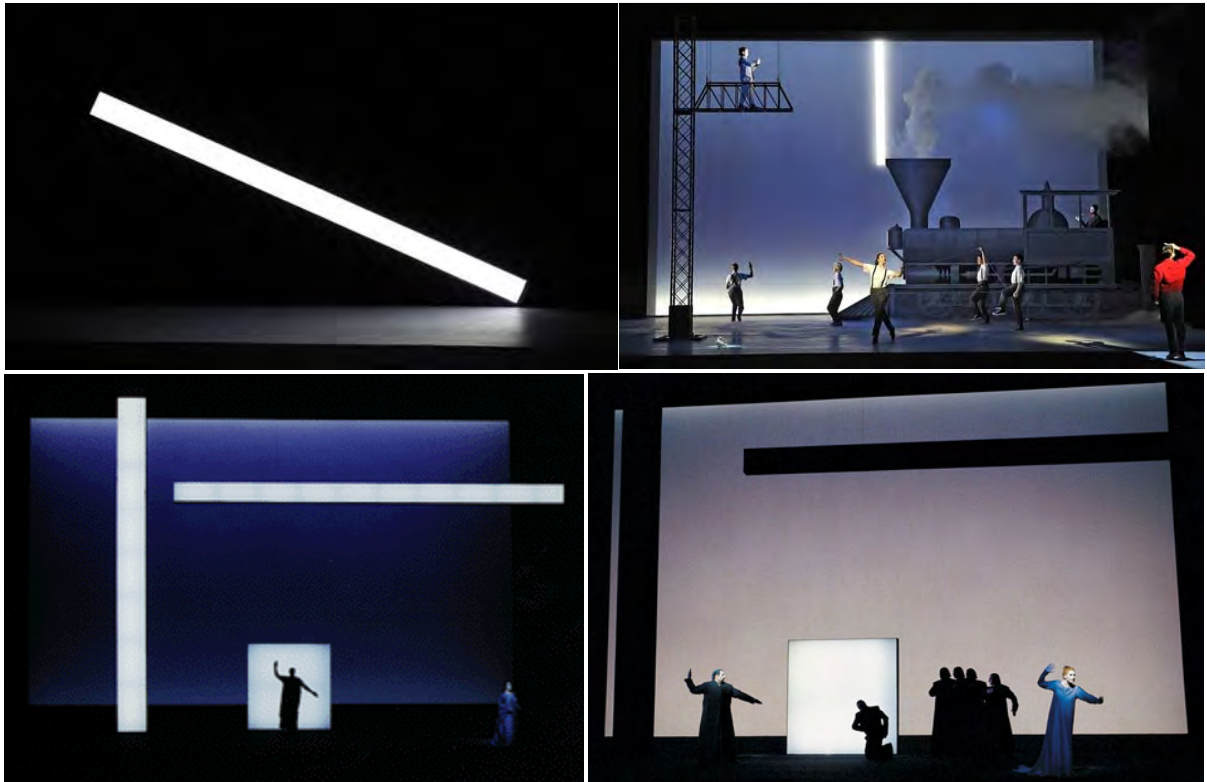


Figura 171. El protagonismo de la luz wilsoniana: *Einstein on the beach* (1976-2012) y *Lohengrin* (2006).
Fuente: www.robertwilson.com.

Como bien señala Arthur Holmberg, el virtuosismo de Wilson en la utilización de los filtros (gelatinas) coloreados “hace que las intensidades surjan y se diversifiquen con el color”. Holmberg explica que, en su teatro posdramático, el director tejano construye su paleta de colores a partir de los más simples filtros, como el azul oscuro (Rosco 78), el azul más claro (Lee 201) y el blanco. “Con esas tres luces lo puedo hacer todo”, proclama Wilson (HOLMBERG, 1996:126). De acuerdo con Morey y Pardo, la aparición y el movimiento de todos los actores en la escena wilsoniana se “dan a ver”, mediante la luz. Luz que es protagonista en la intimidad de la escena y herramienta de dibujo del espacio:

La luz es omnipresente no sólo por la escena que crea sino porque, a modo de espejo, la escena se ilumina a su vez por dentro. A la luz que produce la escena responde a la luz que se enciende en su interior [...] Tampoco las ventanas y puertas iluminadas que exhiben sus presencias son sólo huecos, no son sólo pasos. Tienen también su papel como actores, al igual que los neones: tubos fluorescentes suspendidos en el aire, creando mesas o asientos, dibujando contornos geométricos o columnas, o rasgando el cielo con sus rúbricas de colores [...] La luz como actor dentro y fuera de la escena (MOREY y PARDO, 2003:55).

Ejemplos de que la luz representa la expresión escénica de Wilson son obras como: *Monsters of Grace*, donde el “dar a ver” es llevado cerca de sus posibilidades extremas y donde las imágenes en 3-D aparecen flotando entre el espectador y la pantalla de proyección. Estas imágenes virtuales en el espacio están presentes principalmente en las escenas denominadas “retratos” de esta puesta en escena; ya *Muerte, destrucción y Detroit* es recordada como la obra con una de sus primeras grandes epifanías lumínicas: la catedral de luz que toma prestada a Rudolf Hess y la bombilla gigante que ocupa casi toda la totalidad de la celda de Hess; o *The golden windows*, una metáfora lumínica que pone en escena el viaje de un muchacho fascinado por la luz; o *Work in progress*, donde se visualiza otra dimensión gracias a las imágenes sin luz que surgen de la digitalización; o *La maladie de la mort*, donde el lecho radiante es iluminado desde su interior; *Alceste* y sus rayos láser; *Alice* y sus rayos de luces que prolongan las figuras de los actores.

Otra de las características lumínicas wilsonianas es que la luz termina por actuar en la escena enmarcada por otras luces:

Muy frecuentemente, la luz subraya la escena según una lógica próxima a la del plano cinematográfico – primer plano, plano medio, plano general – tanto sucesiva como simultáneamente, deteniéndose en cada matiz, hasta casi sugerir que la lógica del encuadre y el plano en el cine, todo el arte del montaje, a menudo no es más que una burda aproximación apresurada a lo que el arte de la iluminación teatral puede llegar a hacer sentir la mirada (MOREY y PARDO, 2003:55).

Por último, el testimonio de Wilson atesta la importancia de la luz en su proceso de trabajo:

Pienso en la luz desde el principio. Para mí la luz es el elemento más importante del teatro porque nos ayuda a oír y a ver, que son los modos primarios de relacionarnos unos con otros. Sin luz no hay espacio. En una obra como *Einstein on the beach* la luz es muy estructural, es un componente de primer orden. Es una luz arquitectónica, es parte de un libro que está escrito; no es algo sobre lo que se piense a posteriori (IRVIN, 2003:157).

Wilson y los objetos escénicos

De acuerdo con Morey y Pardo, la plástica teatral wilsoniana está hecha también con objetos-actores:

Pintar el espacio es animar esas formas que dejan de ser objetos para convertirse en actores. De modo semejante a como la pintura del XVII los faisanes, las frutas, la vajilla y los instrumentos de música habitaban los lienzos, aquí las copas, las sillas y mesas, las piedras o los divanes que aparecen, se niegan a ser objetos, no forman parte de un decorado inexistente. La luz revela y transforma estos actores sin órganos. Los objetos, como en la pintura, pero todavía más en línea con el trabajo del cine expresionista alemán de los años veinte o el de los años treinta en Hollywood, son focalizados para centrar la mirada y conducirla (MOREY y PARDO, 2003:54).

Richard Lober señala que el trabajo de Wilson se identifica con el “ritual como espectáculo” y, en ello, los objetos ceremoniales son reliquias estéticas: “El hecho de desplazar su mobiliario del escenario, para lo cual fue creado, y llevarlo para una galería de arte intensifica su ambigüedad”. Para Lober, los objetos, al perder la especificidad de su papel en un evento teatral, “se convierten en “accesorios psicodramáticos atemporales””: “Es una ocasión para que la experiencia, en tal punto, haga resplandecer la aura de tales objetos” (LOBER, 1978, *apud* Galizia, 1986:91). En cuanto a eso, las propias declaraciones de Wilson, cuando dos de sus primeras exposiciones en España²⁷², nos transmiten sus ideas de la relación entre espacio, luz y objeto:

En todas mis obras, las decisiones que tomo están basadas en la arquitectura. El espacio del escenario es, para mí, arquitectónico. Así pues, si hago un objeto, se trata de algo que puede ser visto autónomamente; sin embargo encierra en él toda mi estética [...] Hice el estanque más largo para que estuviera proporcionado con la forma y el tamaño de la sala (hablando de la silla *Overture Chair – Medusa* en la exposición). Para mí, el espacio que rodea a un objeto es tan importante como el propio objeto. La luz cálida sobre el estanque y sobre la propia silla refuerza esta imagen de un trono flotante. Confiere una cualidad etérea a la pieza [...] Es muy bella la forma en la que se filtra a través de las ventanas (la luz natural), bañando las paredes, e introduce un resplandor cálido en este ambiente por lo demás desnudo y frío. Es una contradicción: la frialdad de las sillas de plomo iluminadas por el resplandor cálido de la luz natural [...] Luego

²⁷² En septiembre de 1992 se estrena *Don Juan último* (Vicente Molina Foix y Robert Wilson) en el Teatro María Guerrero (Centro Dramático Nacional) en el Festival de Otoño de Madrid. Coinciden en España tres exposiciones con Robert Wilson como protagonista. La galería Gamarra y Garrigues de Madrid presenta una exposición (bajo el título *Robert Wilson*) con dibujos, fotografías y muebles-esculturas del artista. El Círculo de Bellas Artes de Madrid presenta *Convidados de piedra*, una exposición de vídeos de creación y grabaciones de ensayos y representaciones de obras de Wilson. Y por último el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) organiza en el Centre del Carme de Valencia una de las grandes exposiciones monográficas sobre Robert Wilson que se han realizado en todo el mundo (junto a la del Museum of Fine Arts de Boston y el Centre Georges Pompidou de París) en la que se mostraron dibujos, muebles, esculturas y videos (VALIENTE, 2000b:36).

tomé los espacios que partían de la sala grande e intenté variarlas: una sala en completa oscuridad, otra muy iluminada, y otra aún en semioscuridad. Intenté crear sorpresas. Entrás y te encuentras con un cuadro muy grande, por ejemplo, que cubre toda la pared después de haber estado mirando esos objetos pequeños justo antes. Me gusta jugar con el sentido de la escala (BERGANUS, 1992:7-8).

En la misma entrevista a Berganus²⁷³, Wilson habla de las múltiples posibilidades de uso de un mismo código visual y su movilidad en distintos contextos.

Es interesante poder verlos en un contexto diferente (los objetos escénicos). Puedes crear un lenguaje determinado en el teatro y luego puedes sacar todos esos mismos elementos de ese contexto y formar un lenguaje completamente diferente. Puedes destruir un código y reconstruir entonces otro código con los elementos estructurados. Pienso que eso es lo que hacen los artistas. Pienso que crean nuevos lenguajes. Pienso que eso es lo que hace el compositor. Hace una frase de música y luego la puede cambiar en una variación. La destruyes y hace un código nuevo cuando resulta conveniente. Es también lo que hacen los coreógrafos. Y pienso que eso es lo que ocurre en el museo de Valencia; ves todos esos objetos en un contexto diferente y eso te permiten construir un tipo de historia distinto (BERGANUS, 1992:11).

La CVI en Wilson

Bajo la proposición de que en Wilson el cuerpo de los intérpretes es remodelado por la luz, Morey y Pardo indican que esta remodelación sigue una trayectoria inversa a la que dibuja con los objetos-actores: “Sus cuerpos con frecuencia parecen dejar de ser un organismo, una unidad, para mostrar tan solo una parte y pasar a ocupar, como en el cine, el primer plano”. Esta remodelación de trozos de cuerpos wilsoniana puede ser una mano que flota en el espacio o que, como en *Hamlet: a monologue*²⁷⁴, da la bienvenida al público; un torso o un rostro que parecen ser movidos únicamente por la luz, o un claroscuro que esculpe una silueta: “Del mismo modo, las sombras que a veces proyectan sus cuerpos adquieren vida propia, son presencias que acompañan al cuerpo” (MOREY y PARDO, 2003:54-55, 129).

²⁷³ Robert Wilson en entrevista a Erik Berganus en Madrid, 27 de septiembre de 1992.

²⁷⁴ *Hamlet, a monologue* (1995), de William Shakespeare. Adaptación: R. Wilson y Wolfgang Wiens; Música: Hans Peter Kuhn. Alley Theaten, Houston: EE UU.



Figura 172. *Hamlet, a monologue* (1995): los primer plano de la mano y la CVI wilsoniana sobre el propio creador.
Fuente: www.robertwilson.com

Otro ejemplo de la luz del intérprete en *Hamlet: a monologue* es la énfasis en el uso de luces laterales, propia de las compañías de danza, “que le permite mostrar de otro modo el movimiento del cuerpo del intérprete o enfatizar su rostro separándolo del fondo de la escena”. Wilson subraya, que tratándose del vestuario teatral, este es como el actor, se viste también a sí mismo: “El traje arrojado en la escena es textura, color, forma, líneas sin rostro. El vestido prolonga la línea del formalismo abstracto que la escena muestra. Entra en diálogo con los actores que tiene rostro”. Él detalla su concepto del vestuario no ilustrativo:

El vestuario es un actor en sentido pleno: es forma, color, líneas de un conocimiento, de una cultura. El vestuario no ilustra una época o un personaje, es el sentir de la época y del personaje. El vestuario enseña a la mirada, la transforma. Por ejemplo: si alguien lleva un traje barroco con zapatos barrocos, obtendrá un cierto tipo de efecto, pero si, con este mismo traje, calza zapatos modernos, puede que nos fijemos más en el traje barroco, o viceversa, el traje barroco hará que miremos de forma distinta aquellos zapatos que tal vez vemos a diario. A lo mejor esto explica mi idea de algo que no ilustra otra cosa, sino que la refuerza, que permite verla mejor. Las formas heterogéneas de un vestuario refuerzan la individualidad de cada línea, al tiempo que modifican el modo en que cada elemento puede ser visto (MOREY y PARDO, 2003:128-129).²⁷⁵

²⁷⁵ Entrevista de Gaia Varon con Robert Wilson, Italia, 1987 (VARON, 1987).

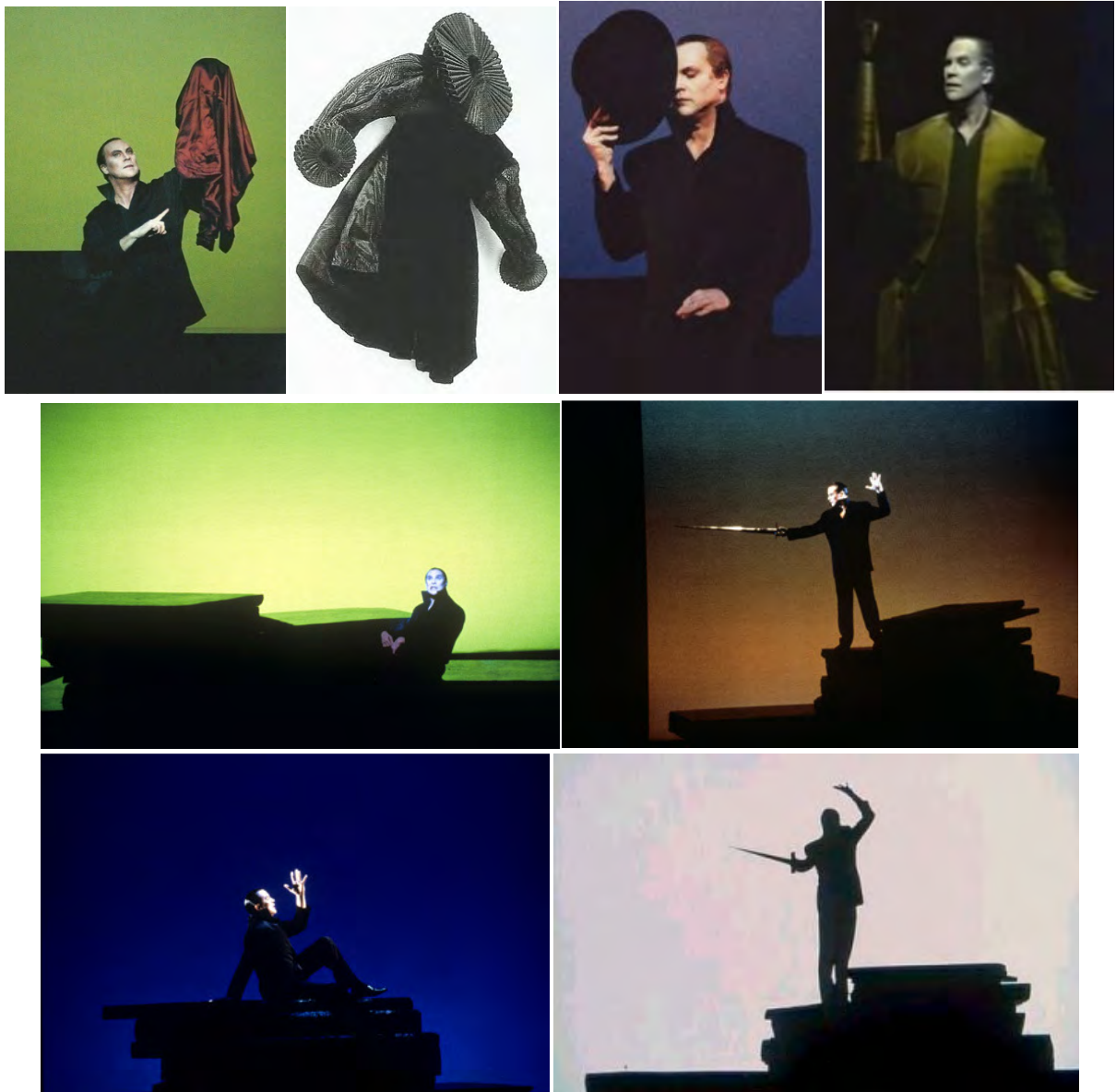


Figura 173. *Hamlet, a monologue* (1995): el vestuario y la escenografía wilsoniana. Fuente: www.robertwilson.com

En relación con la luz del intérprete wilsoniana, la diseñadora de luces brasileña Claudia de Bem tuvo la oportunidad de seguir el desarrollo de tres de sus montajes en América Latina²⁷⁶. De esta experiencia ella hace un detallado relato:

Es notorio en las obras de Bob Wilson el rigor estético y las interacciones de diferentes lenguajes: imagen y media, texto y gesto, música y danza y la forma como usa la luz. No vi una técnica específica y sí un director de escena que usa los lenguajes con una libertad irrestricta de manipulación por tener dominio de ellas. El espacio y la luz combinados forman una unidad indisoluble y son personajes presentes en la puesta en escena. La luz tiene varias representaciones y

²⁷⁶ *La última cinta de Krapp*, de Samuel Beckett, versión de Robert Wilson, estuvo en la programación del 17º Festival Porto Alegre em Cena (Theatro São Pedro, Porto Alegre, 2011), *La ópera de los tres centavos*, de Brecht (Sesc Pinheiros, São Paulo, 2013) y *The old woman* (Teatro de ópera, Buenos Aires, 2014).

se materializa de distintas formas y funciones. Las tres puestas en escena estaban compuestas por elementos escenográficos luminosos, verdaderas esculturas que dibujan el espacio con haces de luces paralelas, reforzando las líneas verticales y diagonales del escenario. Las imágenes que se crean en el escenario que son como pinturas vivas en un espacio bidimensional provienen del uso del ciclorama, elemento común en las obras de Wilson. La sutileza y suavidad de estos fondos esbozados en el ciclorama provocan una asepsia en la escena y hacen su encuadramiento. El contraste de luminosidad entre la escena y el fondo, en algunos momentos, producen figuras y siluetas. Ese recurso es muy usado en las salidas y entradas. Lo que llama más la atención es la cualidad de la luz difusa, que proviene de lámparas fluorescentes tubulares que están controladas por el *dimmer* (BEM, 2014:54-55).



Figura 174. *La última cinta de Krapp* (2011): la escenografía wilsoniana. Fuente: www.robertwilson.com

Más específicamente sobre los colores del monólogo *La última cinta de Krapp*, donde Wilson actúa como intérprete, Claudia de Bem describe que:

Tenía una temperatura de color fría, con una pigmentación situada entre el verde y el azul del espectro electromagnético. Los únicos colores calientes en escena que yo observé eran el color pigmento rojo contenida en los calcetines en sus pies y el amarillo de los plátanos que Krapp apunta entre sus labios. Pregunté a Reinhard Bichsel (diseñador de luces y escenógrafo suizo), director técnico de Wilson, el porqué de aquel tono, puesto que el autor de la obra, Bec-

kett, hace claro en su dramaturgia la referencia de la temperatura de color de la luz. Bichsel contestó: esa es la luz que Wilson está viviendo actualmente. Después, siguiendo las otras dos puestas en escena lo comprendí mejor, pues esta temperatura de escena se repetía, era parte de una estética. Los filtros cromáticos usados en la iluminación escénica absorben ondas del espectro y permiten que otras ultrapasen. La curva de distribución de energía espectral de cada filtro describía las longitudes de onda del color transmitido a través del filtro. Verificando los *riders*²⁷⁷ de los tres montajes me iteré de la repetición de los filtros en las puestas en escena. Los azules y los verdes, aunque sean de distintas composiciones, tenían la curva espectral semejante. Su opción era siempre por filtros que transmitiesen más la sensación del color verde y azul, absorbiendo los rojos. Esta elección iba al encuentro de sus opciones con los materiales de colores neutros y el maquillaje blanco que se resaltaba con esos filtros (BEM, 2014:55-56).



Figura 175. *La ópera de los tres centavos* (2013) y *The old woman* (2014). Fuente: www.robertwilson.com.

La diseñadora brasileña, en la secuencia de su relato, constata personalmente lo que se puede considerar la TAVI en la obra wilsoniana:

La luz para Wilson es una construcción de formas, un ritmo, un movimiento, una pintura. Todo ese arreglo expreso en la estética de Bob Wilson nos transporta a otro universo. El tono que él alcanza con la luz por medio de una composición de filtros cromáticos es estudiado detalladamente con su efecto en los objetos escénicos, en los vestuarios, en el maquillaje, componiendo un espacio

²⁷⁷ El *rider* es un documento que especifica lo más ajustado posible las necesidades técnicas para la iluminación de un acto. Un *rider* necesita resolver rápidamente todas las preguntas que, desde una perspectiva técnica, se necesitan para abordar un evento.

equilibrado, organizado simétricamente y visualmente sofisticado. Presenciando los ensayos pude observar el rigor con que él trata toda la escena. Son infinitas las horas con las que orquesta todo en sus mínimos detalles: luz, maquillaje, decorado. Una curiosidad es que el texto de Beckett es un monólogo, pero Wilson tiene un actor comodín para que lo sustituya en los ensayos. El actor reproduce todos los movimientos y acciones, mientras Wilson incansablemente se corrige a sí mismo y su estética, con rigor y perfeccionismo visual que es marca registrada de su proceso creativo. No fueron pocos los momentos en los que solicitó cambio de los filtros cromáticos y retoques en el blanco del maquillaje para llegar al tono de imagen que quería ver. Su sensibilidad con el color es algo impresionante. El rigor matemático de las marcaciones, la creación de grandes espacios plásticos, casi oníricos, la precisión técnica, la sofisticación en el uso del sonido y de la luz y la yuxtaposición de escenas aparentemente inconexas son una constante. La repetición de los movimientos es perceptible y muchas veces la luz antecede a la acción. Testimonios de artistas que estuvieron juntos a Bob Wilson en sus procesos artísticos afirman su genialidad intuitiva en la captación visual de las obras, su abordaje de un texto es de cierta manera pictórica (BEM, 2014:56-57).

Opiniones sobre Wilson y su obra

Arthur Holmberg (EE. UU.), profesor e investigador teatral.

En la obra de Wilson es la estructura del espacio la que crea el argumento y la trama de su pieza (HOLMBERG, 1996:82).

Rolf Liebermann (Inglaterra), diseñador de luz del Cosmopolitan Greetings, 1988.

Wilson realiza sus obras con la luz. Puede emplear tres horas iluminando una mano con total concentración. Descubrimos la obra cuando queda iluminada (VALIENTE, 2000a:13-14).

Susan Sontag (1933-2004, EE UU), escritora y crítica de arte.

Es una figura monumental del mundo del teatro experimental y explorador del uso del tiempo y el espacio en escena. Wilson se inspira en otras obras y en las artes gráficas, lo que se condensa en un tapiz compuesto de imágenes y sonidos (FONTANA, 2002:19).

Louis Aragon (1897-1982, Francia), escritor y poeta.

Él (Robert Wilson) es lo que nosotros, de quienes nació el surrealismo, soñamos que vendría después de nosotros e iría más allá de nosotros (IRVIN, 2003:151).

Philip Glass (n. 1937, EE UU), compositor.

Creo que lo esencial del estilo de Bob es su sentido del tiempo, el espacio y el movimiento escénico. Su extraordinario uso de la iluminación se desarrolló como un ingrediente importante a lo largo de los años (VALIENTE, 2005:153).

Peter Krumme (Alemania), escritor y productor cultural.

(Sobre las sillas-esculturas de Wilson) Wilson quizás busque más allá de la silla, del trono o del sillón que materializa, y del espacio absolutamente peculiar en que están alojados, restituir una realidad determinada únicamente por la ausencia [...] “La mayor gracia de este mundo es, así me lo parece a mí, la no-facultad del espíritu humano de interrelacionar todos sus acontecimientos interiores” (Giorgio Manganelli). Los escenarios de Wilson, que precisamente parecen subrayar esta afirmación, apenas sirven a una poética del horror. Es cierto que no puede rechazar la impresión de que también Wilson sabe entremezclar una *imprecisión calculada* (mejor quizás: una precisión abismática) con el poder de sugestión de lo inquietante, pero su espacio de envolvente mobiliario

permuta, deforma, socava de una vez por todas la autoridad de aquellos que han ocupado y poseído las sillas. Sentarse se convierte así desde el principio en un “deponer-se” (KRUMME, 1992:48-49).

Javier Navarro de Zuñillaga (España), diseñador de escenario y profesor.

Perspectiva frontal, perspectiva oblicua, cambio de perspectiva de un cuadro a otro. Este último tema está muy relacionado con alguna de las “dualidades de dimensión y estructura”. Un buen ejemplo de esto son algunos montajes de Robert Wilson (NAVARRO de Zuñillaga, 2015:68).

Hans-Thies Lehmann (Alemania), escritor y profesor.

Difícilmente otro artista en los últimos treinta años ha cambiado tanto el teatro y el ámbito de sus recursos y, al mismo tiempo, ha influido de modo tan decisivo en las posibilidades de su reformulación como Robert Wilson (LEHMANN, 2013:135).

Eugène Ionesco (Rumania-Francia, 1909-1994), dramaturgo y escritor.

Samuel Beckett llegó a la perfección en la creación de unos minutos de silencio en la escena, Wilson mostró que el silencio puede durar horas, enriqueció el silencio, hizo que el silencio empezara a hablar (HOLMBERG, 1996:52).

Marvin Carlson (EE UU), escritor y profesor.

Las puestas en escena de Robert Wilson, aunque distante de la construcción casual, aún así incitan, al privilegiar la percepción visual y auditiva en detrimento de la interpretación. El interés teórico por un teatro “primariamente sensorial”, sobre todo en Alemania, donde se concentran los trabajos de Wilson en la década de 1980. Heiner Müller, colaborador constante de Wilson, habla con aprobación de ello respecto al teatro: el texto nunca es interpretado, es un material como la luz, el tono, el decorado o una silla” (el espacio que rodea a un objeto es tan importante como el propio objeto (CARLSON, 1997:495).

Luiz Roberto Galizia (Brasil, 1954-1985), actor y director.

El teatro de Wilson está interesado en el proceso y no en el producto final. No muestra nada allá de sí mismo. El hacer la *performance* es la *performance*. El modelo es el *performer* (GALIZIA, 1986:86).

Beverly Emmons (EE. UU., n. 1943), diseñadora de luz.

Lo que Wilson quería hacer con la luz, que fue extraordinario, difícil y único, fue separar todos los elementos y controlarlos de una manera independiente (...). Quería que el suelo fuera una totalidad dividida por la luz. También quiso que el fondo formara un conjunto donde un color creaba una sombra del otro (...). Además quiso separar el contorno del cuerpo humano con la luz y muy a menudo quería marcar con la luz un detalle del actor, como la nariz o la cabeza (SHYER, 1989:192).

Eli Sirlin (Argentina, n. 1959), diseñadora de luz y profesora.

Hay directores de escena especialmente comprometidos con los planteos visuales, y por ende, con la luz. Son creadores globales, como es el caso de Franco Dragone, en el Cirque du Soleil, o de Robert Wilson, entre muchos otros. Quizás hoy Wilson sea el más influido por haber hecho de la luz el elemento escénico más importante. No sólo utiliza la luz para resaltar las acciones o crear cierta atmósfera espacial, sino para dar un protagonismo visual y de acción (DIZ *et al*, 2003:59).

Ada Kobusiewicz (Serbia), diseñadora de luz.

Appia postuló que la luz debe tener la misma importancia que el actor aunque debe estar a sus órdenes. Además, la luz según Appia debe iluminar las tres dimensiones del cuerpo del actor, “darle la vida” al actor. Wilson, al igual que Appia, considera la luz como un elemento vivo del espacio pero va más allá del pensamiento de Appia. La luz de Wilson no sirve al actor, se convierte en un intérprete más. Cada movimiento de la luz tiene su propia nota en la partitura. Otra vez ha cambiado el concepto de Appia de deducir la luz de la partitura, de que la luz iba detrás de la música. Ahora es la partitura la que va siguiendo a la luz. Ahora es la luz la que marca el ritmo (KOBUSIEWICZ, 2012:75).

Felisa de Blas Gómez (España), arquitecta y profesora.

Los abstractos y matemáticos espacios de Wilson llevan implícito, a mi modo de ver, los experimentos de los ballets de Schlemmer. Los sucesos no se exponen de forma cronológica sino simultánea creando una nivelación de los planos temporales: pasado, presente y futuro en esquemas cíclicos (BLAS Gómez, 2009:171).

2.4. PINA BAUSCH (1940-2009)

*La vida misma es mi mayor influencia.
Las cosas más hermosas se ocultan a menudo.
Tienes que atraparlas y cultivarlas y dejarlas crecer muy lentamente.
No me importa cómo se mueve la gente, sino qué es lo que los mueve.*

Pina Bausch²⁷⁸



Consagrada como una de las figuras fundamentales de la danza contemporánea del s. XX, su influencia sobre más de tres generaciones de coreógrafos de todo el mundo atestigua la singularidad de su talento. De hecho, se la considera como “eje de la cristalización del *Tanztheater* o la llamada danza-teatro (o teatro-danza, según otras definiciones), una manera de concebir el espectáculo desde una óptica compleja, abierta y no lineal” (SALAS, 2009: internet). Las elecciones hechas por Bausch de cómo desarrolla su de trabajo, representan “procedimientos dramaturgicos pertenecientes al terreno del posdramático”, hecho evidenciado por las relaciones establecidas entre las opciones estéticas, éticas e ideológicas de la creadora durante el proceso de creación y la obra final presentadas al público (SILVEIRA, 2009 y 2015).

Breve biografía

Philipine Bausch (Solingen, 27.07.1940 – Wuppertal, 30.06.2009, Alemania) empezó su formación en 1955 en la Folkwangschule de Essen (institución a la que se mantuvo ligada siempre) con Kurt Jooss (1901-1979) y Sigurd Leeder (1902-1981). Cuando se graduó en 1959 obtuvo la primera beca concedida a una bailarina alemana para ir a la Julliard School de Nueva York. Artísticamente, como señala Wojciech Klimczyk (2010), el encuentro con los bailarines y coreógrafos estadounidenses Paul Sanasardo (n. 1928) y Donya Feuer (1934-2011), muy capacitados en la danza, fue muy significativo para Pina; de ellos aprendió el dramático uso de los brazos y del tronco. Otra etapa americana suya fue al lado de Paul Taylor

²⁷⁸ **Citación:** periódicos: *La Jornada*, 1994, México; *Folha de São Paulo*, 2000, Brasil. **Figura v:** Pina Bausch, 1967, 2008 (Café Muller) y 1983. Fuente: es.pinterest.com.

(n. 1930), con quien estrenó en 1961 *Ballet tablet*. Tras regresar a Alemania, al poco tiempo, llega a ser la asistente del coreógrafo Kurt Jooss (1901-1979), el primero que le mostró la importancia que tiene el marco visual de un espectáculo. La experiencia que trajo de los EE.UU. mezclada con el estilo de Ausdruckstanz (danza expresionista alemana) influyó en la creación de su propio estilo. En este periodo de experimentos conoció al diseñador holandés Rolf Börzik (1944-1980) (quien se convertiría en su marido), con quien empezó a crear espectáculos donde el cuerpo, la luz y la escenografía bailaban al mismo ritmo de la música. Todos estos elementos fueron cruciales en la creación del mundo de la danza de Pina Bausch. Podríamos encontrar semejanzas entre el pensamiento de Pina y el de Robert Wilson en cuanto a la influencia del surrealismo, aunque ella estaba más cerca de la vida diaria que Wilson. Sin embargo, la aspiración de crear un espectáculo vistoso fue la misma en los dos artistas (KOBUSIEWICZ, 2012: 77-80). En la época neoyorkina de Bausch encontramos las bases de su estilo y de su sistema creativo; su pasión por la ópera antigua parte de su tiempo dentro de la Metropolitan Opera y de aquella experiencia nacerán piezas de repertorio hoy consagradas mundialmente como *Ifigenia en Taúride* u *Orfeo y Eurídice* (ambas de Christoph Willibald Gluck). Su *La consagración de la primavera* pasó a formar parte del repertorio de la Ópera de París y su breve *Café Müller* (1978) fue filmado con su hierática danza singular. Su pensamiento y obra pueden ser sintetizados en un conjunto específico de formas de representación escénica situado en el período de transición del s. XX para el s. XXI, donde su danza-teatro “constituye un dominio específico del lenguaje o, mejor dicho, de una no lenguaje o de una entre lenguaje. El *Tanztheater* se caracteriza por ser algo que no es ni teatro y ni danza” (ANDRADE Pereira, 2014:230). En este sentido, el filósofo portugués José Gil afirma que la danza-teatro de Bausch “hace correr un hilo que serpentea entre todos los géneros de espectáculo (o *performance*)” (GIL, 2001b:214). Mezclando las influencias de los grandes innovadores de la danza moderna con los *happenings* y *performances*, la obra de Bausch ha dado “sustentación al movimiento de la danza pos-moderna” (CLIMENHAGA, 2009:7-8). En 1973 Pina Bausch pasa a ser directora y coreógrafa del recién creado Tanztheater Wuppertal, que más tarde pasará a llamarse Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, compañía que ella nucleó a su alrededor y que se nutría de bailarines de diversas disciplinas y de todas partes del mundo. En 1975 hace la escenifica-

ción de la obra *La consagración de la primavera*²⁷⁹, espectáculo que, según Klimczyk, “abrió a Pina las puertas de todos los teatros”. En 1982 actúa en *E la nave va*, la película de Federico Fellini (1920-1993) y en 1990 dirige su propia película, *Die Klage der Kaiserin*. En 2001 participa en la película *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar (n. 1949) con extractos de sus piezas *Café Müller* y *Masurca Fogo*. En 2005 lleva a escena la coreografía *Orfeo y Eurídice* con el ballet de la Ópera Nacional de París. En el día anterior a su muerte estaba previsto el desembarco de la compañía en el Festival de Spoleto (Italia) con la reposición de una de sus últimas obras corales: *Bamboo Blues*.

Una ordenación de su obra:

Años 1970: *Iphigenie auf Tauris* (1974), danza-ópera de Pina Bausch con música de Christoph W. Gluck; *Das Frühlingsopfer* (1975), con música de Igor Strawinsky; *Die sieben Todsünden* (1976), con música de Kurt Weill y texto de Bertolt Brecht; *Komm tanz mit mir* (1977), una opereta de Pina Bausch y Renate Wandert; *Café Müller* (1978), con Kontakthof; *Arias* (1979).

Años 1980: *Bandoneon* (1980); *Walzer* (1982), en coproducción con el Holland Festival; *Nelken* (1982); *Viktor* (1986), en coproducción con el Teatro Argentina, Roma; *Palermo Palermo* (1989), en coproducción con el Teatro Biondo y Andres Neumann International.

Años 1990: *Frühlingsopfer* (1997).

Años 2000: *Ágna* (2001), una pieza en coproducción con Brasil, Instituto Goethe São Paulo y Emilio Kalil; *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* (2002); *Nefés* (2003), en coproducción con el Festival Internacional de Teatro de Estambul y la Fundación de Estambul para la Cultura y el Arte; *Ten Chi* (2004), en coproducción con la Prefectura de Saitama, Fundación Saitama de las Artes, Japón y el Centro Cultural Nipón; *Rough Cut* (2005), en coproducción con el Centro de Arte LG y el Instituto Goethe, Corea; *Vollmond* (2006); *Bamboo blues* (2007), en coproducción con el Instituto Goethe en India; *Sweet Mambo* (2008).



²⁷⁹ *La consagración de la primavera* (1975), de Igor Stravinsky. Wuppertal Opera Ballet, Wuppertal: Alemania.



Figura 176. *Viktor* (1986): en el uso del cuerpo y las relaciones entre este, el escenario y el vestuario. Fuente: <http://teatro.es>.

El escenográfico en Pina

La escenografía de Pina es considerada anti-ilusionista, teniendo en cuenta que el escenario, compuesto por materiales orgánicos o cotidianos, no se apoya ni busca explicar la escena. Se considera, también, que el coreógrafo inglés Antony Tudor (1908-1987) fue el faro estético de Bausch. Lo que sucede en las óperas de Gluck, coreografiadas por Bausch, está íntimamente relacionado con esa herencia estética de Tudor.

Las imágenes de los espectáculos de la coreógrafa alemana son densas, cargadas de sentido no unilateral. De acuerdo con Sánchez Martínez, esas imágenes son resultado de un “amontonamiento de experiencias surgidas de instrucciones verbales transformadas en movimiento”. Para él en esas imágenes “una vez transformadas, acumuladas, consensadas, las palabras son irreconocibles, han sido aplastadas por los cuerpos”. Del mismo modo que los cuerpos son comprimidos por las palabras en las obras del dramaturgo y escritor alemán Heiner Müller (1929-1995). Pero, para Sánchez, las palabras siguen estando ahí, y podrían “expandirse en múltiples direcciones, del mismo modo que los textos de Müller pueden estallar en infinitas imágenes y experiencias orgánicas”.

Los temas de Bausch fuerzan un “ir y venir de lo privado a lo público”, que se refleja también en la ambigüedad de los espacios. Si tiene un buen ejemplo de esto en *Café Müller* (1978), donde se utiliza un espacio público cerrado para poner en escena una de sus piezas más intensas y desasosegadas: el espacio, repleto de sillas y mesas que actúan como obstáculos, tiene un falso espacio exterior al que no se tiene acceso, anunciado mediante una puerta giratoria de fondo; los espacios públicos exteriores o interiores dejan de serlo en el espacio de la memoria, desde donde se proyectan a la escena. Lo mismo que las músicas,

empleadas de forma muy libre, sin hacer distinciones entre la clásica o la ligera, el jazz, las canciones populares o la música fílmica (HOGHE, 1988:61; SÁNCHEZ Martínez, 2002:158-160).

Concerniente al diseño escenográfico, la alianza (creativa y sentimental) de Pina Bausch y Rolf Börzik (1944-1980) “marcaron un concepto plástico para la escenografía del s. XXI”. Con la ayuda de los escenógrafos Börzik, en primer lugar, y Peter Pabst (n. 1944) algo más tarde, Pina ha construido un universo móvil, a medio camino de la danza y del teatro donde no se explican historias, sino que se apuesta con firmeza por la presentación de las emociones humanas, indisolublemente vinculadas a la memoria. Bausch y sus escenógrafos inventaron los “decorados de suelo”, que añaden complejidad a sus fiestas reflexivas: una piscina llena de agua en *Arias* (1979), un césped natural en *1980*, un campo de claveles en *Nelken* (1983), una espesa capa de tierra en *Sobre la montaña alguien ha oído un grito...* (1984) o un muro caído en *Palermo Palermo* (1991). Mientras que la mística lunar, sumada a la tierra, como ritos de renovación, alimentaron los cultos de fertilidad que se representaron en *La consagración de la primavera* (1975), obra a la que Pina incorporó los símbolos terrestres en una plástica que retomó referencias de la pintura de Emil Nolde (1867-1956) y de Francis Bacon (1909-1992): “un desgarrador mensaje, salvaje y primitivo que remitió a los torrentes y al mito de Deucalión”. Merino y Blázquez describen esta obra de la siguiente manera:

Las coreografías de Pina se enmarcaron en las representaciones simbólicas, los desplazamientos se unieron a la tierra roja de suelo; bajo los bailarines se reforzó el poder de la tierra, desde la oscuridad surge el cuerpo de baile agrupado en volúmenes, simulando arquitecturas, las agrupaciones se rompieron para moldear el espacio labaniano, cortaron el espacio con sus gestos agresivos y primitivos que, ocasionalmente, emularon el lenguaje de los sordomudos, expresiones de verdad e intuición, conflictos entre el alma y el cuerpo, como los esclavos de Miguel Ángel, como *La Piedad de Rondanini*, obra amada por Pina (MERINO Peral y BLÁZQUEZ Mateos, 2014:239).

El responsable en gran medida por el impacto visual de *La consagración de la primavera* fue Börzik, que aportó una estética que ensamblaba perfectamente con Pina. La escenografía fue compuesta por el suelo del escenario cubierto con la turba, que conforme iba pasando el tiempo de la obra ensuciaba cada vez más los cuerpos y vestidos de los actores. En cuanto a la luz, su calidez revelaba la estructura de la turba y su color pardo oscu-

ro. Además, por cuenta del movimiento de los intérpretes, el polvo de la turba flotaba encima del suelo iluminado por los haces de luz. Con esto, la luz destaca el contorno de los cuerpos y al mismo tiempo va creando el espacio. En cuanto a la CVI y el uso de los colores, todos los intérpretes llevan vestuarios color arena y gris, con excepción de la protagonista que contrasta con todo a su alrededor con un vestido rojo (KLIMCZYK, 2010:95).

De acuerdo con el crítico español Roger Salas, *La consagración de la primavera*, dentro de lo que llama “tríptico de redención”, definió el espacio escénico en la “superficie de la escenografía viva que se cubre con tierra húmeda”. Donde, por primera vez, se incorporó un “suelo orgánico con estas características”. Salas considera aún que, en parte, las obras de Bausch tuvieron una “dolorosa conexión con el Expresionismo”. En esa estética la acción con sus desplazamientos, el aislamiento y la unidad es conseguida a través del color y la luz. Formando imágenes de aire limpio y seco y las verticales enfatizadas por el gótico, que rememoran las obras del pintor alemán Hans Baldung (1480-1545):

La corteza y las manchas del cuerpo y del vestuario (claro en ellas y oscuro en ellos) aportaron organicidad ancestral; rica en matices, la estética de la mancha marcó el itinerario desde la limpieza a la suciedad, reflejaron los cuerpos desnudos de los intérpretes. El color y la oscuridad, los rojos y los negros se enfrentaron a la tierra y a la muerte. La luz y el suelo, la tierra y la noche, crearon la atmósfera para el sacrificio femenino que revitalizó a la madre Terra (MERINO Peral y BLÁZQUEZ Mateos, 2014:240).

Aún en términos de la plasticidad en Pina Bausch, la puesta en escena *Luna llena* (o *Vollmond*) (2006) es considerada como un marco de revitalización del recorrido de la escenografía en la danza alemana. En esta obra, el “pensamiento primitivo” y la puesta en escena va a “impulsar el teatro-danza desde la visión de la pintura”. De acuerdo con Merino y Blázquez, en *Luna llena* el espacio y la escenografía se traducen en movimientos de mucho impacto visual:

El espacio pudo cobrar fuerza para traducir conflictos entre el cuerpo y el alma, entre la vida y la muerte, entre círculos y espirales, un tiempo en movimiento, ocasionalmente cósmico, indefinido y cíclico [...] el espacio de Pina tomó carácter mágico y utópico, el espacio de remolinos expresados en los desplazamientos y movimientos de los bailarines y de la coreografía, ensalzaron el agua y los mares, aguas de diluvios como un mar interior, aguas que llevaron al ori-

gen y al útero, a las fases de creación, un viaje desde la danza que enroca y des-enrosca al ser múltiple y simultáneo (MERINO Peral y BLÁZQUEZ Mateos, 2014:238).



Figura 177. *La consagración de la primavera* (1975). Fuentes: WENDERS, 2010: película documental; www.pinterest.com.

En *Luna llena*, la mística lunar y las sombras en el agua se convirtieron en protagonistas. La soledad y lo aéreo permitió que los bailarines se identificaran con el viento y la tempestad: “las vivencias con el agua y el aire unieron a Ofelia con el mito de Caronte, con los viajes de Eurídice”.

La presencia sobre el escenario de tierra, de un glaciar gigante, de una colina de musgo de un verde intenso, incluso de animales, permite que el espectáculo conserve un anclaje con la realidad muy necesario para la belleza de la pieza, que fabrica paisajes maravillosamente factibles. Con sus mujeres en vestido de noche chapoteando, descalzas, a la sombra de una roca, Pina Bausch dibuja un sueño de vida que hace compatibles realidad y fantasía. Hasta la muerte (BOISSEAU, 2007: crítica/periódico).

De acuerdo con Andrade Pereira, la “materialidad” en el trabajo de Pina Bausch se expresa tanto en la exploración de un conjunto gestual (de una disposición física y anímica de los *performers*) como en la materialidad escenográfica (de un escenario que presentifica lugares o atmósferas afectivas): “Donde el espacio oscila entre el registro subjetivo y lo objetivo, por fuerza de su materialidad”. Dos ejemplos de esta materialidad son, primeramente, la cortina blanca plisada representando la India en *Bamboo blues* (2007) (tejido enga-

ñador que ora revela, ora oculta a los intérpretes recubriendo nuestra percepción de la cultura india). Y el rabo de ballena y los copos de nieve o los pétalos de flores de cerezos que caen delicadamente sobre los artistas (que despierta los sentidos interpretativos sobre Japón) en *Ten chi* (2004). En este contexto, las obras buscan traer “la experiencia plena sensorial, donde lo estético remite más a la significación que al signo” (ANDRADE Pereira, 2014:236-239).



Figura 178. *Luna llena (Vollmond)* (2006), de Pina Bausch. Fuente: www.tanztheater-wuppertal-shop.de.

Todo lo que vemos en el escenario, la escenografía incluida (por cierto muy a menudo reducida a un suelo/escenario de agua, de polvo, de claveles o de hierba) es simbólico y real o, si se quiere, acaba siendo simbólico por el hecho de ser tan poderosamente real en un contexto distinto. El conjunto nos ilumina sobre una idea, creo que de Blanchot, según la cual la existencia siempre es significativa, aunque no demuestre nada (COCA, 1991:31).

En el sentido del estudio del gesto en Pina, Jordi Coca señala que el gesto abstracto, tradicional en la danza, ha sido arrinconado en la danza-teatro y se han incorporado para sustituirlo una cierta utilización de técnicas de procedencia cinematográfica. Una de estas técnicas sería el primer plano: “la capacidad que tiene Pina Bausch de hacernos pasar súbitamente de una visión general del escenario a la cara o a las manos del actor”. Otra de las técnicas cinematográficas de Pina sería la utilización que hace del tiempo: “ella alarga y acorta el tiempo, como si tratara del montaje de un film. Consigue mostrárnoslo desde un punto de vista funcional y, al mismo tiempo, como una poderosa determinación objetiva y subjetiva” (COCA, 1991:32).

Algunos pensamientos de Pina

A mí me interesan las personalidades, y trabajo sobre la subjetividad de los bailarines. Cada uno tiene que dar absolutamente todo cuando hace algo, y para ello es preciso que tenga claro qué es y qué está haciendo (ORTIZ de Gondra, 1991:28).

Nunca sabemos lo que será la escenografía hasta casi el final del proceso, yo y Peter (el escenógrafo Peter Pabst) sólo hablamos en este momento, cuando ya he trabajado con muchos materiales y tengo una idea de hacia dónde se dirige la trama, aunque pueda no saber cómo empezar o cómo terminar [...] Y demasiado tarde, lo tenemos todos juntos en el escenario. Es todos los años el mismo desastre [...]. Este trabajo de ver siempre es complicado, por supuesto, pero siempre tenemos que hacer que suceda (GUERREIRO, 2007:69).

Yo tengo que crear una obra que sea tan abierta que cualquier persona pueda encontrar en ella un lugar que pueda significar algo para sí (GALHÓS, 2010:79).

Frente a la realidad, todo esto no es nada [...]. Muchas veces me dicen que lo que se ve en nuestros montajes no existe, no es normal, no es verdad: cómo actúan en escena, lo que hacen... Pero si se mira bien a las personas que pasan por la calle... Si las hiciéramos pasar por un escenario, normales y corrientes como la vida de cada día, sin absurdos, simplemente una detrás de otra, así... el público no se lo creería. Lo que hay por ahí, eso sí es increíble. Frente a eso, lo que nosotros hacemos es una menudencia (HOGHE, 1991:33).

A veces, queremos hablar de cualquier cosa y llegamos allí muy de cerca. Pero también entendemos que es tan importante que parece estúpido sólo el hecho de mostrarlo. Por lo tanto, es como lo "vistiéramos" con otra cosa, porque mostrarlo parece arriesgado para nosotros, tenemos miedo. Es algo demasiado grande. Hay algo mucho más grave que lo que el público en general puede ver. Y existe, está ahí, pero no será mostrado, porque yo quise ocultarlo. Es como si siempre hubiera un gran conflicto entre lo que queremos dejar claro y aquello que nos sirve para escondernos (SILVA Lima, 2008:112).

Para mí es más importante que, cuando una persona vea un espectáculo, se relacione con aquello que piensa, con lo que siente. No quiero decir para dónde cada uno debe mirar o qué buscar. Para mí es importante que cada uno se enfrente con la puesta en escena y vea qué pasa [...]. La misma obra vista en diferentes lugares... *Nelken* (1982), por ejemplo, lo llevamos en el mismo año (1989) a Tokio y Moscú y todas aquellas flores y lo que ocurría en el espectáculo tenía un significado completamente diferente en una ciudad y otra [...]. Hay un momento en el que un bailarín tiene un cubo con tierra y arroja la tierra muy lentamente sobre su cabeza. Para ellos, toda la escena era una tumba y toda la pieza, visto desde un cierto punto de vista, parecía haber sido hecha por ellos, con las flores, etc. Siempre es increíble la experiencia de tener personas que ven los espectáculos y nos hablan de imágenes visualizadas y sentimientos experimentados, completamente distintos de una persona a otra (GUERREIRO, 2007:62, 69).





Figura 179. *Nelken* (1982). Fuentes: <http://chatelet-theatre.com>; BERTÉ, 2011:139.

En su máster, Odailso Berté investiga la posibilidad del cuerpo del bailarín “preguntar en forma de imagen”. Para saber si la danza puede ser “una imagen que pregunta”, el investigador brasileño analiza (entre otras imágenes) la última fotografía enseñada anteriormente, del espectáculo *Nelken*:

La imagen propone un ambiente vibrante en la mezcla de colores, un amplio lugar donde los movimientos y los desplazamientos pueden ocurrir con intensidad. La silla sugiere que también hay posibilidad de hacer una pausa, descanso. O simplemente puede ser un objeto en el que se tropieza, impide el paso. La cantidad de flores, claveles, data de recuerdos e imágenes de lugares agradables. El hombre del vestido puede sugerir autonomía para recrearse, para eludir las convenciones, reinventar las normas. El movimiento de la tela de la prenda acentúa la agradable vista del lugar, dando tonos evanescentes [...] ¿Cómo este ambiente establecido por la danza puede sugerir preguntas? ¿Qué preguntas hacen estos cuerpos? ¿Qué es lo que impulsa a estos cuerpos? ¿Qué indagaciones esa collage de elementos puede despertar en el cuerpo del espectador? (BERTÉ, 2011:139).

La CVI en Pina

En las puestas en escena bauschianas los vestuarios y decorados²⁸⁰ son como respuestas gráficas a conceptos propuestos por una dramaturgia desarrollada por la coreógrafa alemana por medio de los movimientos corporales. Muchas veces el traje femenino adoptado está compuesto por ropas provocadoras o trajes de niñas. Los zapatos de tacones finísimos y altos, los vestidos de seda ondulantes, el cigarro en la punta de los dedos a la manera de una Lauren Bacall, son otras tantas imágenes que demarcan la CVI de Pina. Un traje recurrente en el vestuario de sus obras es el vestido rojo que, generalmente, viene destacado como una pieza única entre trajes de otros colores. El rojo, en términos simbólicos, remite a la seducción, atracción, amor y el poder, es el color que se asocia con la vitalidad y la ambición; contribuye también para la confianza en sí mismo, el valor y una actitud optimista ante la vida.



²⁸⁰ Los decorados fueron creados por Rolf Börzik hasta 1980 y, a partir de entonces, destinados a Peter Pabst. Los vestuarios son de Marion Cito, asistente de dirección de Bausch desde 1975 y, desde 1980, también diseñadora de vestuario.



Figura 180. El vestido rojo en la obra de Bausch: *Orfeo y Eurídice* (1975); *La consagración de la primavera* (1975); *Ven a bailar conmigo* (1977); *Ten Chi* (2004); *Bamboo blues* (2007) y *Luna llena* (2006).
Fuentes: <http://chatelet-theatre.com>.

Los elegantes vestidos de noche y maquillaje de sus bailarines completan el grandioso marco escénico. En lugar de llevar la simple ropa de todos los días, como en los trabajos interactivos de los años 60, o mallas sin importar el género, como en la danza abstracta, los bailarines de Bausch se visten como que para un gran evento social. Sus figurines y el maquillaje determinan sus roles sociales y sexuales, instigando las expectativas de un gran evento. Sin embargo, para muchas escenas, los bailarines simplemente caminan, hablan, bailan movimientos pequeños, hablan con el público, nos miran, rompiendo nuestras expectativas y despertando nuestro deseo de movimientos de baile (FERNANDES, 2007:3).



Figura 181. El vestido de bailar de Bausch: *Café Muller* (2008); *Como el mosquito en la piedra, ay sí, sí...* (2010); *Luna llena* (2006) y *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch: World Cities 2012* (2012).
Fuentes: <http://chatelet-theatre.com>; <http://www.anothermag.com>.

La revista inglesa *AnOther* (2012) publicó un artículo analizando el vestuario como uno de los elementos importantes que ayudaron (y continúan ayudando) a definir la identidad de la Tanztheater Wuppertal. Según la periodista de la revista, Deisy Woodward, el diseño del vestuario de la compañía de danza alemana está marcado por el espíritu “orgánico” que gobierna la puesta en escena: “La visionaria coreógrafa Pina Bausch nunca siguió un método prescrito para diseñar sus producciones originales. No dejándose guiar por su aguda intuición, Bausch dejó que sus obras evolucionaran de un modo orgánico y visceral, y sus bailarines y colaboradores de confianza captaron el ritmo en la medida en que su visión creativa es desarrollada”. Para la diseñadora de la compañía Marion Cito (n. 1938), “esto significaba la creación de vestuarios de una forma “especulativa”, con cierta cantidad de conjeturas en cuanto a la dirección que ella sentía que cada pieza debe seguir, para mantener el ritmo de su trabajo”. Los trajes del Tanztheater muestran los bailarines especialmente como la gente normal (vestidos, trajes, zapatos de tacón alto y zapatos ordinarios) en lugar de intérpretes con mallas tradicionales y zapatillas de ballet. Los glamorosos vestidos de noche también son un elemento común, “que se utiliza no sólo como una demostración de la belleza, sino también del deseo; de cómo los hombres y las mujeres interactúan entre sí y cómo sus ropas ocultan o se muestran a sí mismos”. Se complementa el análisis de la revista *AnOther* con la forma con que Marion Cito trabaja con la personalidad de cada uno de los bailarines, creando figurines personalizados para todos ellos, haciendo referencia a diferentes culturas involucradas, especialmente en muchas coproducciones internacionales de la Tanztheater Wuppertal. También cabe mencionar el uso simbólico de prendas de vestir, como en la ocasión en que las mujeres se visten como proyecciones de las fantasías masculinas; o cuando los hombres usan minifaldas y tutús de ballet clásico, en un cuestionamiento de los géneros tradicionales. Hay, por otra parte, trajes que reflejan el llamado teatral de la compañía, como en la coreografía *Nefés* (2003), en el que “una bailarina cuenta a diez bailarines más que milagrosamente emergen de debajo de su falda, como si ella estuviera dando a luz”. Es en estos casos que Cito mejor demuestra su capacidad de innovación, o sea, en la creación de ropa que se ve “normal”, pero que tienen doble función como accesorio de escena: “e incluso cuando se crea una ropa no funcional, cada pieza debe permitir la libertad de movimientos para el *performance*, un factor bien entendido por Cito, pues ella misma es bailarina” (WOODWARD, 2012: Internet).



Figura 182. *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch: World Cities 2012*: ensayo para las representaciones en Londres en 2012.
Fuentes: <http://www.anothermag.com>.

Opiniones sobre Pina y su obra

Esther Merino y Eduardo Blázquez (España), profesores e investigadores de las artes escénicas.

En la danza, con las representaciones del espíritu de Pina Bausch, se presentó el azar y las reminiscencias a la prehistoria, la revelación del agua poetizada como motor; la dialéctica entre la danza y la naturaleza, entre los elementos y los movimientos de los bailarines, permitieron mostrar y aclarar la fuerza de la tierra (MERINO Peral y BLÁZQUEZ Mateos, 2014:238).

Heiner Müller (Alemania, 1929-1995), dramaturgo.

En el teatro de Pina Bausch la imagen es un estorbo, los cuerpos escriben un texto que se niega a ser publicado y a que lo encierren en la cárcel del sentido. *Texto Sangre en el zapato* (HOGHE, 1991:32).

Ciane Fernandes (Brasil), profesora, performer y coreógrafa.

La interacción ocurre manera imponente, aumentada, similar a la producción de grandes óperas o ballets, e incluso del cine. El fuerte impacto visual y auditivo de sus obras a menudo proyecta impresiones cinematográficas en la platea. Para sorpresa de esta, estas majestuosas imágenes de pronto dan paso a escenas casi vacías, silenciosas, y con poca luz (FERNANDES, 2007:3).

Robert Wilson (EE UU), director escénico.

Pina Bausch creó su propio universo teatral. Desarrolló un vocabulario para la iluminación del escenario, gestual, movimiento, escenografía y vestuario, formando así un lenguaje teatral completo (CYPRIANO, 2005:7).

Raimund Hoghe (Alemania), escritor y dramaturgo.

Al deseo de hablar sobre imágenes, situaciones e historias de Pina Bausch, se contraponen la sensación de no poder alcanzarlas con palabras - sensación de reducirlas y de transmitir de manera muy limitada las diversas realidades paralelas vividas en el escenario (HOGHE y WEISS, 1989:20).

Roger Salas (España), crítico teatral.

En Pina la síntesis se proyecta como anticipación, así como la escena, el tratamiento de la luz y los trajes, la gallardía ceremonial que se transforma en una sorda tensión dramática. *Crítica de Orfeo y Euridice, febrero de 2008, Ópera de París* (SALAS, 2014b: internet).

Ada Kobusiewicz (Servia), diseñadora de luz.

Pina Bausch se acercaba más a los surrealistas, transformando la escena en una realidad inmersa de los sueños e inconsciente (KOBUSIEWICZ, 2012:75).

Maria Tereza Furtado Travi (Brasil), danzarina.

El trabajo de la Pina, así como el psicoanálisis, comprende dos ejes fundamentales: el eje vertical, que es la subjetividad como fuente de estudio y análisis; y el eje horizontal, que representa el contexto en el que el sujeto se localiza, se relaciona (FURTADO Travi, 2012:63).

Adolfo Vásquez Rocca (Chile), filósofo.

El concepto de "ballet postmoderno", que apareció en los círculos especializados a fines de los años setenta, refiere a un conjunto de rupturas estético-expresivas, entre las que se cuentan — entre otras— la eliminación de la perspectiva unidimensional en provecho de un espacio abierto,

ampliado [...] el abandono del entablado clásico por superficies naturales como el césped, la tierra, hojas secas, flores, e incluso el agua, son parte del estilo que alcanza su más plena expresión en las obras de Pina Bausch (VÁSQUEZ Rocca, 2006:en línea).

Federico Fellini (Italia, 1920-1993), cineasta.

Lo que cuenta Pina Bausch en el escenario y en la platea es un teatro que libera todas las inhibiciones, es fiesta, juego, sueño, símbolo, recuerdo, anticipación, ceremonia. Es un consuelo que se destruye dulce y de forma insidiosa, porque lo que queremos es que toda esta armonía, todo esa levedad, todo este encantamiento no termina nunca y que la vida sea así... (CYPRIANO, 2005:32).

Anne Marie Benati (Francia), bailarina.

Con Pina me atrevo siempre a descubrir una verdad. Es ella la que me pone en relación directa con aquella mi verdad, pero se trata siempre, sin embargo, de cualquiera cosa que me pertenece en un sentido absoluto y yo, en el momento del descubrimiento, sé que lo hice de primera mano. El verdadero trabajo, en definitiva, depende de cada uno de nosotros (BENTIVOGLIO, 1994:26).

Hans-Thies Lehmann (Alemania), escritor y profesor.

Una exploración minuciosa del cuerpo en todos sus sentidos la encontramos en el teatro-danza de Pina Bausch [...] respecto a sus escenografías, siempre aparecen cubiertas con materiales reales: hojas, tierra, agua, flores..., que constituyen una característica fundamental de su estilo [...] El lugar que antes ocupaba el drama, como medio de representación de conflictos complejos y sutiles, lo ocupa ahora el vértigo gestual (LEHMANN, 2013:355).

III Parte - CAPÍTULO 3

Análisis de las Imágenes

la danza y el teatro



La fotografía es la memoria como registro de la apariencia de los escenarios, personajes, objetos, hechos: documentando vivos o muertos, es siempre la memoria de ese tema específico, en un momento dado de su existencia/ocurrencia. Es asunto ilusoriamente retirado de su contexto espacial y temporal, codificado en forma de imagen.

Boris Kossoy²⁸¹

Aunque Pavis (2010) defienda que la vivencia presencial del espectáculo sea el mejor tipo de relación con el objeto analizado, en esa tesis, por tratarse de una investigación documental, el análisis se hará a partir de las imágenes fijas y de las imágenes en movimiento de los espectáculos. En cuanto a las ideas de Pavis, Puchades (2003) señala muy bien:

Y es esta, quizás, una de las críticas que podemos hacer al trabajo de Pavis, su obsesivo asedio a la teatralidad contemporánea y su preferencia por la experiencia directa antes que por la reconstrucción historicista. Paradójicamente, casi siempre parte para ejemplificar su teoría de diversos documentos audiovisuales (vídeo y fotografías) (PUCHADES, 2003, internet).

De acuerdo con Gómez Tarín, la imagen audiovisual es imagen en movimiento en “la medida en que es capaz de transmitir al espectador esa sensación de flujo continuo que se asemeja a la percepción que los humanos tenemos de la realidad” (GÓMEZ Tarín, 2015:111). En términos del uso de la imagen en movimiento en el teatro, el relato de Gill Camargo (2006) demuestra que un análisis posterior de los vídeos del espectáculo supone un buen medio de investigación. Teniendo en cuenta que, en su caso, el enfoque se centra en los efectos de las luces y sus intervenciones en el espectáculo:

²⁸¹ **Citación:** KOSSOY, 2007:3. **Figura w:** captura de pantalla: *El albaicín*, suite nº 17, película *Iberia*, Carlos Saura, España, 2005; *Los negros*, de Jean Genet; Dirección, Diseño de luz y de espacio: Robert Wilson; Diseño de vestuario: Moidele Bickel; Diseño de maquillaje: Christelle Paillard y Julie Poulain. Festival D’Automne à Paris, Teatro Odéon, Paris, Francia, 2014.

Tiempo después, al ver de nuevo la filmación de la puesta en escena, comencé a cuestionar si la luz habría actuado como la luz misma o si no ha servido apenas de instrumento al servicio de la narrativa, de la escenificación y de la perspectiva visual del espectador. He notado que, en ninguno momento, se ha dado importancia a la relación que la luz establecía con el movimiento individual de cada actor y la inestabilidad de los reflejos del cuerpo. Lo que estaba diciendo, de hecho, no era la relación intrínseca entre la luz y los elementos visuales de la escena, sino entre la luz y la organización del discurso (GILL Camargo, 2006:131-132).

Consideramos que, por un lado, somos conscientes de las restricciones del punto de vista (muchas veces único) de la cámara de filmación y por ello hemos tenido en cuenta las diferencias existentes entre la imagen real y la imagen fotográfica (cine y fotografía). Por otro lado, podemos apuntar como factor favorable respecto al uso de este tipo de registro la posibilidad de una mirada más cercana, al detalle, de la escena (en la mayoría de los casos comprometida con la asistencia en vivo). La observación del investigador es facilitada por los controles disponibles en los dispositivos de visualización electrónicos.

Siguiendo al diseñador y profesor británico Gavin Renwick, recordamos que la investigación en el arte no utiliza metodologías basadas en las imágenes, sino que “las imágenes son el cimiento sobre el que se sustenta dicha investigación”, es decir, sin imágenes no hay metodología posible. Renwick señala también que ni el conocimiento científico ni el sociocientífico son capaces de proporcionar metáforas apropiadas para pensar a través del arte: “Así, la investigación en el arte y en el diseño debería ser percibida como la proveedora de lo que se ha venido a llamar “una tercera vía” que cambia y complementa las metodologías más convencionales” (RENEWICK, 2005 *apud* BAÑOS Fidalgo, 2013:23). Además, cabe resaltar que serán analizados registros fijos y fragmentos de escenas y no el espectáculo en su totalidad. El investigador tendrá el conocimiento de la obra como un todo, pero estará más centrado en la escena elegida para el análisis.

Respecto al registro fotográfico de una obra teatral, el fotógrafo portugués Rui da Maia Nogueira (2009), aconseja que una buena foto del espectáculo en vivo, “además de fidedigna en términos de la información del momento al que se refiere en la obra, tiene que tener la cualidad técnica exigida”. De acuerdo con Nogueira, el fotógrafo debe empezar su trabajo analizando el contenido de la obra (su *storyboard*) en busca de los momentos clave y más fuertes del espectáculo, además de hacer el registro de determinados momen-

tos o acciones; debe asistir a algunos ensayos para poder discernir la dinámica que la obra posee en términos de movimiento y los mejores ángulos para fotografiar, así como la variación del juego de luz a lo largo de la misma; debe usar material técnico de fotografía muy específico, como por ejemplo las lentes luminosas (con una apertura de diafragma mínimo de F2.8), que son imprescindibles en condiciones de poca luz. En caso contrario, acaba obteniendo imágenes con mucho grano o demasiado borrosas, el conocido efecto de las “fotos movidas” (NOGUEIRA, 2009:194).

En términos técnicos de captación de imágenes en movimiento, el espectáculo en vivo también tiene que adaptarse para la filmación en alta definición. Las retransmisiones en directo y las grabaciones han alterado los productos y el estilo de la CVI utilizado sobre el escenario y ha reducido su teatralidad. En la mayoría de los casos, sólo se realiza la filmación de determinadas actuaciones, así que el maquillaje, la peluquería y el vestuario se ajustan específicamente a ese momento. Davis y Hall explican que tanto para el teatro como para la ópera, el primer paso es ver una cinta de la representación: “El equipo de rodaje trabaja a partir de esta primera cinta para familiarizarse con la producción, incluida la puesta en escena, la iluminación, y la CVP”. El diseño y adaptación para las cámaras empiezan en este punto y, a continuación, se reúne con los departamentos que componen la CVI teatral para discutir principalmente los colores. El equipo hace la filmación de un ensayo general para verificar todos los elementos, diseño incluido. Esa grabación se utiliza para “perfeccionar la estética de la retransmisión, algo que es especialmente importante para una emisión en directo y que permite ajustar los ángulos de cámara, la iluminación, la CVI y los planos de cámara como preparación para el rodaje”. No obstante, hay que tener en cuenta que “la iluminación teatral siempre pierde en intensidad al ser grabada ya sea cine o video” (DAVIS y HALL, 2012:110-112; LUZZI, 2015:158).

Análisis de la imagen fija

En primer lugar hay que aclarar la forma de investigar y cómo este estudio busca tener contacto con la imagen fija del tema analizado. Hay dos frentes interdisciplinarios de investigación sobre la fotografía: la fotografía como un objeto de las investigaciones históricas y teóricas y la fotografía como fuente de informaciones sobre las diferentes áreas de conocimiento. Respecto a la experiencia fotográfica, proviene de dos momentos: el proceso de construcción de la representación y el proceso de construcción de la interpreta-

ción. El primero está relacionado con elementos vinculados al autor, o a través de este, y el segundo está relacionado con el decodificador (KOSSOY, 2007).

Por lo tanto, en nuestro análisis, utilizamos la imagen como **fuentes** de información y estaremos solamente **interpretando** la información proporcionada por ella, a través del Análisis de Contenido (AC). La deconstrucción y la interpretación de las imágenes fijas se desarrollarán a través del **Análisis Iconográfico** (nivel técnico e iconográfico)²⁸². El análisis iconográfico revela datos concretos sobre el documento: la materialización del documento y los detalles icónicos grabados. Para este análisis es necesario: a) Reconstituir el proceso que originó la fotografía: determinar los elementos que contribuyeron a la materialización (el tema, la tecnología, etc. en un determinado lugar y época), el espacio y el tiempo; b) Obtener una identificación exhaustiva de los detalles icónicos que componen su contenido (KOSSOY, 1999).

Análisis de la imagen en movimiento

En términos prácticos, utilizamos la mezcla de dos métodos de observación y registro de imágenes en movimiento: el **AIM** y el **Guión de Lectura de Imagen**. El AIM (*Análisis de la Imagen en Movimiento*), método desarrollado por Diana Rose (2002), trabaja los aspectos temporales, del movimiento de la escena, ritmo del montaje, edición de las escenas, forma de encadenamiento de los registros visuales, movimiento de cámara, etc. De acuerdo con Rose, el proceso de transformación del material audiovisual en texto escrito es una **translación**, y normalmente toma la forma de una simplificación. Es decir, el traslado implica decisiones y elecciones: “Siempre habrá alternativas viables a las elecciones concretar hechas, y lo que queda fuera es tan importante como lo que está presente”. Incluso, la autora destaca los cambios de iluminación escénica como uno de los ejemplo de la dificultad de descripción visual en las transcripciones textuales. Sobre el proceso de transcripción de datos Rose aconseja que:

En lugar de procurar una perfección imposible, necesitamos ser muy explícitos sobre las técnicas que empleamos para seleccionar, transcribir y analizar los datos. Si esas técnicas se hicieran explícitas, entonces el lector tiene una oportunidad mejor de juzgar el análisis emprendido. Debido a la naturaleza de la translación, existirá siempre espacio para la oposición y el conflicto. Un método

²⁸² El documento fotográfico viene con informaciones explícitas e implícitas. Para su decodificación Boris Kossoy (1999) sugiere dos líneas de análisis: Análisis Iconográfico: en la que desea decodificar la realidad externa del tema registrado en la representación fotográfica; Interpretación Iconológica: cuando uno trata de descifrar la realidad interna de la representación fotográfica en su cara oculta, su significado, la primera realidad.

explícito proporciona un espacio abierto, intelectual y práctico, donde los análisis son debatidos (ROSE, 2002:343-345).

Utilizando el AIM, en este estudio trabajamos en seleccionar, transcribir y analizar los datos. La transcripción implica coleccionar, transcribir y codificar, lo que conlleva con antelación la selección del objeto de análisis, o sea, la obra, la escena o el fragmento de la escena. El otro método que utilizamos en el análisis de las imágenes filmadas del espectáculo es el **Guión de Lectura de Imagen** (GLI), adaptado por Valera Bernal (2003) para la lectura cinematográfica:

Los signos básicos de la imagen en movimiento son, como en la imagen fija, el punto, la línea, la forma, la textura, la luz y el color. Teniendo en cuenta que una imagen fija es una totalidad aislada que puede explicarse por sí misma, pero las imágenes en movimiento sólo cobran pleno sentido en relación con las que les anteceden y les siguen (VALERA Bernal, 2003:2).

El GLI considera que la lectura de la imagen tiene dos niveles: el denotativo (¿qué vemos objetivamente en una imagen?), que es una lectura objetiva de los elementos básicos de la imagen y el nivel connotativo (¿qué nos sugiere la imagen?), que señala una lectura subjetiva, en la que primarían las sensaciones que nos produce esa imagen. Con esto, entonces tenemos: 1) *Lectura Objetiva (Nivel Denotativo)*, compuesta por: 1. Género; 2. Elementos simples de la imagen: punto, línea, forma, luz, color, planificación, angulación, composición (encuadre y su organización), movimiento. El tiempo, el sonido, el texto, el montaje; 3. Descripción de objetos, personajes, localizaciones, ambientes, etc. 2) *Lectura Subjetiva (Nivel Connotativo)*, compuesta por: 1. Opiniones sobre cómo percibe el investigador la escena; 2. Interpretación de la escena. Para la lectura de una secuencia de espectáculo en vivo filmado proponemos una adecuación de la AIM y del GLI, quedando ajustada al lenguaje del eje de nuestro interés, o sea, como si se compusiera de la luz y la CVI y una posible TAVI:

Método para comentar la luz, CVI y TAVI en una secuencia escénica.

TRANSLACIÓN OBJETIVA: 1. Número secuencial de la escena y descripción del escenario de la acción; 2. Personajes que aparecen: número y descripción; 3. Describir la banda sonora: música, ruidos, diálogos; 4. Narrar la acción; 5. Planos de encuadramiento más utilizados por la cámara de filmación; 6. Puntos de vista más utilizados por la cámara.

7. Aspectos relevantes de la luz; 8. Aspectos relevantes de la CVI; 9. Composición: centros de interés más significativos del la secuencia; 10. Tratamiento temporal.

TRANSLACIÓN SUBJETIVA: 1. Comentario personal en el que se valoren aspectos expresivos detectados en cada una de las facetas analizadas; 2. Interpretación global de la secuencia.

3.1. LA DANZA MODERNA: Loïe Fuller

*Sabiendo que la bailarina no es una mujer que baila,
por los motivos yuxtapuestos de que ella no es una mujer,
sino una metáfora que resume uno de los aspectos
elementares de nuestra forma, espada, taza, flor, etc.,
y que ella no baila sino que sugiere, por el prodigio de contracciones
e impulsos, una escritura corporal, la cual necesitaría párrafos en prosa,
tanto dialogada como descriptiva, para expresar la redacción:
poema destituido de todo instrumento de escritura.*

Stéphane Mallarmé²⁸³

Sobre el análisis del espectáculo que tiene la danza como una (o la única) de sus formas de expresión, la profesora española Carmen Giménez (2006) señala la importancia de un sistema de registro lo más fidedigno posible. Esto permitirá que un análisis sea pertinente y permita estudiar el contexto estructurado de signos en una pieza de danza: coreografía, empleo del espacio, iluminación, vestuario, escenografía, música, etc., y reconocer, describir y analizar cada uno de estos signos con significado y sus numerosas relaciones: “Para analizar una representación es necesario desvelar su orden fundamental o estructura y dar un significado a sus elementos y un sentido a su totalidad”. Para Giménez, tres características son las claves de análisis de la coreografía como puesta en escena: la intencionalidad, la duración temporal y espacial, y la estructuración:

La intencionalidad se refiere a los signos o movimientos que fijan la coreografía y que van desgranando y conformando la estructura, además de aportar un significado estético determinado. Las combinaciones de los signos de movimiento, de iluminación de la música y de la escenografía pueden ser descritas y enumeradas si descubrimos los sistemas de signos que se utilizan, que clase de signos son y que significados producen.

La segunda variable será el límite temporal y espacial (la duración del espectáculo y el lugar donde se realiza). La duración temporal y el límite espacial se interpretan como signos si se acercan o alejan de la “norma”, del estilo, con el que encontramos semejanzas o rechazos intencionados. La renuncia a una clase de signos propios de la norma es clave para reconocer intenciones y significados conscientes de su creador, al igual que conceder una mayor importancia a cual-

²⁸³ Citación: LEHMANN, 2013:162.

quiera de estos elementos (música, iluminación, vestuario, etc.) dentro de la estructura general de una pieza de danza, nos ayudará a comprender el significado de la representación.

Por último, la estructura de la coreografía, tiene una organización interna que depende de la combinación de signos, pertenezcan o no éstos signos, a los generalmente usados en determinados estilos de danza. Así se establecen relaciones que aportan múltiples significados que dependen de estas combinaciones de signos. Es importante determinar si estas relaciones de signos se realizan de forma simultánea o sucesiva puesto que puede afectar a su interpretación, a su producción de significados (GIMÉNEZ Morte, 2006:352).

El análisis práctico de las posibles aportaciones de Loïe Fuller a la TAVI, descrito en el Recorrido Metodológico 3, se dará por medio de la observación de dos vídeos:

- a) El primero trata de investigar el corpus de las películas de finales del s. XIX e inicio del XX de la coreografía de la danza serpentina de Fuller, donde seleccionamos un vídeo de 1900 por su buena calidad técnica y por ser representativa de la danza fulleriana. Muchas de estas filmaciones fueron hechas por la Kinetoscope Company (de Thomas Edison), por los estudios Lumière y por el cineasta español Segundo de Chomón, entre 1894 y 1905. En todas ellas las bailarinas son imitadoras de Fuller, puesto que la coreógrafa americana no permitía la filmación de sus bailes.

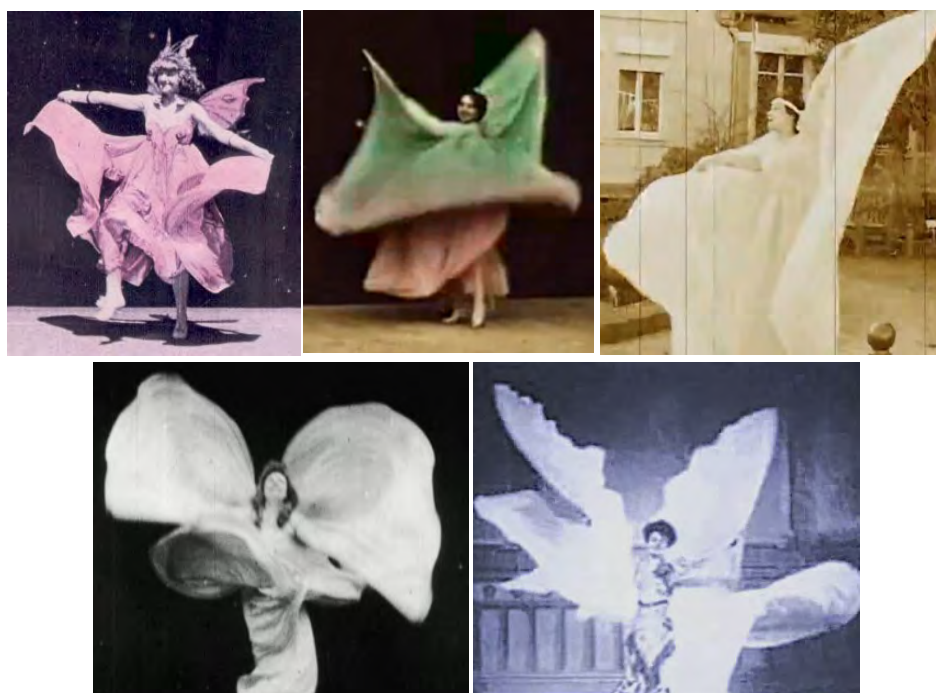


Figura 183. Algunas de las imitadoras de Loïe Fuller: Annabelle Whitford Moore (1894), Crissie Sheridan (1897), Teresina Negri (1897), Bob Walter (1900) y Ameta (1903). Fuente: *captura de las pantallas de videos de Internet.*

IDENTIFICACIÓN DEL ESPECTÁCULO 1



Nombre: Danza serpentina

Tipo: danza

Formato: cortometraje

Fecha: 1900, Nueva York, EE UU

Coreógrafa: Loïe Fuller

Directora: Alice Guy-Blaché (1873-1968)

Bailarina: Caroline Hipple Holpin (1867-1907), conocida también como Papinta

Música: Sonata para piano nº 17 en re menor, op. 31, N ° 2 - "La tempestad": III, interpretado por Lev Vlassenko

Productora: Gaumont

Fuente: Filmoteca de Catalunya

(<https://www.youtube.com/watch?v=dGi63uVrJzk>)

La bailarina Papinta y la danza serpentina, 1900.



Figura 184. *La danza serpentina* (1900): secuencia de escenas del vídeo. Fuente: *captura de las pantallas del vídeo.*

- b) El segundo vídeo analizado es una de las piezas que componen la película documento-musical *Iberia*²⁸⁴, del cineasta español Carlos Saura (n. 1932). En dos de estas

²⁸⁴ *Iberia* (2005), de Carlos Saura. Dirección: C. Saura; Director de fotografía: José Luis López-Linares; Maquillaje: Gregorio Ros; Peluquería: Pepe Juez; Diseño de Vestuario: Sonia Grande; Diseño de producción: Yousaf Bokhari. Productora: Morena Films, duración: 99min, España-Francia. En *Iberia* los músicos y bailarines son los personajes centrales. Se trata de un viaje por el baile español, el flamenco, la música clásica, el ballet y la danza contemporánea. Inspirada en el trabajo del compositor español Isaac Albéniz (1860-1909), la película tiene una enorme libertad en su forma de acercarse a las imágenes y la puesta en escena, generalmente simulando el escenario de un espectáculo en vivo.

piezas, desde nuestro punto de vista, Saura hace una relectura/homenaje²⁸⁵ de la obra de Fuller. Las piezas son *Rondeña* y *El albaicín*. En la pieza, *Rondeña*²⁸⁶, las referencias fullerianas son más explícitas: la bailarina hace su danza en medio de un decorado hecho de espejos (recurso muy usado por Fuller) y su vestuario y algunos pasos coreográficos remiten a la danza fulleriana. Sin embargo, no trabaja de forma más contundente la luz ni la transformación de la apariencia de la intérprete. En *El albaicín*²⁸⁷, la bailarina Marta Carrasco²⁸⁸ juega con las luces proyectadas (intensidades y colores) en un telón plástico a su frente, plástico que hace las veces de vestuario para su cuerpo semidesnudo. La luz, la CVI (o no CVI), sumadas a los movimientos de la intérprete resulta en una imagen dinámica y cambiante, siguiendo el estilo de Loïe Fuller. Esta fue la pieza que seleccionamos, puesto que la consideramos más rica de informaciones para nuestro análisis.



Figura 185. *Rondeña* (2005): pieza de la película *Iberia*. Fuente: *captura de las pantallas del DVD*.

²⁸⁵ Muchos son los que también se inspiran en la obra fulleriana, como por ejemplo la bailarina estadounidense Jody Sperling. Ella empezó en 2000 sus obras inspiradas en Fuller, donde trabaja con su tipo vestuario y de luz en las coreografías.

²⁸⁶ *Rondeña* (2005), pieza de la película *Iberia*, Libro 2. Dirección: C. Saura; Bailarina: Aída Gómez; Músicos: José Segovia (piano), Paolo Catalano y Ara Malikian (violines), Antonio Martínez Acevedo y Dragos Balan (violonchelos). España-Francia.

²⁸⁷ El Albaicín (o Albayzín) es un barrio de la ciudad de Granada (Andalucía: España). Constituye uno de los núcleos antiguos de la Granada musulmana, junto con la Alhambra, el Realejo y el Arrabal de Bib-Arrambla, en la parte llana de la ciudad.

²⁸⁸ Esta pieza coreográfica y escenográfica ya hacia parte del espectáculo *Blanc d'Ombra* (1998), una homenaje a la escultora francesa Camille Claudel (1864-1943). Con creación, interpretación y diseño escenográfico de Marta Carrasco (www.martacarrasco.com).

IDENTIFICACIÓN DEL ESPECTÁCULO 2



Nombre: *El albaicín*, Suite nº 17

Tipo: danza

Formato: pieza en una película

Película: *Iberia*, Libro 3

Fecha: 2005, España

Director: Carlos Saura

Músicos: Neopercusión

Dirección musical: Juanjo Guillem

Bailarina: Marta Carrasco

Productora: Morena Films

Fuente del DVD: Bibliotecas Públicas de la Comunidad de Madrid

La bailarina Marta Carrasco en la obra No sé si (2011).

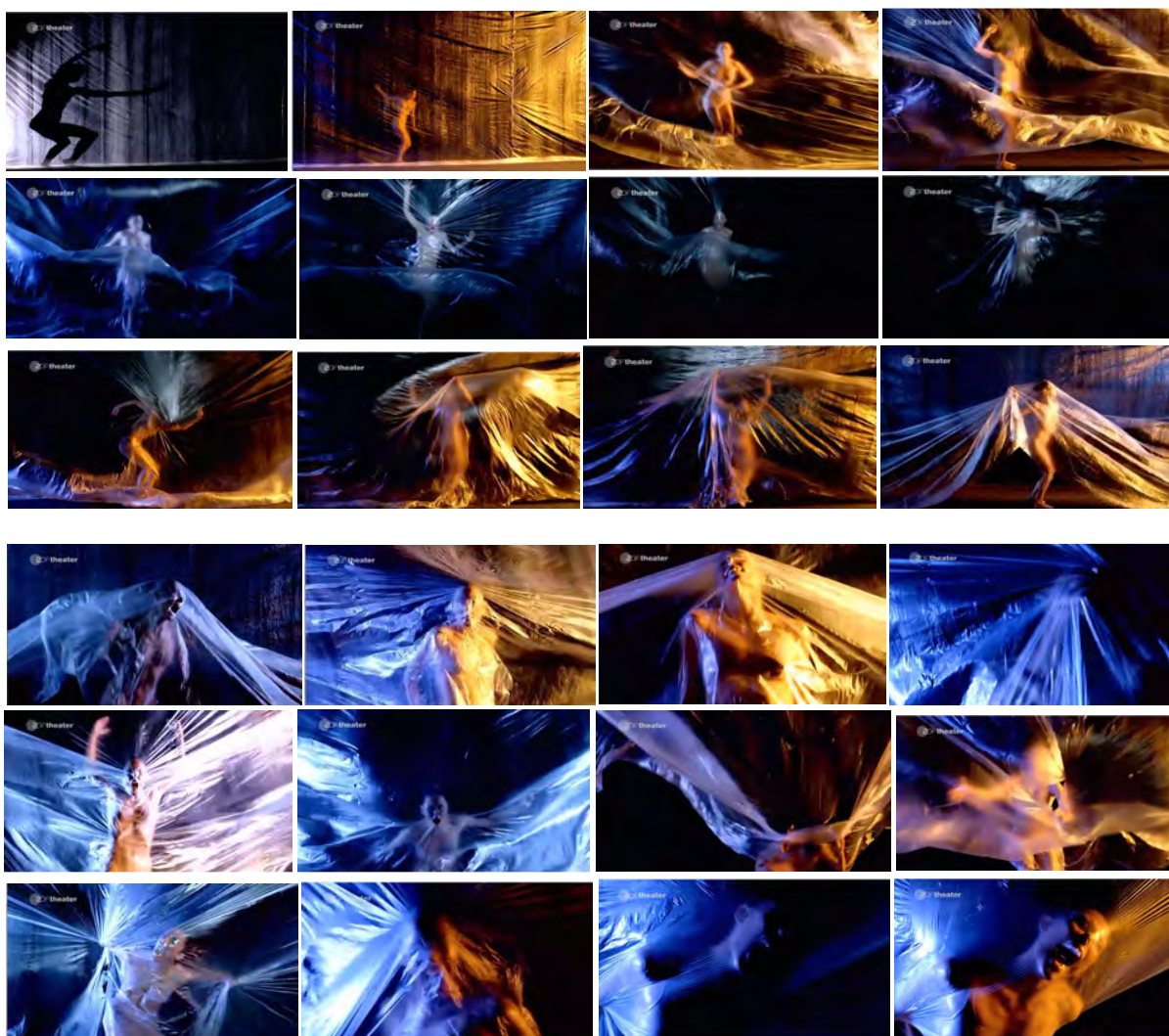


Figura 186. *El albaicín* (2005): secuencia de escenas de la pieza. Fuente: *captura de las pantallas del DVD*.

3.2. EL TEATRO POSMODERNO: Robert Wilson

Pero quizá la imagen también sea una forma de representación para otra cosa, el modelo de concepción de una realidad que escapa a cualquier aprehensión inmediata o definitiva, sobre la cual ese modelo se señala como algo visible, pero que en sí mismo no tiene apariencia visible.

Bernhard Waldenfelds²⁸⁹

El análisis en profundidad de las posibles aportaciones de Robert Wilson al diálogo luz/CVI y a la TAVI, se dará por medio de la observación de imágenes fijas e imágenes en movimiento de sus espectáculos. Durante el estudio anterior de su obra (testimonios, observación de imágenes fijas y de vídeos/DVDs) fue identificado, de forma preliminar, que Wilson desarrolla la CVI de sus personajes utilizando la luz (principalmente el color) y que lleva a cabo la TAVI, con cambios de la luz asociados a un detallado diseño y producción de la CVI (vestuario, maquillaje y peluquería). Utilizando el mismo método, también consigue cambiar visualmente elementos del decorado. Wilson construye, de esta manera, un espacio escénico en constante transformación donde todos los elementos involucrados (incluso el intérprete) participan. Siendo así, vamos analizar las obras en dos bloques: la CVI hecha con la participación activa de la luz y la TAVI en la escena en vivo.

La CVI con la participación de la luz

a) La CVI con la participación de la luz observada en imágenes fijas:

(1) *Las fábulas de La Fontaine* (Francia, 2004):



Figura 187. *Las fábulas de La Fontaine* (2004). Fuente: www.robertwilson.com.

²⁸⁹ Citación: LEHMANN, 2013:420.

(2) *Quartett* (Francia, 2009):



Figura 188. *Quartett* (2009). Fuente: www.robertwilson.com.

b) La CVI con la participación de la luz observada en imágenes en movimiento:

(1) *Las fábulas de La Fontaine* (Francia, 2004):

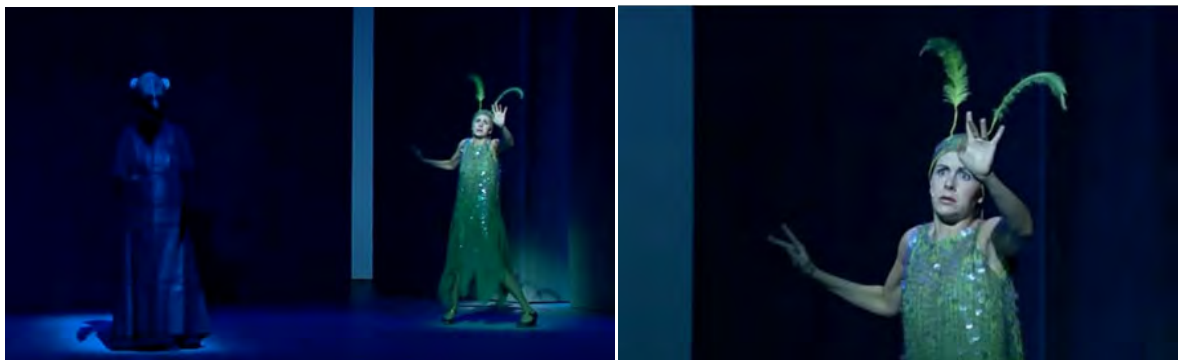




Figura 189. *Las fábulas de La Fontaine* (2004). Fuente: *captura de pantallas del video*.

(2) *Aida* (Inglaterra, 2003):



Figura 190. *Aida* (2003). Fuente: *captura de pantallas del video*.

La TAVI en la escena en vivo

a) La TAVI en la escena en vivo observada en imágenes fijas:

(1) *Las fábulas de La Fontaine* (Francia, 2004):



Figura 191. *Las fábulas de La Fontaine* (2004). Fuente: www.robertwilson.com.

(2) *La última cinta de Krapp* (Brasil, 2011):



Figura 192. *La última cinta de Krapp* (2011). Fuente: www.robertwilson.com.

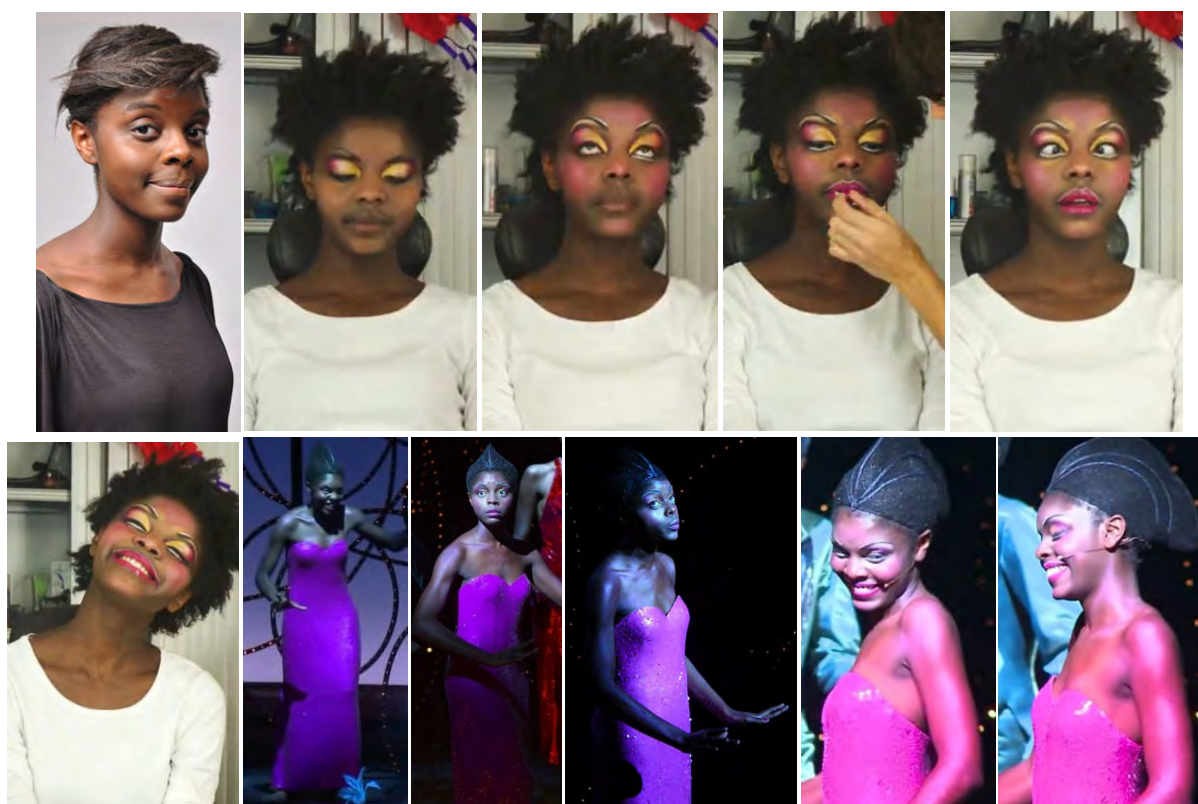
a) La TAVI en la escena en vivo observada en imágenes en movimiento:

(1) *Las fábulas de La Fontaine* (Francia, 2004):



Figura 193. *Las fábulas de La Fontaine* (2004). Fuente: *captura de pantallas del video*.

(2) *Los negros* (Francia, 2014):



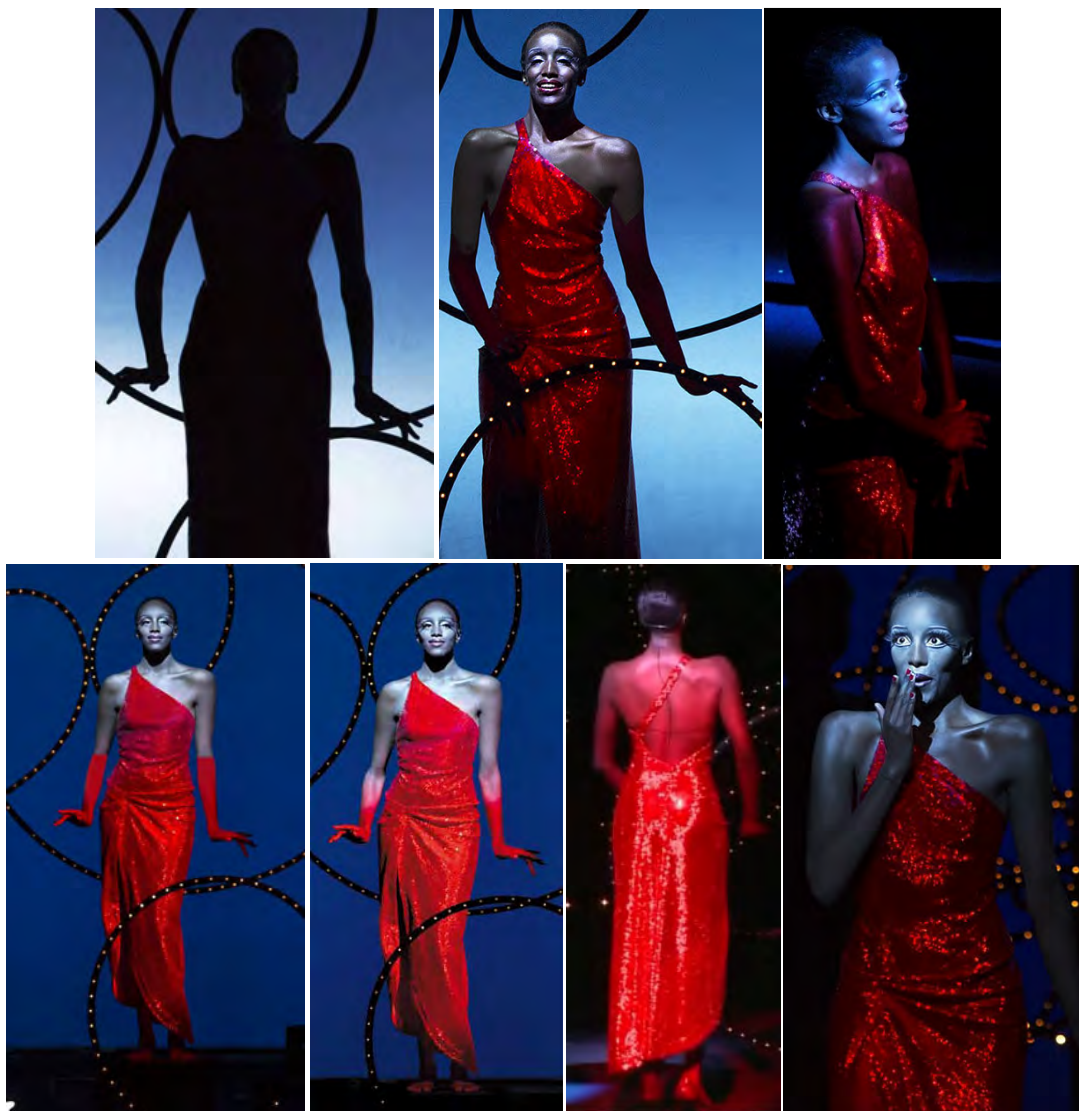


Figura 194. *Los negros* (2014). Fuente: *captura de pantallas del video.*

Los AC de las imágenes de este apartado están en el anexo y sus interpretaciones están descritas en el Recorrido Metodológico 3 (CV 3), a continuación.

RECORRIDO METODOLÓGICO 3: formulación del segundo grupo de categorías

En este recorrido metodológico estaremos analizando la trayectoria y obra de los Artistas Investigadores (AI)²⁹⁰. Para ello, este Análisis de Contenido (AC) está estructurado en tres bloques: AC1 (los modernistas), AC2 (los posmodernistas) y AC3 (las imágenes). Los dos primeros bloques buscan nuevas categorías o la confirmación de las categorías formuladas en los dos primeros recorridos metodológicos. A final de ellos, se retomarán los indicadores de la TAVI y el primer grupo de categorías para elegir dos AI que más demuestren aportaciones a la TAVI. De estos dos artistas se analizarán imágenes de sus obras.

El tercer bloque, el análisis de imágenes (fijas y en movimiento), trata de profundizar las categorías obtenidas. Mediante las interpretaciones de las categorías de los tres recorridos metodológicos del AC, se pretende llegar a las conclusiones sobre lo diálogo entre la luz y la CVI y la TAVI. Además de las consideraciones finales de esta tesis doctoral.

Por lo que respecta al análisis de espectáculos, cabe señalar que la gran mayoría de los métodos de análisis corrientes son planeados para el espectáculo como un todo. Pero, cuando se trata de análisis de los elementos visuales de la escena (la plástica teatral), ellos terminan por estar inseridos meramente como ítems en estos métodos que analizan toda la obra. Por tanto, nos tocó buscar una manera de, por medio de algunos abordajes metodológicos, llegar a un método que auxilie la observación de las imágenes planteadas en este AC. Al realizar un recorrido por imágenes, en busca de las posibles TAVI contenidas en ellas, este estudio también puede ser encarado como un AC, pues envolverá una transcripción y una categorización (al igual que restringida a la dimensión visual). La principal herramienta utilizada para el análisis de las imágenes fue la *observación*, que incluso sirvió para definición de las categorías de análisis. Junto a esto, se debe tener en cuenta que los principales métodos adoptados en esta etapa de nuestro estudio son el AC, para la trayectoria y obra de los AI, y una combinación de los siguientes métodos de análisis de imágenes: Análisis Iconográfico (para fotografías), de Kossoy (1999), Análisis de la Imagen en Movimiento (AIM), de Rose (2002) y el Guión de Lectura de Imagen (GLI), de Valera Bernal (2003).

²⁹⁰ Sin embargo, es importante recalcar de nuevo que la parte inicial de los análisis, con mayor cantidad de datos, están registrados en los anexos de esta tesis. Así como, en el caso específico de este recorrido metodológico, parte del análisis de las imágenes están también registrados en su propio contenido.

AC 1: Los Modernistas

ARTISTAS INVESTIGADORES DE LA ESCENA, trayectoria y obra

CATEGORIZACIÓN DE LOS ARTISTAS INVESTIGADORES 1

UNIDADES DE CONTEXTO	CATEGORÍAS INTERMEDIAS			
	UNIDADES DE MUESTREOS			
	Adolphe Appia	Gordon Craig	Loie Fuller	Mariano Fortuny
Espacio escénico y escenográfico	Escenografía tridimensional y naturalista. Principio de la oposición entre los cuerpos. Geometría por cuerpos en movimiento: ritmo. Las escaleras y los planos rectos.	Verticalidad, horizontalidad y profundidad. Líneas, manchas luminosas, colores y formas. Sencillez formal, volumetría y movimiento. La escalera y los planos verticales y horizontales.	Espacio vacío para el cuerpo en movimiento. Metamorfosis del espacio por medio de la iluminación. Ambiente hipnótico y sorprendente.	Ambientación que permite cambios rápidos por medio de la luz. Representación del infinito, el cielo. Transformación en el tiempo y en el espacio.
CATEGORÍAS FINALES:	Decorado tridimensional y espacio en movimiento.	Volumetría y decorados móviles.	Luz y movimiento del cuerpo como escenografía.	Ambientación hecha por cambios y control de la luz y del color.
Elementos escénicos	Intérprete, espacio, luz, pintura. Síntesis entre escenografía, intérprete y luz. Enfrentamiento entre espacio, imagen, cuerpo y sonido.	La luz y el color. La flexibilidad de los biombos y la luz. El gesto, la palabra, la línea, el color y el ritmo.	Espacio vivo: Luz, color, movimiento. Movimiento del cuerpo, luz, color y vestuario. Danza de la luz, del vestuario y de los colores. Iluminación, paleta cromática y dinamismo.	Decorado hecho de telones, muebles y vestuario. Cielos, luces y colores. Paneles de telas estampadas y coloreadas.
CATEGORÍAS FINALES:	Cuerpo, espacio y luz	Línea, color y luz.	Luz, color, vestuario y cuerpo en movimiento.	Telones, cielo, luz y color.
Propuestas teóricas	Unidad estilística del espectáculo. Absoluto no figurativismo o decorativismo. Concepto de lo esencial y de la luz dramática.	Escenografía antirrealista. Composición basada en ritmo y movimiento. Superioridad de lo musical y de lo visual sobre lo literario. Busca la esencia de la obra y la promoción de los símbolos.	El papel de la ciencia de la luz en la escenografía. Ruptura de las convenciones escénicas. Arte de la modulación. Simbiosis de danza, teatro y tecnología. Destitución la soberanía del cuerpo de la bailarina. Invención del espectáculo multimedia. Explotación de las posibilidades del diálogo entre el cuerpo, el velo y la luz.	Relación entre arte, técnica, ciencia y artesanía. Reinterpretación moderna del pasado. Poner la técnica y la ciencia a servicio del arte.
CATEGORÍAS FINALES:	Unidad estilística, elementos esenciales y luz dramática.	Busca por la esencia y de los símbolos.	Simbiosis de la danza, teatro y tecnología.	Relación entre arte, técnica, ciencia y artesanía.
El intérprete	Base de su reforma escenográfica. Como volumen en movimiento interactuando con el espacio. La ambientación debe partir del intérprete. El espacio geométrico debe acentuar el movimiento del intérprete.	Superación de la fisicidad y personal actuación. Recuperación de la máscara para superar el comportamiento y mímica del intérprete. Busca del ideal de la supermarioneta: intérpretes totalmente disciplinados, sin alma.	Ilusiones ópticas multiplicando el cuerpo. Mezcla del cuerpo con otros elementos escénicos. Desaparición del cuerpo en pro de la imagen hecha de movimiento y vestuario. Crear texturas y masa en el cuerpo con la luz.	Vestuario proporcionando mayor libertad de movimiento. La luz indirecta evitando los fognazos en los rostros de los intérpretes.
CATEGORÍAS FINALES:	La escenografía hecha para el intérprete.	Él intérprete idealizado como una supermarioneta.	Desaparición visual del intérprete en pro de la imagen final.	Promover facilidades para la expresión del intérprete.
Los inventos	Los espacios rítmicos.	Las pantallas móviles (screens).	La danza serpentina. Vestimenta para danza. Suelo retroiluminado. Clavos con cabeza de piedra facetada reflejante. Efectos lumínicos con cristales/caleidoscopios.	Cúpula Fortuny. Sistema de iluminación escénica por luz indirecta y reflejada a colores. Vestido Delphos. Velos Knossos. Plisado Fortuny. Técnica de estampación

			Dispositivo escénico a base de espejos.	en seda.
CATEGORÍAS FINALES:	Los espacios rítmicos.	Las pantallas móviles.	La danza serpentina.	Cúpula Fortuny.
La CVI	<p>VESTUARIO</p> <p>Funcional, neutro, simple, adaptable a cualquier obra.</p> <p>Mallas o túnicas ligeras y sutiles para facilitar el movimiento y revelar los contornos del cuerpo.</p> <p>El color (blanco o gris) para facilitar los estudios de iluminación.</p> <p>Líneas y pliegues de la túnica como elementos expresivos del movimiento.</p>	<p>Extrema limpieza de detalles en la CVI.</p> <p>Uso de la máscara para substituir la mímica.</p> <p>Oposición cromática del vestuario en relación al decorado.</p> <p>Vestuario esculpido en líneas harmónicas con el decorado.</p> <p>Telas pesadas y gruesas para dar a los trajes una belleza escultural.</p> <p>Maquillaje pálido.</p>	<p>VESTUARIO</p> <p>Gran camisa (o vestido) con mangas muy largas y anchas de seda, que permite mover con facilidad brazos y manos.</p> <p>Vestido con pintura fluorescente (fósforo) para la producción de efectos luminosos.</p> <p>Juegos de vestuario de color blanco y luz, con dos varillas como extensión de los brazos, creando una especie de pantalla de tela donde eran proyectadas luces.</p>	<p>VESTUARIO</p> <p>Estudio de las técnicas del tintado y estampación de las telas.</p> <p>El traje y su extensión en la moda.</p> <p>Traje con una representación estética, funcional, metafórica y simbólica.</p> <p>Diseño que permite libertad de movimiento y es revelador de la silueta femenina.</p> <p>Trajes con contenido libertador y poético, erótico y transformador, atemporal y simbólico.</p>
CATEGORÍAS FINALES:	Funcional y neutra.	Escultórica y geométrica.	Elemento de dibujo y pantalla para la luz.	Estética y atemporal.
La luz y el color	<p>Uso del dramatismo de la luz cenital, con muchas sombras.</p> <p>Principio de pintar con la luz en escena.</p> <p>Creó el efecto claroscuro en el teatro.</p> <p>La luz con la función de unificar el contraste establecido entre las líneas geométricas del decorado y la sinuosidad del cuerpo del intérprete en movimiento.</p>	<p>Cambios cromáticos y de textura entre una escena y otra.</p> <p>La luz y el color juegan dramáticamente con el todo.</p> <p>Espacio creado por la posición del material escénico y el juego de la luz, que expresan sus tensiones y sus símbolos.</p> <p>Selectividad de la luz.</p> <p>Sincronización entre el movimiento del decorado y de la luz.</p>	<p>Las transformaciones de la luz y del color en el cuerpo en movimiento.</p> <p>Descubrió una infinidad de ilusiones ópticas.</p> <p>La luz crea el espacio fullariano, que no tiene decorados.</p> <p>La luz es el sujeto y el cuerpo es el objeto.</p> <p>La luz crea una imagen móvil en un espacio vivo.</p> <p>Uso puramente expresivo del color.</p> <p>Investigación de la forma como el rayo de luz juega y se refleja en las superficies y la redistribución de la luz.</p>	<p>Estudio y empleo de la luz indirecta y difusa en la escenografía teatral.</p> <p>La concentración lumínica en un espacio delimitado para obtener efectos más dramáticos.</p> <p>Uso de la luz difusa para mejorar la visualización de los volúmenes y reducir las sombras en los decorados.</p> <p>Busca por una luz teatral artificial más cercana de la luz natural.</p>
CATEGORÍAS FINALES:	Dramática, uso del claroscuro y color.	Luz y color dramáticos. En sincronía de movimientos con la escena.	Luz como escenografía y color como expresión.	Luz indirecta y difusa, funcional y dramática.

Tabla 8: Categorización de la trayectoria y obra de los Modernistas. Fuente: *del autor*.

AC 2: Los Posmodernistas

ARTISTAS INVESTIGADORES DE LA ESCENA, trayectoria y obra

CATEGORIZACIÓN DE LOS ARTISTAS INVESTIGADORES 2

UNIDADES DE CONTEXTO	CATEGORÍAS INTERMEDIAS			
	UNIDADES DE MUESTREOS			
	Josef Svoboda	Ariane Mnouchkine	Robert Wilson	Pina Bausch
Espacio escénico y escenográfico	<p>Ampliación del espacio usando la tecnología de la luz.</p> <p>Libertad de mutaciones espaciales.</p> <p>Uso de pantallas para fragmentar, dislocar o unificar el espacio.</p> <p>Multiplicidad de imágenes con múltiples perspecti-</p>	<p>Espacio siendo diseñado durante los ensayos.</p> <p>Mismo decorado, con cambios de algunos elementos.</p> <p>Decorado montado delante del público.</p> <p>Uso de gran telones de seda.</p> <p>Efecto cinematográfico</p>	<p>Espacio Arquitectónico y luz.</p> <p>Asepsia visual y perfección formal.</p> <p>Espacio de la metamorfosis.</p> <p>Espacios visuales yuxtapuestos o imbricados.</p> <p>Audiopaisajes: transformación del espacio escé-</p>	<p>Escenografía anti-ilusionista y ambigua.</p> <p>Imágenes densas con mucho impacto visual.</p> <p>Espacio con carácter mágico y utópico.</p> <p>Arquitectura escénica formada por cuerpos reunidos.</p> <p>Espacio compuesto por un</p>

	vas. Soluciones sencillas y absolutas.	con la plataforma giratoria.	nico en paisajes.	universo móvil, a medio camino de la danza y del teatro.
CATEGORÍAS FINALES:	Multiplicidad de imágenes. Ampliación del espacio con la luz.	Espacio reutilizable. Practico, utilitario.	Arquitectura y luz. Metamorfosis y paisaje visual.	Carácter mágico y utópico. Impacto visual.
Elementos escénicos	Percepción del espacio, tiempo, movimiento y luz. Iluminación, proyección de imágenes, mecanismos cinéticos y recursos audiovisual. Rayo láser, holografía, linterna mágica, paneles fijos y proyección en varias pantallas.	Etéreos telones y plataforma giratoria Composición musical, las máscaras, los maquillajes y la marcación gestual y vocal.	La luz, el color y la composición. Sentido del tiempo, el espacio y el movimiento escénico. Movimientos enigmáticos, procesos e historias de luz, sin acción. La repetición, el bidimensional, simetría intensificada, elegancia visual, atmósfera escéptica, figuras paradas. La luz, el color, el actor y el sonido. Luz, maquillaje y decorado.	El cuerpo, la luz y la escenografía bailan al mismo ritmo de la música. Falsos exteriores, decorado de suelo, piscina llena de agua, césped natural, campo de claveles, muro caído, espesa capa de tierra. Elementos naturales: presencia de agua, tierra, glacial gigante, musgo y animales.
CATEGORÍAS FINALES:	Tiempo, movimiento y luz. Proyección en pantallas.	Los telones, CVI, movimiento y espacio.	Luz, color y composición. Actor y sonido. Asepsia visual.	Cuerpo, espacio y movimiento. Naturaleza, suelo y falsos exteriores.
Propuestas teóricas	Influencias de la teoría de Appia y Craig, la vanguardia soviética y la Bauhaus. Profundizó la relación entre la tecnología y la escenografía. Alcanzar con medios reales efectos fantásticos. Actuación entre arte, teoría, técnica y artesanía.	Medios no naturalista Estética teatral no realista asiática. Interculturalismo. Identidad artística singular. Síntesis viviente entre Oriente y Occidente.	La contemplación se encuentra por cima de la interpretación. Concepción visual sustituye a la concepción dramática. Imágenes que hablan por sí mismas. El espacio y el tiempo se desplazan mutuamente.	La danza-teatro, desde una óptica compleja, abierta y no lineal. Procedimientos podramáticos. Mezcla de la danza moderna, los happenings y la <i>performance</i> . Surrealismo transpuesto para el cotidiano. Ir y venir de lo privado a lo público. Presentación de las emociones humanas, indisolublemente vinculadas a la memoria.
CATEGORÍAS FINALES:	Tecnología y escenografía. Arte, teoría, técnica y artesanía.	Interculturalismo. Síntesis entre Oriente y Occidente.	Contemplación. Imágenes deben hablar por sí. Espacio y tiempo juntos.	Mezcla de danza-moderna y <i>performance</i> . Teatro y danza.
El intérprete	Existiendo en tres y dos dimensiones. Sincronización de movimientos del real y de las pantallas.	Debe buscar el personaje y su CVI. Actuación que muestre los efectos del vestuario. Disciplina y formación usando la máscara y el vestuario. Respeto por la máscara y el vestuario. Entrega al personaje delante del público.	Cuerpo remodelado por la luz. Aparición y movimientos si dan a ver mediante la luz. Torso o rostro que parecen ser movidos únicamente por la luz. Claroscuro que esculpe una silueta. Mostrar sólo una parte del cuerpo con la luz.	Están preparados para un gran evento social. Expresan sus emociones y la fuerza de la naturaleza en movimientos. Son actores y bailarines al mismo tiempo.
CATEGORÍAS FINALES:	Duplicidad de actuación.	Gesto, personaje y CVI indisolubles.	Cuerpo remodelado y fraccionado por la luz.	Actores-bailarines. Expresión y emoción.
Los inventos	Polyekan. Lámpara Svoboda.	La metodología del Théâtre du Soleil.	Audiopaisajes.	La danza-teatro.
CATEGORÍAS FINALES:	Polyekan.	Théâtre du Soleil.	Audiopaisajes.	La danza-teatro.
La CVI	Ninguna información encontrada.	La construcción de la CVI como un proceso interno del intérprete. El vestuario tiene éxito cuando no se lo ve. La apariencia como creación colectiva. La búsqueda del personaje y de la CVI es indisoluble. Vestuario para ser visto	Control de los filtros coloreados y del maquillaje y vestuario para obtener un color o tono. Maquillaje blanco para los juegos lumínicos. VESTUARIO El vestuario como actor: es forma, color, línea de una cultura. El vestuario enseña a la	VESTUARIO Contraste entre texturas y colores de los vestuarios y el escenario. Vestuario elegante en espacios insólitos. Uso simbólico del Vestuarios: el vestido rojo. Vestuario con doble función: vestir y ser accesorios de escena

		en movimiento, no estático. Preferencia por vestuarios vivos, ricos y bien acabados. Uso de la máscara con toda la piel oculta. Maquillaje de inspiración oriental.	mirada, la transforma. Es algo que no ilustra otra cosa, sino que la refuerza.	
CATEGORÍAS FINALES:	Ninguna información.	Vestuario en movimiento. CVI inspirada en el Oriente.	Luz/color y CVI trabajados en sincronía. El vestuario como intérprete.	Vestuario elegante y repleto de signos. Función doble. Contraste de colores y texturas.
La luz y el color	Explotación de la dramaturgia de la luz. Obtener un espacio indefinido e infinito. Oscuridad como materia prima. Uso de la luz reflejada, proyectada y de los espejos.	La luz no tiene que tener una lógica. Los cuerpos y la materia como fuente de luz propia. Opulencia y movimientos del vestuario destacadas por luces pródigas de bajo.	Luz puntual para marcar detalles en el intérprete. Pintar con la luz durante los ensayos. Meticulosidad en el proceso de iluminación. Virtuosismo en el uso de los filtros de colores. La luz es protagonista en la intimidad de la escena y herramienta de dibujo del espacio. Uso de la luz para separar todos los elementos y controlarlos de una manera independiente. El contraste de luminosidad entre la escena y el fondo. Uso de la luz según una lógica próxima a la del plano cinematográfico.	La luz como elemento que participa o es protagonista (por instantes) del espacio escénico.
CATEGORÍAS FINALES:	Dramaturgia de la luz. Luz reflejada y proyectada. Espacios indefinidos e infinitos.	No tiene que tener lógica. Luz utilitaria y proveniente de los cuerpos.	Pintar con la luz. Demarcar detalles de los cuerpos. Luz selectiva. Contrastante y cinematográfica.	Participativa en los resultados visuales. Creadora de atmósferas.

Tabla 9: Categorización de la trayectoria y obra de los Posmodernistas. Fuente: *del autor*.

Interpretaciones de las categorías de los AI.

La interpretación de los datos obtenidos del AC de la trayectoria y obra de los AI nos lleva a algunas conclusiones que refuerzan las conclusiones anteriores y las enriquecen. Aunque, en la mayoría de los casos, la transformación escénica está vinculada o relacionada con el espacio escénico. En ella la CVI (o el propio intérprete), para la mayoría de los AI, pasa a ser considerada sólo como un elemento más a ser pensado y no como un elemento en potencia para que ocurra también la TAVI conjunta con la transformación que se está operando en el espacio escenográfico. Sin embargo, para nuestra satisfacción, unos AI ya vislumbran las posibilidades del desarrollo y de experimentaciones del diálogo entre luz y la CVI. No restringen sus experimentaciones a la luz y el espacio escénico (decorados y atrezos).

Este segundo grupo de categorías demostró, también, cuan importante fueron algunas conquistas y avances conceptuales y técnicos: la luz y el cuerpo como escenografía; el control de los efectos y propiedades de la luz; la visualidad escénica es encarada como un objetivo importante en una puesta en escena; que el cuerpo, la luz, el color, la CVI, sean elementos que componen la dramaturgia y no sólo la estética; cualquiera de las nuevas invenciones de los As están directa o indirectamente relacionadas con la luz y/o con la plástica escénica.

La profundización del AC

Basado en la AC de la trayectoria y obra de los AI se llegó al segundo grupo de categorías de este estudio. En él se reflejan las características principales de la plástica escénica de estos artistas. Ahora es el momento en el que se deben producir las inferencias, es decir, la relación de los datos obtenidos entre sí (la comparación). De acuerdo con Franco, el vínculo entre los datos es representado por alguna forma de teoría: “Por lo tanto, todos los análisis de contenido implican comparaciones; el tipo de comparación es dictado por las potencias del investigador con respecto a su mayor o menor conocimiento sobre los diferentes enfoques teóricos” (FRANCO, 2003:25).

Mediante los datos obtenidos hasta este momento, la investigación se apercibió de la necesidad de una profundización. Esto se producirá mirando más de cerca la obra de dos AI, por medio de la documentación basadas en imágenes, tanto la imagen fija (que ya forma parte de nuestro análisis) que consideramos obtener más informaciones, como de la imagen en movimiento (nueva en nuestro análisis). Para esta etapa, se hace necesario llegar a los dos artistas que más han aportado a la TAVI, que ciertamente ofrecerán más información al análisis. Pero, antes de ello, vamos a rescatar los datos que formarán parte de esta inferencia.

a) Los indicadores de la TAVI, del primero recorrido metodológico:

El espacio escénico: distanciamiento físico del espectador; microescena, mapeo de las áreas internas de la escena; movimiento, gesto y mímicas; escenografía de luz: cámara negra.

La luz y el color: intercambios e indisociabilidad entre escena y luz; intérprete como modulador de la luz; la luz del intérprete; la luz funcional (de la escena); color-luz y color-pigmento.

La CVI: el cuerpo como espacio escenográfico; la CVI como escenografía; el intérprete como elemento escultórico, como expresividad plástica de la luz; la CVI como mecanismo de producción de sentido; la CVI debe llevar en cuenta la materia, la forma y el color.

La transformación visual: la luz transforma las texturas, pliegues y colores de los elementos visuales. Puede acentuar, minimizar o cambiar estas características de los materiales; el teatro se basa esencialmente en el juego entre el ocultar y el revelar; el juego perpetuo entre lo real y la ilusión en el diseño escenográfico; la construcción de la apariencia de seres ficticiales.

Resumen de la interpretación de los indicadores:

Para la existencia de la TAVI en una puesta en escena, primeramente, el cuerpo de este intérprete tiene que ser interpretado como un espacio escenográfico en sí. A partir de este presupuesto, este cuerpo escenográfico tiene que estar dotado de una CVI para que la luz pueda promover cambios en su apariencia en un espacio-tiempo determinado (generalmente no muy largo). Los cambios dados en la CVI deben ser entendidos como una de las maneras de expresión plástica de la luz que le está tornando visible (mostrando, ocultando, detallando o como se quiera). Para ello, la luz debe ser conscientemente un elemento escenográfico que intercambia informaciones (o dialoga) con la apariencia del intérprete, este último actuando como modulador de esta misma luz. Es decir, un cuerpo esculpido... tallado en un movimiento constante e ininterrumpido por los efectos lumínicos. La TAVI que se busca obtener en un momento dado del espectáculo (o en una escena) depende del perfecto entendimiento entre las características de los materiales que componen la CVI y del tipo de luz elegida por los diseñadores. Conscientes que esta TAVI tiene carácter estético y dramático en la obra. El diseñador de luces, por su lado, debe estar concentrado en la "luz del intérprete" (o la luz de la escena) y actuando dentro de la "microescena" (que comprende el mapeo de las áreas internas de la escena: movimientos, gestos, mímicas, etc.). Los diseñadores de la CVI tienen que tener el control y el conocimiento del comportamiento de los materiales elegidos bajo la iluminación escénica. En definitiva, los diseños deben estar basados en la sincronización de las propiedades de la luz (intensidad, color, ángulo, posición, etc.) y de la CVI (texturas, colores, líneas, formas, etc.) para que el diálogo (reflexión-absorción, cambios de color-luz y color-pigmento, claroscuros, etc.) entre estos dos elementos visuales tenga el resultado deseado. Para que la TAVI resulte expresiva e impactante, además de la participación consciente de los diseñadores, deben ser tenidos en cuenta también dos factores: el espacio escénico donde se desarrollará y la actuación del intérprete. Factores como el tipo de configuración arquitectónica teatral, el diseño del espacio escénico, la distancia del público en relación al escenario, etc. deben ser analizados. Teniendo en cuenta que las condiciones ideales serían el espacio compuesto por la Cámara Negra y la adopción de la Escenografía de la Luz.

b) Las categorías de contextualización, del segundo recorrido metodológico:

Del diseño escenográfico (los profesionales-artistas): integración y creatividad; integración entre el equipo y las tecnologías; investigación de técnicas y tecnologías; armonización y diálogo entre los elementos visuales; priorización de la visión del director escénico; la CVI debe potenciar la actuación del intérprete; CVI para

vestir el personaje; la luz hecha para el público; el color crea la atmósfera y la emoción; los materiales escénicos reaccionan a la luz; la CVI es afectada por la luz.

De la transformación visual escénica (los espectáculos): primacía de las transformaciones visuales en el decorado; uso de las ilusiones ópticas; la mezcla de tecnologías.

Resumen de la interpretación de las categorías de contextualización (1º grupo de categorías):

La interpretación de los datos de contextualización nos llevan a dos conclusiones principales: para obtener una TAVI el equipo de profesionales-artistas involucrados debe estar muy integrado y la producción de la obra debe tener disponible la tecnología necesaria y conocer los efectos de la ilusión óptica en el intérprete y en el público. Los resultados obtenidos deben estar sincronizados y responder a los requisitos del director de escena. Se observa que buena parte de las transformaciones experimentadas en la muestra elegida está concentrada en efectos visuales en el decorado o/y en el espacios escénicos. Cuando la transformación se produce en el cuerpo del intérprete es para indicar la evolución del personaje (temporal, emocional, status, etc.) en su CVI. Concluimos, por lo tanto, que la TAVI está poco explorada como recurso visual y que ella debe estar vinculada a un efecto óptico restringido a un espacio de tiempo dentro de la puesta en escena. Esto se debe, en parte, a la participación de la luz en esta transformación, puesto que una luz específica (como elemento de CVI) no puede acompañar apenas a un personaje durante toda la obra, ser la luz del intérprete todo el tiempo.

c) Las categorías de la trayectoria y obra de los Artistas Investigadores, del tercer recorrido metodológico:

Espacio escénico y escenográfico: decorado tridimensional; espacio en movimiento; multiplicidad de imágenes; volumetría y decorados móviles; luz y movimiento del cuerpo como escenografía; ambientación hecha por cambios y control de la luz y del color; ampliación del espacio con la luz; reutilizable, práctico, utilitario; arquitectura y luz; metamorfosis y paisaje visual; carácter mágico y utópico; impacto visual.

Elementos escénicos: cuerpo, espacio y luz; línea, color y luz; luz, color, vestuario y cuerpo en movimiento; telones, cielo, luz y color; tiempo, movimiento y luz; proyección en pantallas; los telones, CVI, movimiento y espacio; luz, color y composición; actor y sonido; aepsia visual; cuerpo, espacio y movimiento; naturaleza, suelo y falsos exteriores.

Propuestas teóricas: unidad estilística, elementos esenciales y luz dramática; busca por la esencia y de los símbolos; simbiosis de la danza, teatro y tecnología; relación entre arte, técnica, ciencia y artesanía; Tecnología y escenografía; arte, teoría, técnica y artesanía; interculturalismo; síntesis entre Oriente y Occidente; contemplación: las imágenes deben hablar por sí; espacio y tiempo juntos; mezcla de danza-moderna y *performance*; teatro y danza.

El intérprete: La escenografía hecha para él; idealizado como una supermarioneta; desaparición visual del intérprete en pro de la imagen final; promover facilidades para la expresión del intérprete; duplicidad de actuación: real y virtual; gesto, personaje y CVI indisociables; cuerpo remodelado y fraccionado por la luz; actores-bailarines; expresión y emoción.

Los inventos: Los espacios rítmicos; las pantallas móviles; la danza serpentina; Cúpula Fortuny; polyekan; *Théâtre du Soleil*; audiopaisajes; la danza-teatro.

La CVI: Funcional y neutra; escultórica y geométrica; elemento de dibujo y pantalla para la luz; estética y atemporal; vestuario en movimiento; CVI inspirada en el Oriente; luz/color y CVI trabajados en sincronía; el vestuario como intérprete; vestuario elegante y repleto de signos; función doble; contraste de colores y texturas.

La luz y el color: Dramática, uso del claroscuro y color; luz y color dramáticos; en sincronía de movimientos con la escena; luz como escenografía y color como expresión; luz indirecta y difusa, funcional y dramática; dramaturgia de la luz; luz reflejada y proyectada. Espacios indefinido e infinito; no tiene que tener lógica; luz utilitaria y proveniente de los cuerpos; pintar con la luz; demarcar detalles de los cuerpos; luz selectiva. Contrastante y cinematográfica; participativa en los resultados visuales; creadora de atmósferas.

Resumen de la interpretación de las categorías de los AIs (2º grupo de categorías):

La interpretación de los datos obtenidos del AC de la trayectoria y obra de los AI nos lleva a algunas conclusiones que refuerzan las conclusiones anteriores y las enriquecen. Aunque, en la mayoría de los casos, la transformación escénica está vinculada o relacionada con el espacio escénico. En ella la CVI (o el propio intérprete), para la mayoría de los AI, pasa a ser considerado sólo como un elemento más a ser pensado y no como un elemento en potencia para que ocurra también la TAVI conjunta con la transformación que se está produciendo en el espacio escenográfico. Sin embargo, para nuestra satisfacción, unos AI ya vislumbran las posibilidades del desarrollo y de experimentaciones del diálogo entre luz y la CVI. No restringen sus experimentaciones a la luz y el espacio escénico (decorados y atrezos).

INFERENCIA DE LA TAVI EN LOS ARTISTAS INVESTIGADORES

Las columnas en color gris si refieren a las categorías prioritarias para la TAVI

ARTISTAS INVESTIGADORES	CATEGORIAS DE LA TAVI													
	Escena		Escenografía		Luz		CVI			TAVI				
	Microescena	Macroescena	Cuerpo del intérprete	Espacio escénico	Luz del intérprete	Luz del decorado	Vestuario	Maquillaje	Peluquería	Con la CVI	Con la luz	Con el decorado		
LOS MODERNISTAS														
APPIA		X		X		X	X				X	X	X	
CRAIG		X		X		X	X				X	X	X	
FULLER	X		X		X		X			X	X	X	X	
FORTUNY		X		X		X	X				X	X	X	
LOS POSMODERNISTAS														
SVOBODA		X		X		X					X		X	
MNOUCH KINE	X	X	X			X	X	X	X					
WILSON	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	
BAUSCH	X	X		X		X	X	X	X					

Tabla 10: Inferencia de la TAVI en los Artistas Investigadores. Fuente: *del autor*.

Interpretaciones de las categorías y de la inferencia de los AI

Mediante las categorías y la inferencia hecha, se puede concluir que de los ocho AI, respecto a los contenidos que este estudio tuvo acceso, son Loïe Fuller y Robert Wilson los que, de una manera u otra, más informaciones aportaron al tema de nuestra investigación. Obtienen seis y ocho marcaciones, respectivamente, en la columna gris de las categorías consideradas prioritarias para la existencia del diálogo luz-CVI y de la TAVI. Siendo así, sus contribuciones fueron analizadas más detalladamente por medio del análisis de imágenes fijas y en movimiento de sus espectáculos.

AC 3: Análisis de las imágenes

ARTISTAS INVESTIGADORES DE LA ESCENA, la danza y el teatro.

Interpretaciones de los análisis de las imágenes fijas y en movimiento.

Primeramente, en el vídeo de la *Danza serpentina* (1900), se percibe una gran participación del vestuario en la transformación del espacio escénico. El vestuario fue diseñado, con sus accesorios, para permitir los movimientos coreográficos deseados. El espacio escénico, que no sea el cuerpo de la intérprete, no está privilegiado por la iluminación. Esto permite que las transformaciones visuales resultantes del baile sean mejor apreciadas. No se puede decir con absoluta certeza que existe una TAVI, puesto que la luz y el color no se pueden ver en el vídeo. Puesto que la TAVI es resultante del diálogo establecido entre la luz y la CVI, entonces el análisis se queda comprometido. En la pieza *El albaicín* (2005), el cuerpo también es utilizado como elemento de expresión dramática y coreográfica. También el cuerpo es el soporte de una TAVI, que proviene de la luz y de un telón de plástico transparente que contiene, por un lado, los colores, intensidades y direcciones lumínicas y, de otro, el cuerpo en movimiento. El telón ora es usado por la bailarina como vestuario para su cuerpo semidesnudo, ora es usado como pantalla, ora como superficie reflectante donde dibuja formas y líneas. La alta temperatura del color amarillo contrasta y se mezcla con la baja temperatura de color del azul, intercalados por negros y blancos translúcidos. La coreógrafa e intérprete española Marta Carrasco diseñó una CVI en la que su cuerpo favorece todas las múltiples posibilidades de colores y de formas que el telón plástico transparente puede proporcionar.

Los fragmentos de escenas de la obra de Robert Wilson analizados nos transportan a una CVI donde la luz es el elemento que participa de forma muy relevante y notable. Fac-

tor característico de las imágenes analizadas, en este sentido: uso de colores fuertes, monocromos y contrastantes, tanto cuando se trata de un personaje en relación al otro, como cuando se trata del entorno y del fondo. Muchas veces el color-luz genera una figura aplastada en un único color, otras veces genera una CVI llena de tonos de un color, jugando con los elementos que cubren el intérprete. Cuando se trata de la TAVI, Wilson prepara con antelación la CVI y la selectividad del foco de luz. Con esto, como si fuera un pincel, consigue que la cara, los brazos u otra parte del cuerpo del intérprete cambien de color. Las apariencias de los intérpretes de las imágenes analizadas sufren cambios expresivos en el transcurrir de la escenificación.

CONSIDERACIONES FINALES

Conclusiones

De este estudio se deduce, como conclusión general, que el cambio de la apariencia visual del intérprete ha formado y forma parte fundamental del diseño escenográfico de espectáculos en vivo en el periodo estudiado. Ha sido un recurso utilizado como entretenimiento, ornamentación o simplemente como una manera de captar la atención del espectador. Sin embargo, la Transformación de la Apariencia Visual de Intérprete (TAVI), como propone esta investigación, no siempre fue o es un recurso visual tenido en cuenta en los procesos de diseño y producción de la plástica escénica. Con este estudio se demuestra que la transformación de la apariencia visual del intérprete, mediante el diálogo planteado entre la luz y la caracterización visual, es siempre un elemento escenográfico viviente, participando de forma activa en la propuesta dramática y estética de la obra. De esta manera, se pone al descubierto que el diálogo entre la luz escénica y la caracterización visual del intérprete (CVI) está siempre aconteciendo potencialmente. Incluso cuando no parece evidente, el diálogo entre luz-CVI está interfiriendo en la apariencia final del artista sobre el escenario. De hecho, la luz, como elemento esencial para lo que denominamos en este estudio TAVI, siempre está reconfigurando la presencia del intérprete. En cada gesto, movimiento o expresión facial, aunque de modo sutil, la luz forma parte de la imagen que se muestra ante la mirada llena de filtros personales del público. Por lo tanto, consideramos que, si todo esto no se tiene en cuenta en el potencial estético-comunicativo de una obra escénica, resulta una deficiencia en la percepción de uno de los aspectos esenciales de la escenografía. La evaluación de cada parte de esta investigación se ha dado de manera contante, por medio de los apuntes y análisis de los Recorridos Metodológicos, y ha dado lugar a una serie de conclusiones específicas, que ayudan a percibir la importancia de la transformación de la apariencia visual del intérprete como recurso escénico. Esas conclusiones se detallan a continuación.

En estas consideraciones finales incluimos el primer repaso del cuestionamiento-hipótesis de la investigación, retomando también las conclusiones iniciales (o interpretaciones de los datos) realizadas en distintas fases del Análisis de Contenido. En la fase de yuxtaposición del proceso investigador, al finalizar la tercera parte de la tesis, trabajamos sobre las primeras conclusiones parciales de la fase de interpretación, que hemos efectua-

do al final de cada apartado. No es nuestra intención dar una respuesta a la pregunta inicial, puesto que ella también se trata de una búsqueda, constantemente puesta a prueba durante nuestro recorrido investigativo. Al mismo tiempo, como tenemos la creencia de que a toda pregunta cabe algún tipo de contestación, vamos a retomar nuestro cuestionamiento-hipótesis, nuestro norte en este proceso de búsqueda por el conocimiento:

¿El diálogo entre la caracterización visual del intérprete y la luz escénica puede resultar en una transformación de la apariencia visual del intérprete delante del público?

Efectivamente, tras analizar los resultados obtenidos en la investigación, se constata que este diálogo está siempre aconteciendo, incluso antes del uso de la luz eléctrica. La caracterización visual del intérprete está siempre siendo cambiada por la luz delante de los ojos atentos del público. Sin embargo, en esta investigación la comprobación de la existencia y utilización de la transformación de la apariencia visual del intérprete, siendo construida con la participación de caracterización visual del intérprete y la luz escénica, se debe indudablemente al referencial teórico estudiado y, en gran parte, a las aportaciones de los Artistas Investigadores.

Reflexionar sobre las minucias de esta construcción CVI-luz fue un proceso contante durante todo el estudio y el análisis de estos contenidos documentales. La indagación sobre como suele suceder este diálogo y sus orígenes, pone de manifiesto que es un recurso muy poco investigado y prácticamente desconocido en su potencial estético y expresivo. La búsqueda por las transformaciones visuales escénicas, y en concreto las que ocurren en el cuerpo del intérprete (nuestra escenografía ambulante), ha demostrado lo integrado que están este cuerpo-expresión y la CVI-luz en distintos aspectos de la puesta en escena del s. XX y sus entornos. A través de los análisis empíricos y, principalmente, del marco teórico-conceptual fue posible el entendimiento de cómo puede ocurrir técnicamente y como fue tratado conceptualmente la transformación de la apariencia visual del intérprete en distintas culturas en el transcurso del s. XX. Aunque de forma instintiva, se han encontrado ejemplos en los que aparecen las transformaciones, principalmente de los espacios escénicos y arquitectónicos teatrales. La TAVI, precisamente, es bastante usual y más notable cuando se trata de: una escenificación con un solo intérprete en un espacio escénico neutralizado (el caso de Loïe Fuller); o una obra compuesta por pocos elementos visuales, marcada por el contraste intenso entre el fondo y el intérprete, caracterizada por el uso de

pocos colores pero desconcertantemente fuertes y, principalmente, por una luz selectiva (caso de Robert Wilson).

El estudio sobre la opinión de los que diseñan y/o ejecutan la plástica teatral ha puesto de manifiesto una gran cantidad de ejemplos de todo tipo, desde aquellos escenógrafos que han utilizado la TAVI expresamente en sus obras hasta aquellos momentos en los que la utilizaban por su carácter práctico o, por el contrario, cuando han surgido involuntariamente, como un error. De una forma u otra, se ha comprobado que la TAVI hace su aparición buscando la manera de sorprender al espectador o como un percance a ser conornado por los diseñadores o los técnicos que producen la CVI y la iluminación escénica. Pero, en lo que la gran mayoría de estos profesionales-artistas están de acuerdo es que la integración entre el equipo y la prioridad de la voz del director escénico son requisitos indispensables para obtener una obra de arte colectiva, la puesta en escena. Pensamiento colectivo este esencial para la existencia de la TAVI.

Con esta investigación se ha podido comprobar que los Artistas Investigadores, cada uno a su modo y en su momento histórico, han investigado y experimentado con la luz, la CVI y con algún modo de transformación escénica. Siendo así, se ha evidenciado que Appia y Gordon Craig han experimentado con luz, espacio, ritmo y movimiento, generando cambios rápidos en los espacios escenográficos; a Fortuny le gustaba el control de la luz y sus matices, también los cambios visuales proporcionados por las telas y el diseño textil; para Svoboda, la luz y el intérprete, vistos en distintas dimensiones al mismo tiempo (pantalla y escenario) eran transformaciones visuales vivas; Mnouchkine y sus mezclas interculturales generan intérpretes cargados de una CVI notable, enfatizada por la iluminación. Oriente y Occidente en una misma apariencia visual; Pina y sus mezclas de elementos naturales y cuerpos compuestos por líneas sinuosas, mezclas de agua, de luz, de pelos largos y de vestidos vaporosos, que integraban o desintegraban imágenes cambiantes. Sin embargo, a lo largo del estudio de estos artistas, se ha impuesto la necesidad (señalada/confirmada por el análisis) de profundizar en la obra de Loïe Fuller y Robert Wilson. Sin lugar a duda, estos dos artistas de la escena representan el exponente máximo que confirma la posibilidad del diálogo entre luz y CVI. Contemplamos en sus obras la transformación de la apariencia visual del intérprete resultante de este diálogo bien orquestado, transformado en arte. Además de la distancia temporal que separa a Fu-

ller y a Wilson, y de que la primera hace del movimiento intenso su forma de expresión y el segundo trabajar los aspecto espacio-tiempo de forma casi estática, se puede afirmar que hay dos cosas que los unen: la búsqueda incansable de la transformación visual en el cuerpo del intérprete y una casi insana fijación por el control de las conversaciones establecidas entre la luz y la caracterización visual del intérprete.

A la hora del análisis, tal como hemos planteado a lo largo de estas páginas, el diálogo entre la caracterización visual del intérprete y la luz escénica ha resultado comprobada en la transformación de la apariencia visual de intérprete. Sin embargo, cabe destacar que hemos detectado tres tipos de cambios de la CVI en nuestro estudio: a) El más comúnmente utilizado es el que acompaña y demarca visualmente la trayectoria del personaje en la obra. En estos casos, sirve para señalar el transcurrir del tiempo en la apariencia del personaje, los cambios de estatus, de personalidad, de estados emocionales o de ánimo, etc. b) El segundo tipo de cambio, es en el que la CVI tiene la participación de la iluminación. Es decir, el personaje tiene su apariencia identificada también por un tipo de luz y esta luz puede permanecer igual o ir cambiando en el transcurrir de la escenificación. c) El tercero es la transformación que ocurre en la apariencia visual del intérprete caracterizada por un cambio de un estado visual a otro en un momento dado, resultando en una nueva CVI a partir de entonces o volviendo al estado visual inicial. Todo esto se ha ido dando con la participación de la luz y los cambios de sus propiedades sobre la CVI. El primer tipo de cambio identificado, por supuesto, no se trata de la TAVI planteada en este estudio pues no está actuando una luz del intérprete. La luz donde el personaje está insertado es la iluminación del espacio escénico. Es únicamente la CVI que va cambiando, la luz no está participando y mucho menos transformado la apariencia del intérprete. En el segundo tipo de cambio de CVI detectado, la luz participa activamente del resultado final. Pero, no sucede una transformación de la apariencia, con etapas demarcadas (a veces es más visible y otras veces menos visible) delante de los ojos del espectador. De este modo, tampoco se trata de una TAVI. El tercer cambio, a su vez, sí es considerado finalmente una TAVI, puesto que la luz y la CVI se va transformando de una etapa a otra delante del mirar del público.

Para que esta conclusión tan importante quede más visual, nada mejor que recurrir a ejemplos: el personaje protagonista de la película *Xica da Silva* (1976) (ver las imágenes de la p. 217) es un ejemplo del primer tipo de cambio de caracterización visual del intérprete

detectado en este estudio; ya el segundo tipo de cambio puede ser ejemplificado con el personaje que entra y sale de la escena de la ópera *Aida* (2003) con la misma CVI compuesta por el color-luz rojo (ver vídeo en el DVD adjunto o las imágenes en la p. 485); el tercer tipo, o sea la TAVI (donde la transformación ocurre delante del mirar del público), está evidenciada en la investigación, de manera providencial, por dos tipos de manifestaciones escénicas: la danza y el teatro. En la danza, un buen ejemplo sin duda son las imágenes cambiantes generadas por Loïe Fuller, donde la luz, los colores, el vestuario y el movimiento resultan en una TAVI plena y constante (en este sentido ver las imágenes de las p. 375, 378, 386 y 388, puesto que el vídeo analizado de 1900 no sirve para este tipo de constatación). Otro ejemplo de la TAVI en la danza es la pieza coreográfica *El albaicín* (2005), donde la bailarina casi desnuda es el soporte de las transformaciones visuales generadas por sus movimientos y por la luz que incide en la rica transparencia reflejante del telón que la envuelve y sirve de CVI (ver vídeo en el DVD adjunto o las imágenes de la p. 468). Ya en el teatro, uno ejemplo, de los muchos que nos puede proporcionar la obra de Bob Wilson, es la puesta en escena *Las fábulas de La Fontaine* (2004), donde se puede acompañar la transformación del personaje asno que sale de un anonimato impuesto por una CVI y fondo gris para ganar el protagonismo de un color azul intenso hasta el final del acto (ver vídeo en el DVD adjunto o las imágenes de la p. 487).

Los artistas de inicios del siglo XXI siguen haciendo uso de la TAVI, todavía eminentemente de manera no planeada, muchas de las veces de manera accidental (errores que si quedan bien pasan a formar parte de la obra). En el proceso de revisión de ejemplos de artistas que las utilizan en este siglo, no se puede no valorar el trabajo constante y persistente de Robert Wilson. Gracias a su insaciable curiosidad se constata que las herramientas digitales y tecnológicas han abierto un campo de experimentación que acerca más aún al observador de la fascinación que ejerce la transformación de la apariencia visual del intérprete manifestada en los escenarios, gestada en el silencioso cambio de informaciones entre la luz y la caracterización del artista. Como conclusión final cabe decir que queda demostrado que la escenografía de espacios (luz-decorado-arquitectura) y la escenografía del cuerpo (luz-CVI) son susceptibles de estar compuestas por imágenes cambiantes en espectáculos en directo. Y, en el caso del cuerpo, por imágenes que componen la transformación de la apariencia visual del intérprete.

Investigaciones futuras

Esta tesis doctoral está diseñada como una obra abierta en la que se apunta a muchas direcciones de desarrollo en estudios futuros. La indagación y reflexión sobre el diálogo entre la luz escénica y la caracterización visual del intérprete nos permitió descubrir autores que han trabajado sobre el tema del diseño escenográfico desde diferentes puntos de vista y de distintas áreas de actuación, lo cual ha suscitado nuestro interés en continuar en esta línea de investigación y provocado la intención de explorar el análisis presencial de obras en directo y, también, las entrevistas directas a los equipos artísticos y de producción de estos espectáculos. La búsqueda de autores y artistas que hayan trabajado los aspectos visuales de los espectáculos se ha desarrollado a lo largo de varios años, lo que ha permitido el contacto con nuevos puntos de vista por cuenta de la investigación, por lo que han ido surgiendo nuevos nombres en la lista de autores, así como nuevas orientaciones sobre el mismo tema. Nuestro objetivo es continuar analizando la transformación de la apariencia visual del intérprete, tanto en su carácter práctico-productivo como en sus aspectos estéticos, dramáticos y comunicacionales. El análisis de los testimonios de los profesionales-artistas, de las experimentaciones en transformaciones visuales, de la trayectoria y obra de los ocho Artistas Investigadores, han suscitado la perspectiva de profundizar el estudio de las similitudes y diferencias del tema entre las distintas modalidades de espectáculos en vivo y de extender la investigación para el universo del cine y del vídeo. Otra línea vislumbrada con gran potencial investigativo es el análisis de la TAVI entre Occidente y Oriente.

Posibles investigaciones más enfocadas en los aspectos técnicos, tecnológicos y de procesos productivos, podrían contribuir a establecer parámetros o hasta incluso alguna herramienta de proyecto y diseño del uso de las propiedades de la luz y de la caracterización visual del intérprete, con vistas a un mayor control sobre la transformación de la apariencia visual del intérprete en espectáculos en vivo. La transformación de la apariencia visual del intérprete, por su interdisciplinaridad y peculiar soporte de desarrollo (el artista en actuación), es un objeto de estudio muy interesante y rico en sí mismo, un terreno muy fértil para distintas ramificaciones. Desde el punto de vista de la semiótica de la imagen o la semiótica teatral, por ejemplo, resulta muy atractivo continuar investigando la relación entre el proceso creativo y la lectura de la transformación de la apariencia visual del intérprete final, así como los elementos y signos que intervienen en ambos.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA REFERENCIADA

- ABADES, Reyes. ***Siempre es posible: dirección artística y efectos especiales***. In: SANDERSON y GOROSTI-ZA [coord.], Constructores de ilusiones: la dirección artística cinematográfica en España. Ediciones de la Filmoteca, p. 61-68. Valencia: España.
- ABELLÁN, Joan (2006a). ***Una introducción al teatro visual***. In: SÁNCHEZ Martínez [dir.], *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Ed. ARTEA, p. 103-117. Cuenca: España.
- _____ (2006b). ***El teatro visual***. In: *Artea. Investigación y creación escénica*. <<http://artescenicas.uclm.es>> [consulta: 27 julio 2015]
- ABY Cohen, Miriam (2007). ***Cenografia brasileira século XXI: diálogos possíveis entre a prática e o ensino*** [dissertação de mestrado]. Faculdade de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- ACIR, João; SARAIVA, Júlio; RICHINITI, Lidia (1997). ***Manual de cenotecnia***. Ed. Movimento, Coleção Ensaios, v. 50, 96 p. Porto Alegre: Brasil.
- AGUILAR García, María del Mar (2011). ***Influencia del espacio de representación en la puesta en escena teatral***. In: *Activarte*. Revista independiente de arte, teoría de las artes, pedagogía y nuevas tecnologías, 2011, p. 37-43. Sevilla: España.
- AGUILAR, Manu; FERNANDEZ Torres, Alberto; (2005). ***Tras la escena: reflexiones sobre palabras y hechos***. *Gestión escénica*. Ed. Ñaque, Colección Técnica Teatral-Teoría, 181 p. Ciudad Real: España.
- AILLAUD, Gilles (2008). ***El despertar del espectador***. In: URSINI Ursic, Giorgio [comisario]. *Gilles Aillaud, escenógrafo. Del lienzo a la escena* [catálogo exposición]. Ed. Centro Dramático Nacional, pág. 11-12. Madrid: España.
- ALBORCH, Carmen [ed.] (1992). ***Robert Wilson*** [catálogo]. Ed. IVAM-Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centre del Carme, 95 p. Exposición: 16 de septiembre a 22 de noviembre de 1992 en el Centre Julio González. Valencia: España.
- ALLIO, René (1964). ***Como construir teatros***. In: REDONDO Júnior [ed.], *O teatro e a sua estética*, Ed. Arcádia, p. 55-71. Lisboa: Portugal.
- ALMEIDA Rossin, Elisa de (2013). ***A criação de máscaras: o desdobramento das formas na cena*** [dissertação de mestrado]. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- ALVES Dias, Regina Maria (2009). ***A cenografia nos desfiles de moda*** [dissertação de mestrado]. Faculdade de Design, Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo: Brasil.
- AMORÓS, Andrés (1991). ***Luces de candilejas: los espectáculos en España (1898-1939)***. Ed. Espasa-Calpe, Colección Austral, 282 p. Madrid: España.
- ANCELMO, Ozenir (2007). ***O terceiro corpo: um diálogo entre a vestimenta e o corpo*** [dissertação de mestrado]. Faculdade de Artes, Universidade de Campinas. Campinas: Brasil.
- ANDRADE Martins, Gilberto de (2000). ***Manual para elaboração de monografias e dissertações***. Ed. Atlas, 2ª ed. São Paulo: Brasil.
- ANDRADE Pereira, Marcelo de (2014). ***A espacialidade dos afetos em Pina Bauschi***. In: FARIAS Tavares et al [org.], *Discursos do corpo na arte*, Ed. da Ufsm, p. 227-241. Santa Maria: Brasil.
- ANDURA, Fernanda; PELÁEZ, Andrés [eds.] (2010). ***Al teatro por los pelos: Antoñita viuda de Ruiz*** [catálogo]. Ed. Teatro Español, Colección Trayectorias, catálogo 216 p., glosario 64 p. Exposición de 12/2010 a 07/2011 en el Teatro Español. Madrid: España.
- ANGELINI, José María; DURSO, Daniel A.; MOSTEIRO, Eugenia; SANZO, Andy (2004). ***El maquillaje escénico***. Colección Herramientas. Ed. Libros del Rojas, 64 p. Universidad de Buenos Aires y Centro Cultural Ricardo Rojas. Buenos Aires: Argentina.
- APARICIO Maydeu, Javier (1999). ***El teatro barroco: guía del espectador***. Ed. Montesinos, Biblioteca de Divulgación Temática nº 70, 165 p. Barcelona: España.

- APPIA, Adolphe (2000). *La música y la puesta en escena; La obra de arte viviente*. Ed. Asociación de Directores de Escena de España, Serie Teoría y Práctica del Teatro nº 14, 418 p. Madrid: España.
- _____ (2004). *El arte es una actitud*. In: MARTÍNEZ Roger, Ángel [coord.] *Adolphe Appia: escenografías* [catálogo exposición]. Ed. Círculo de Bellas Artes, pág. 13-16. Madrid: España.
- _____ (2005). *A obra de arte viva* [e-book]. Ed. Escola Superior de Teatro e Cinema, Coleção Teorias da Arte Teatral, 3ª ed., 98 p. Edição de Eugénia Vasques, transcrição para e-book de Luísa Marques. Lisboa: Portugal.
- ARIAS de Cossio, Ana María (1991). *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Ed. Mondadori – Ómnibus. 341 p. Madrid: España.
- ARONOVICH, Ricardo (2005). *Exponer una historia: la fotografía cinematográfica*. Ed. Gedisa, Serie Multimedia-Cine, 140 p. Barcelona: España.
- ARREGUÍN Garmendia, Luis Gilberto (2011). *Utilización del trabajo interdisciplinario y del lenguaje multimedia en la danza contemporánea: El bosque una propuesta práctica* [tesis doctoral]. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes. Valencia: España.
- ARRUDA, Lilian; BALTAR, Mariana [ed.] (2007). *Entre tramas, rendas e fuxicos: O figurino na teledramaturgia da TV Globo*. Ed. Globo, 100 p. VV. AA. São Paulo: Brasil.
- ARTAUD, Antonin (1993). *O teatro e seu duplo*. Ed. Martins Fontes. São Paulo: Brasil.
- ARTHUR, Colin (2010). *Los milagros tardan un poco más: efectos especiales y dirección de arte*. In: SANDERSON y GOROSTIZA [coord.], Constructores de ilusiones: la dirección artística cinematográfica en España. Ediciones de la Filmoteca, pág. 77-81. Valencia: España.
- ASLAN, Odette; BABLET, Denis (1985). *Le masque, du rite au théâtre*. Ed. CNRS Editions, Colección Arts du Spectacle/Spectacles, histoire, société, 358 p. Paris: Francia.
- ASSIS, Wagner de (2010). *Marcos Flaksman: universos paralelos* [e-book]. Ed. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Coleção Aplauso, Série Especial, 168 p. São Paulo: Brasil.
- AYCKBOURN, Alan (2004). *Arte y oficio del teatro*. Ed. Robinbook, Sello Manon Troppo, 190 p. Barcelona: España.
- BABLET, Denis (1965). *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*. Ed. Du Centre National de la Recherche Scientifique-CNRS, 464 p. Paris: Francia.
- _____ (1970). *Josef Svoboda*. Ed. La Cité, Collection Theatre Vivant, 340 p. Laussane: Suiza.
- _____; BABLET, Marie-Louise (1979). *Le Théâtre du Soleil (Diapolivre)*. Ed. CNRS. Paris: Francia.
- _____ (1981). *The theatre of Edward Gordon Craig*. Ed. Methuen. Londres: Inglaterra.
- _____ (2001). *Para un método de análisis del espacio teatral*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 86, julio-septiembre, p. 17-27. Madrid: España
- BANU, Georges; MARIENSTRAS, Richard (1977). *Timon d'Ayhénes de Shakespeare, et sa mise en scene par Peter Brook*. In: *Les Voices de la Création*, Ed. Centre National de la Recherche Scientifique-CNRS, vol. 5, p. 61-120. París: Francia.
- _____ (1987a). *Tamasaburo, la Gioconda del Kabuki*. In: ESPINOSA Domínguez [org.], *Japón: tradición y modernidad* [cuaderno El Público]. Ed. CDT, p. 44-46. Madrid: España.
- _____ (1987b). *Hispóstasis ejemplares del cuerpo japonés*. In: ESPINOSA Domínguez [org.], *Japón: tradición y modernidad* [cuaderno El Público]. Ed. CDT, p. 70-73. Madrid: España.
- _____ (2005). *Presentación del Tambours sur la digue*. In: el catálogo de *Du Théâtre a l'Écran*, Ed. Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia. París: Francia.
- BAÑOS Fidalgo, Fernando (2013). *Tiempo lento en el cine y el vídeo contemporáneo* [tesis doctoral]. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Madrid: España.
- BARDIN, Laurence (1986). *Análisis de contenido*. Ed. Akal/Universitaria, Serie Comunicación, 183 p. Madrid: España.

- BARGUEÑO Gómez, Eugenio (2012). *Josef Svoboda: la luz construida* [en línea]. In: *ArDIn. Arte, Diseño e Ingeniería*, nº 1, p. 27-42. Madrid: España. <<http://vufind.uniovi.es>> [consulta: 11 abril 2012]
- BARTHES, Roland (2003). *Ensayos críticos*. Ed. Seix Barral, Colección Los Tres Mundos, 384 p. Buenos Aires: Argentina.
- _____ (2007). *Las enfermedades de la indumentaria teatral*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 116, julio-septiembre, p. 110-114. Madrid: España.
- BAUSCH, Pina (2000). *Dance, senão estamos perdidos*. In: *Folha de São Paulo, Caderno Mais!*, 27.08.2000, trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Brasil.
- BAYO, Juan; NAVARRO, Álex; OLCINA, Roberto (2007). *Vestir los sueños: figurinistas del cine español*. Ed. 52 Semana Internacional de Cine, 213 p. Entrevistas con: TORRE de la Fuente, Eduardo; REVUELTA, León; ANDRÉS, Gumersindo; BLAKE, Yvonne; ARTIÑANO, Javier; COSSÍO, José María de; HUETE, Lala; MORENO, Pedro; GRANDE, Sonia; PERIS, María Teresa. Valladolid: España.
- BEACHAM, Richard (1993). *Adolphe Appia: texts on theater*. Ed. Routledge. Londres: Inglaterra.
- BECKERS, Úrsula (1992). *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann* [tesis doctoral]. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid. Madrid: España.
- BEM, Claudia de (2014). *A luz, o iluminador e o performer: uma experiência perceptiva* [dissertação de mestrado]. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Brasil.
- BENTIVOGLIO, Leonetta (1994). *O teatro de Pina Bausch*. Ed. Acarte, 248 p. Lisboa: Portugal.
- BERELSON, Bernard (1952). *Content analysis in communication research*. Ed. Glencoe III, Free Press, 220p. Nueva York: EE UU.
- BERGALA, Alain (1980). *Scénographie, en cahiers du cinéma*. Hors-série, nº 7. In: VILA, *La escenografía: cine y arquitectura*. Ed. Catedra, 1997, pág. 105. Madrid: España.
- BERGANUS, Erik (1992). *Robert Wilson* [entrevista]. In: ALBORCH, Carmen [ed.], *Robert Wilson* [catálogo]. Ed. IVAM y Centre del Carme, entrevista concedida en Madrid en 27 de septiembre de 1992, p. 7-21. Valencia: España.
- BERTÉ, Odailso Sinvaldo (2011). *Filosofando dança com Pina Bausch: bricolagem entre experiência, imagens e conceitos em processos criativos e pedagógicos* [dissertação de mestrado]. Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia. Salvador: Brasil.
- BETTETINI, Gianfranco (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Ed. Gustavo Gilli, Colección Punto y Línea, 156 p. Barcelona: España.
- BLAS Brunel, Alicia-E. (2007). *Mangas de agua: metamorfosis del traje escénico. Vestuario y accesorios en el teatro oriental como escenografía en movimiento*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 116, julio-septiembre, p. 130-136. Madrid: España.
- BLAS Gómez, Felisa de (2009). *El teatro como espacio*. Ed. Fundación Caja de Arquitectos. Colección Arquia/Tesis nº 29, 266 p. Barcelona: España.
- _____ (2010). *Arquitecturas efímeras: Adolphe Appia, música y luz*. Ed. Nobuko. Colección Textos de Arquitectura y Diseño, 74 p. Buenos Aires: Argentina.
- BOBES Naves, María del Carmen; MAESTRO, Jesús G. (1997). *Nota de los traductores*. In: KOWZAN, *El signo y el teatro*, Ed. Arco Libros, p. 13-14. Madrid: España.
- _____ (2001). *Semiótica de la escena: análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Ed. Arco Libros, S.L., Colección Perspectivas, Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada, 583 p. Madrid: España.
- BŒUF, Patrick Le (2009). *El dios escondido de Craig: aspectos espirituales de la estética craigiana*. In: CASTAÑO, Antonia [ed.] (2009). *Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo* [catálogo]. Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, p. 12-35. Madrid: España.
- BOISSEAU, Rosita (2007). *El sueño de vida de Pina Bausch, bajo la luna llena y trombas de agua*. In: Periódico *El monde*, 19.06.2007. Paris: Francia.

- BOUCHER, François (2009). *Historia del traje en occidente*. Ed. Gustavo Gili, Colección GG Moda, 480 p. Barcelona: España.
- BOURCIER, Paul (2001). *História da dança no ocidente*. Ed. Martins Fontes, 2ª ed., 339 p. São Paulo: Brasil.
- BOWLT, John (2000). *El Constructivismo en el teatro*. In: *El teatro de los pintores: en la Europa de las vanguardias* [catálogo]. Ed. Aldeasa, p. 219-233. Madrid: España.
- BRAVO, Isidre (1986). *L'escenografia catalana*. Ed. Diputació de Barcelona, p. 73-78. Barcelona: España. In: PERALTA, Manuel Fontanals, *escenógrafo: teatro, cine y exilio*. Ed. Fundamentos, 2007. Madrid: España.
- _____ (1988). *Notas desde un archivo de figurines*. In: PELÁEZ y ANDURA [ed.], *50 años de figurinismo teatral en España* [cat. exp.]. Ed. Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, p. 1-6. Madrid: España.
- BRECHT, Stefan (1994). *The theatre of vision: Robert Wilson*. Ed. Methuen Drama, 440 p. Frankfurt: Alemania.
- BREYER, Gastón (2008). *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*. Ed. Infinito, 568 p. Buenos Aires: Argentina.
- BROOK, Peter (2001). *Más allá del espacio vacío: escritos sobre teatro, cine y ópera. 1947-1987*. Ed. Alba, 407 p. Barcelona: España.
- BURMANN, Conchita (2009). *La escenografía de Sigfrido Burmann*. Ed. Fundación Jorge Juan, 250 p. Madrid: España.
- CABEZAS, Lino (2007). *Presentación y representación teatral*. In: GÓMEZ Molina [coord.], *La representación de la representación: danza, teatro, cine, música*. Ed. Cátedra, p. 139-209. Madrid: España.
- CAIVANO, José Luis (2000). *Ilusiones y efectos visuales que involucran distribución espacial de la luz* [en línea]. In: *ArgenColor 1998*, Actas del 4º Congreso Argentino del Color, Grupo Argentino del Color, pág. 245-252. Buenos Aires: Argentina. <<http://www.fadu.uba.ar>> [consulta: 27 enero 2015].
- CALEFATO, Patrizia [ed.] (2002). *Moda y cine*. Colección Tendencias. Engloba Edición (1999), 127 p. Instituto de Estudio de Moda y Comunicación. Textos de: ALBA, Antonella; CELESTE, Diana; RUGGIERI, Francesca de; GIANNONE, Antonella; ONORATI, Maria Giovanna. Valencia: España.
- CALMET, Héctor (2005). *Escenografía: escenotecnia, iluminación*. Ediciones de la Flor, 2ª ed. 302 p. Buenos Aires: Argentina.
- CAMACHO, Eduardo (2007). *La escenografía del vestuario teatral: Matisse, Léger, Goncharova, Picasso, Gris, De Chirico*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 116, julio-septiembre, p. 137-143. Madrid: España.
- CÂMARA Silva, Marineide (2012). *As relações entre teatro, tecnologia e educação no pró-licenciatura em teatro da UFMA em UnB*. Programa de Pós-Graduação Cultura e Sociedade. Universidade Federal do Maranhão. São Luís: Brasil.
- CAMPO Baeza, Alberto (2004). *La luz que construye el tiempo y el espacio: las eternas arquitecturas efímeras de Adolphe Appia*. In: MARTÍNEZ Roger, Ángel [coord.] *Adolphe Appia: escenografías* [catálogo exposición]. Ed. Círculo de Bellas Artes, pág. 67-76. Madrid: España.
- CAMPOY, A. M. (1984). *El Fortuny de Venecia*. In: *Abc*, 19 octubre 1984, p. 97. Madrid: España.
- CAMPRODON, Ignasi (2016). *La escena iluminada y sus artifices: Ignasi Camprodon*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 159, enero-marzo, p. 36-43. Madrid: España.
- CARLSON, Marvin (1997). *Teorías do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos a atualidade*. Ed. Unesp, 535 p. São Paulo: Brasil.
- CARLSSON, Lars (2012). *Prótesis teatrales*. In: DAVIS y HALL, *El arte del maquillaje*. Ed. Anaya, p. 221-236. Madrid: España.
- CARNEIRO, Marília; MÜHLHAUS, Carla (2003). *Marília Carneiro no camarim das oito*. Ed. Aeroplano/Senac-Rio, 192 p. Rio de Janeiro: Brasil.

- CASADO, Santos (2014). *Flujos vitales: insectos y metamorfosis en la ciencia, la cultura y la imaginación popular*. In: CAVAZZINI y COMERLATI [coord.], *Escenarios del cuerpo: la metamorfosis de Loïe Fuller* [catálogo], Ed. La Casa Encendida p. 95-101. Madrid: España.
- CASTAÑO, Antonia [ed.] (2009). *Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo* [catálogo]. Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, 522 p. Textos VV. AA. Exposición: Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo, comisaria: Aurora Herrera, de noviembre.2009 a enero.2010 en La Casa Encendida. Madrid: España.
- CASTELLOTE, Ruth (2009). *Reconocimiento y protección de los derechos de autor en las escenografías*. In: *Icade: Revista de las Facultades de Derecho y Ciencias Económicas y Empresariales*, nº 78, septiembre-diciembre, p. 145-160. Madrid: España.
- CASTILLO Martínez de Olcoz, Ignacio Javier (2005). *El sentido de la luz: ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine* [tesis doctoral]. Universidad de Barcelona, Departamento de Diseño e Imagen. Barcelona: España.
- CASTRO Flórez, Fernando; GARCÍA Canido, Xosé Luis [coord.] (2004). *Eduardo Arroyo: escenografías* [catálogo]. Ed. Círculo de Bellas Artes, 206 p. Exposición de 16.12.2004 a 13.01.2005, Sala Pablo Ruiz Picasso, Círculo de Bellas Artes. Madrid: España.
- CASTRO Lima, João (1998). *Cartilhas de teatro: iluminação cênica*. Ed. UE-Unidade Editorial Porto Alegre, Coleção Cartilhas do teatro, 51 p. Porto Alegre: Brasil.
- CAVAYE, Ronald (2008). *Kabuki: teatro tradicional japonés*. Ed. Satori, 209 p. Gijón: España.
- CAVAZZINI, Emma [coord.]; COMERLATI, Doriana [red.] (2014). *Escenarios del cuerpo: la metamorfosis de Loïe Fuller* [catálogo]. Ed. La Casa Encendida, 143 p., Textos: VV. AA. Exposición de 6.2. a 4.5.2014, comisaria: Aurora Herrera, La Casa Encendida. Madrid: España.
- CHAVARRÍA, Javier (2007). *Tu traje es un campo de batalla*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 116, julio-septiembre, p. 115-122. Madrid: España.
- CHECA Puerta, Julio Enrique (1998). *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Ed. Fundación Universitaria Española, Colección Tesis cum Laude, Serie L (Literatura) nº 4, 528 p. Madrid: España.
- CHERTA Puig, Rafael; GARRIDO Bigorra, Teresa (2007). *Remando al viento: Gonzalo Suárez, 1988*. Ed. Nau Llibres, Octaedro, Colección Guía para Ver y Analizar Cine, 158 p. Valencia, Barcelona: España.
- CID, Liuba; NIETO, Ramón (1998). *Técnica y representación teatrales*. Ed. Acento, Colección Flash, nº 84, 90 p. Madrid: España.
- _____ (2002). *Diccionario de teatro*. Ed. Acento, Colección FlashMás, nº 23, 143 p. Madrid: España.
- CID Lucas, Fernando (2006). *La espléndida flor de mil colores: el teatro Kabuki. Notas para una aproximación*. Ed. Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura/Museo de Cáceres, 48 p. Mérida/Badajoz: España.
- CLETO, Roberto de (1972). *O caminho da cenografia de LCR*. In: *Jornal Última Hora*, 29 nov. Rio de Janeiro: Brasil.
- CLIMENHAGA, Royd (2009). *Pina Bausch*. Ed. Routledge. Londres y Nueva York: EE UU.
- COCA, Jordi (1991). *La danza-teatro de Pina Bausch*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 21, mayo, p. 31-32. Madrid: España.
- COGNAT, Raymond (1964). *O problema dos estilos na cenografia do século XX*. In: REDONDO Júnior [ed.], *O teatro e a sua estética*, Ed. Arcádia, p. 87-125. Lisboa: Portugal.
- COMPANÍA de Teatro Animalario (2005). *Animalario: bonitas historias de entretenimiento sobre la humillación cotidiana de existir*. Ed. Random House Mondadori, Plaza Janés, 301 p. Barcelona: España.
- COOPER Albright, Ann (2007). *Traces of light: absence and presence in the work of Loïe Fuller*. Ed. Wesleyan University Press, 230 p. Middletown: EE UU.
- COOPER, Douglas (1968). *Picasso y el teatro*. Ed. Gustavo Gili, 360 p. Barcelona: España.

- CÓRDOVA, Gonzalo (2002). *La trampa de Goethe: una aproximación a la iluminación en el teatro contemporáneo*. Ed. Libros del Rojas, 160 p. Universidad de Buenos Aires y Centro Cultural Ricardo Rojas. Buenos Aires: Argentina.
- CORNAGO Bernal, Óscar (1999). *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*. Ed. Visor Libros, Colección Biblioteca Filológica Hispana, 306 p. Madrid: España.
- CRAWLEY, Greer [ed.] (2011). *Transformation and revelation: UK design for performance 2007-2011* [catalogue]. Ed. The Society of British Theatre Designers-SBTD, Theatre Design Dept, Rose Bruford College of Theatre and Performance, 160 p. Londres: Reino Unido.
- CURRENT, Richard Nelson; EWING Current, Marcia (1997). *Loïe Fuller: goddess of light*. Ed. Northeastern University Press, 384 p. Boston: EE UU.
- CYPRIANO, Fábio (2005). *Pina Bausch* [catálogo]. Ed. Cosac Naify, 176 p, fotos de Maarten Vanden Abeele. São Paulo: Brasil.
- D'ALESSIO Ferrara, Lucrécia (2003). *Epistemologia da Comunicação: além do sujeito e aquém do objeto*. In: VASSALO de Lopes, Maria Immacolata [Org.], *Revista Epistemologia da Comunicação*. Ed. Loyola/Compós. São Paulo: Brasil.
- _____ [org.] (2007). *Espaços comunicantes*. Ed. Annablume, Grupo ESPACC, VV. AA., 256 p. São Paulo: Brasil.
- DALLAL, Alberto (1982). *Loïe Fuller en México*. In: *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México-UNAM, vol. XIII, nº 50, tomo 2, p. 297-307. Ciudad del México: México.
- DAVIS, Gretchen; HALL, Mindy (2012). *El arte del maquillaje*. Ed. Anaya, Photoclub, 303 p. Madrid: España.
- DAVIS, Tony (2002). *Escenógrafos: artes escénicas*. Ed. Océano, 176 p. Entrevistas con: SCHNEIDER-SIEMSEN, Günther; KOLTAL, Ralph; CHO LEE, Ming; FRANÇOIS, Guy-Claude; MALINA, Jaroslav; DUDLEY, William; BJÖRNSSON, Maria; SERRONI, José Carlos; HORIO, Yukio; HUDSON, Richard; LOBEL, Adrienne; TSYPIN, George. Barcelona: España.
- DÍAZ Padilla, Ramón [coord.] (2012). *Ilusiones ópticas en las artes escénicas y espacios de representación: influencias en cine, teatro, televisión y puestas en escena*. Edición PIMCD 2011-2012 (Ref: 282): Vicerrectorado de Desarrollo y Calidad de la Docencia. Grupo de Investigación GI: 930034 y Departamento de Dibujo I. Universidad Complutense de Madrid. 70 p. Madrid: España.
- DÍEZ Borque, José María; PELÁEZ, Andrés [comisarios] (2000). *Calderón en escena: siglo XX* [catálogo]. Ed. Comunidad de Madrid y Círculo de Bellas Artes, 387 p. Obra de: CALDERÓN de la BARCA, Pedro. Textos: VV. AA. Exposición organizada por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid. Madrid: España.
- DIZ, Ernesto; PUJÍA, Sandro; SIRLIN, Eli; CÓRDOVA, Gonzalo (2003). *La iluminación escénica*. Colección Herramientas. Ed. Libros del Rojas, 93 p. Universidad de Buenos Aires y Centro Cultural Ricardo Rojas. Buenos Aires: Argentina.
- DIXON, Steve (2007). *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Ed. MIT Press, 832 p. Cambridge: Inglaterra.
- DOMINUS, Susan (2013). *Tras la telaraña, llega el "Sueño"*. In: *The New York Times*, International Weekly, Prensa Libre, edición de 10.11.2013, p. 10. New York: EE UU.
- DORMIEN Koudela, Ingrid (2010). *O figurino das renovações cênicas do século XX* [apresentação]. In: VAZ Ramos, *O figurino teatral e as renovações do século XX*. Ed. Estação das Letras e Cores/Fapesp, pág. 11-13. São Paulo: Brasil.
- DREIER, Martin (2004). *Adolphe Appia. El reformador ginebrino de la escena (1862-1928)*. In: MARTÍNEZ Roger, Ángel [coord.], *Adolphe Appia: escenografías* [catálogo exposición]. Ed. Círculo de Bellas Artes, p. 45-65. Madrid: España.

DUBATTI, Jorge (2007). *Ariane Mnouchkine y Le Théâtre du Soleil: una contribución esencial a la historia del teatro*. In: MNOUCHKINE, El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud. Ed. Atuel/Trilce, p. 7-18. Montevideo: Uruguay; Buenos Aires: Argentina.

_____. (2008). *El teatro es, durante algunas horas, una utopía: entrevista con Ariane Mnouchkine en la Escuela de Espectadores*. In: *Palos y Piedras*, revista del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Govini [en línea], n° 2, Año 1, enero/abril. <www.centrocultural.coop/revista/articulo/41> [consulta: 2 febrero 2016]

ECHARRI, Marisa; SAN MIGUEL, Eva (2004). *Vestuario teatral* [cuaderno de técnica escénica]. Ed. Ñaque, Colección Técnica Escénica, Serie Práctica, 3ª edición, 203 p. Ciudad Real: España.

ECHARRI, Marisa; SAN MIGUEL, Eva (2007). *La realización del vestuario de espectáculo*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, n° 116, julio-septiembre, p. 144-146. Madrid: España.

ESPINOSA Domínguez, Carlos [org.] (1987). *Japón: tradición y modernidad* [cuaderno]. Ed. Centro de Documentación Teatral, Cuadernos El Público, n° 26, septiembre, 84 p. Madrid: España.

ETTEDGUI, Peter (1999). *Directores de fotografía*. Ed. Océano. Colección Cine, 208 p. Entrevistas con: CARDIFF, Jack; SLOCOMBE, Douglas; NYKVIST, Sven; MITRA, Subrata; COUTARD, Raoul; WEXLER, Haskell; KOVACS, Iaszlo; WILLIAMS, Billy; MÜLLER, Robby; WILLIS, Gordon; CHAPMAN, Michael; SEALE, John; DRYBURGH, Stuart; DEAKINS, Roger; SERRA, Eduardo; KAMINSKI, Janusz; KHONDJI, Darius. Barcelona: España.

_____. (2001). *Diseño de producción & dirección artística*. Ed. Océano. Colección Cine, 208 p. Entrevistas con: BUMSTEAD, Henry; ADAM, Ken; SYLBERT, Richard; FERRETTI, Dante; TAVOULARIS, Dean; CRAIG, Stuart; VON BRANDENSTEIN, Patrizia; STARSKI, Allan; ASP, Anna; HOBBS, Christopher; JIUPING, Cao; THOMAS, Wynn; VAN OS, Ben; BEARD, John; WEIL, Dan; PHELPS, Niger. Barcelona: España.

FACIO, Ángel [ed. y coord.] (2006). *La hija del aire* [cuaderno del Teatro Español 3]. Ed. Teatro Español, 328 p. Texto VV. AA. Puesta en cena, Autor: Pedro Calderón de la Barca; Dirección: Jorge Lavelli; Escenografía: Pace; Iluminación: Roberto Traferri y Jorge Lavelli; Vestuario: Graciela Galán; Banda Sonora: Geraldo Gandini. Madrid: España.

_____. [ed. y coord.] (2009a). *Hamlet: William Shakespeare* [cuaderno del Teatro Español 23]. Ed. Matadero/Naves del Español y Teatro Español, 271 p. Texto VV. AA. Espectáculo: Autor: William Shakespeare; Versión y dirección: Tomaž Pandur; Escenografía: Colectivo Numen; Iluminación: Juan Gómez Cornejo; Vestuario: David Delfín; Atrezo escénico: Luis Rosillo; Caracterización: Chema Noci; Peluquería: Antoñita Vda. de Ruiz; Diseño de sonido: Mariano García; Composición musical: Silence. Madrid: España.

_____. [ed. y coord.] (2009b). *Las troyanas: Eurípides* [cuaderno del Teatro Español 21]. Ed. Matadero/Naves del Español y Teatro Español, 287 p. Texto VV. AA. Espectáculo: Autor: Eurípides; Versión: Ramón Irigoyen; Dirección: Mario Gas; Espacio escénico: Mario Gas; Iluminación: Carlos Lucena; Vestuario: Antonio Belart; Peluquería: Antoñita, Vda. de Ruiz; Diseño de sonido: Mariano García; Banda sonora: Orestes Gas. Madrid: España.

FÉRAL, Josette (1998). *Trajectoires du Soleil, autour d'Ariane Mnouchkine*. Ed. Théâtrales. Paris: Francia.

_____. (2010). *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. Ed. Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 163 p. São Paulo: Brasil.

FERNANDES, Ciane (2007). *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. Ed. Annablume, 2ª ed., 196 p. São Paulo: Brasil.

FIGUEIREDO, Laura Maria de. (2007). *Luz: a matéria cênica pulsante. Apointamentos didáticos e estudos de caso* [dissertação de mestrado]. Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.

FISCHER, Kysy Amarante; MORAES, Cristiane Dall'Oglio de (2011). *A maquiagem e o incompleto no butoh*. In: Revista Mosaico, n° 5, jan-jun. 2011, p. 157-168. Belo Horizonte: Brasil.

FLOCH, Jean-Marie (1995). *Identités visuelles (I.V.)*. Ed. Presses Universitaires de France, 221 p. Paris: France.

- FONTANA, Juan Carlos [transcripción] (2002). **Robert Wilson: el arquitecto de la escena contemporánea**. In: Revista Picadero, Instituto Nacional del Teatro, año 2, n° 6, Edición Especial, p. 19-21. Buenos Aires, Córdoba: Argentina.
- FOUCAULT, Michel (2002). **Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas**. Ed. Siglo XXI, 375 p. Buenos Aires: Argentina.
- FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana (2011). **Métodos de pesquisa para internet**. Ed. Sulina, Coleção Cibercultura, 239 p. Porto Alegre: Brasil.
- FRANCO, Maria Laura Puglisi Barbosa (2003). **Análise do conteúdo**. Ed. Plano, Série Pesquisa em Educação, 72 p. Brasília: Brasil.
- FREGONEIS, Gabriela P.; CASTILHO Barone, Luciana Paula (2009). **Aspectos poéticos e pedagógicos nas criações teatrais de Peter Brook e Ariane Mnouchkine**. In: *O Mosaico*, Revista Pesquisa em Artes/FAP, n° 2, p.1-10, jul./dez. Curitiba: Brasil.
- FUCHS, Theodore (1963). **Stage lighting**. Ed. Benjamin Blom. New York: EE UU.
- FUENTE García, Mónica de la (2014). **El teatro Kathakali**. In: *La Ratonera*: revista asturiana de teatro, n° 39, junio de 2014, p. 119-126. Gijón: España.
- FULLER, Loïe (1913). **Light and the dance**. In: JENKINS, H., Fifteen years of a dancer's life with some account of her distinguished friends. p. 62-72. Londres: Inglaterra.
- _____ (2013). **Una vida da danzatrice**. Ed. Dino Audino, 143 p. Roma: Itália.
- FURTADO Travi, Maria Tereza (2012). **A dança da mente: Pina Bausch e psicanálise** [recurso eletrônico]. Ed. EdIPUCRS, 69 p. Porto Alegre: Brasil.
- GALHÓS, Cláudia (2010). **Pina Bausch: sentir mais** [ensaio biográfico]. Ed. Dom Quixote, 279 p. Lisboa: Portugal.
- GALIANO, Mateo (2008). **Principios de la composición escénica: Los Meininger**. In: *Danzararte*: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, n° 4, p. 50-57. Málaga: España.
- GALIZIA, Luiz Roberto (1986). **Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo**. Ed. Perspectiva, Coleção Estudos n° 91, 210 p. São Paulo: Brasil.
- GALLAGHER, John (2007). **Geisha: un mundo de tradición, elegancia y arte**. Ed. Libsa, 240 p. Madrid: España.
- GARAFOLA, Linn (2000). **Ballets Rusos y Ballets Suecos**. In: *El teatro de los pintores: en la Europa de las vanguardias* [catálogo]. Ed. Aldeasa, p. 37-44. Madrid: España.
- GARDIM, Juliana (2010). **Les éphémères no Sesc São Paulo** [posfácio]. In: FÉRAL, *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. Ed. SescSP y Senac, p. 157-162. São Paulo: Brasil.
- GARELICK, Rhonda K. (2007). **Electric Salome: Loïe Fuller performance of modernism**. Ed. Princeton University Press, 246 p. Princeton: Estados Unidos.
- GIANNONE, Antonella (2002). **El vestuario como práctica de sentido entre cine y moda**. In: CALEFATO, Patrizia [ed.], *Moda y cine*. Engloba Edición, p. 21-39. Valencia: España.
- GIL, José (2001a). **Movimento total: o corpo e a dança**. Ed. Relógio D'Água, 272 p. Lisboa: Portugal.
- _____ (2001b). **Gestos do pensamento: Pina Bausch**. In: _____. *Movimento total: o corpo e a dança*. Ed. Relógio D'Água, p. 191-224. Lisboa: Portugal.
- GILL Camargo, Roberto (2000). **Função estética da luz**. Ed. TCM Comunicação, 200 p. Sorocaba: Brasil.
- _____ (2006). **Luz e cena: processos de comunicação co-evolutivos** [tese de doutorado]. Faculdade de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- _____ (2012). **Conceito de iluminação cênica**. Ed. Música & Tecnologia, 140 p. Rio de Janeiro: Brasil.
- GIMÉNEZ Morte, Carmen (2006). **Una propuesta de análisis de la puesta en escena**. In: SÁNCHEZ Martínez [dir.], *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Ed. ARTEA, p. 351-368. Cuenca: España.

- GOETHE, Johann Wolfgang von (1993). *Doutrina das cores*. Ed. Nova Alexandria, 175 p. São Paulo: Brasil.
- GOLOVNIA, Anatolij (1960). *La iluminación cinematográfica*. Ed. Rialp, Colección Libros de Cine Rialp, n° 19, 228 p. Madrid: España.
- GÓMEZ Cornejo, Juan (2009). *Notas sobre la luz*. In: FACIO, Ángel [ed.]. *Hamlet: William Shakespeare* [cuadernos del Teatro Español 23]. Ed. Matadero/Naves del Español y Teatro Español, pág. 242-249. Madrid: España.
- GÓMEZ Molina, Juan José [coord.] (2007). *La representación de la representación: danza, teatro, cine, música (dibujo y profesión 1)*. Ed. Cátedra, Colección Arte Grandes Temas, 365 p. Textos de: CABEZAS, Lino; COPÓN, Miguel; GÓMEZ Molina, Juan José; RUIZ Mollá, Catalina; ZUGASTI, Ana. Madrid: España.
- GÓMEZ Tarín, Francisco Javier (2015). *Elementos de narrativa audiovisual: expresión y narración*. Ed. Shangrila Textos Aparte, Colección Contracampo, n° 2, 2ª ed., 508 p. Santander: España.
- GOODRIDGE, Mike; GRIERSON, Tim (2012). *Dirección de fotografía cinematográfica*. Ed. Blume, Colección El Arte del Cine, 192 p. Entrevistas con: ZSIGMOND, Vilmos; DOYLE, Christopher; BALLHAUS, Michael; LACHMAN, Ed; PRIETO, Rodrigo; DESCHANEL, Caleb; STORARO, Vittorio; MENGES, Chris; BEEBE, Dion; ROIZMAN, Owen; ACKROYD, Barry; KURAS, Ellen; SUSCHITZKY, Peter; MCGARVERY, Seamus; AGUIRRESAROBE, Javier; LIBATIQUE, Matthew. Barcelona: España.
- GORDON Craig, Edward (2012a). *Del arte del teatro; Hacia un nuevo teatro*. Edición y traducción de Manuel F. Vieites. Ed. Asociación de Directores de Escena de España, Serie Teoría y Práctica del Teatro n° 33, Escritos Sobre Teatro I, 393 p. Madrid: España.
- _____ (2012b). *Un teatro vivo; El teatro en marcha; Escena*. Edición y traducción de Manuel F. Vieites. Ed. Asociación de Directores de Escena de España, Serie Teoría y Práctica del Teatro n° 34, Escritos Sobre Teatro II, 402 p. Madrid: España.
- GORNI, Marcelina (2004). *Flávio Império: arquiteto e professor* [dissertação de mestrado]. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. São Carlos: Brasil.
- GOROSTIZA, Jorge (2001). *La arquitectura de los sueños: entrevistas con directores artísticos del cine español*. Ed. Festival de Cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, 579 p. Entrevistas con: ALVARGONZÁLEZ, Ana; ANDRÉS, Gumersindo; ARRIZABALAGA Y BIAFFRA, José Luis; BELIZÓN, Antonio; BURMANN, Wolfgang; ESTEBAN, Julio; FERNÁNDEZ, Benjamín; FERNÁNDEZ, Javier; MURCIA, Félix; PALMERO, Rafael; PARRONDO, Gil; ROSELL, Josep; RUIZ del RÍO, Emilio; VALLÉS, Luis; VERA, Gerardo. Madrid: España.
- GREINER, Christine (2009). *Nomadismo y traducciones culturales: nuevos estudios del cuerpo para hacer/pensar la danza contemporánea*. In: *Telón de Fondo*, Revista de Teoría y Crítica Teatral, n° 9, julio. <www.telonde fondo.org> [consulta: 4 noviembre 2015]
- GROTOWSKI, Jerzy (2009). *Hacia un teatro pobre*. Ed. Siglo XXI, Colección Voces del Este, 204 p. Madrid: España.
- GUARDIA Ramos, Irma de la (2013). *Técnicas de maquillaje profesional y caracterización*. Ed. Kryolan Professional Make-up, 2º ed., 351 p. Málaga: España.
- GUERREIRO, Mónica (2007). *Uma conversa com Pina Bausch* [en línea]. In: *Revista Obscena*, n° 4, mayo, p. 60-69. Lisboa: Portugal. <www.revistaobscena.com> [consulta: 2 febrero 2015]
- GUERRERO, Manuel [ed.] (2006). *Carles Santos. Visca el piano!* [libro-catálogo]. Ed. KRTU, Fundació Joan Miró, Generalitat de Catalunya/Departament de Cultura, 496 p. Exposición: Carles Santos. Visca el piano! De junio a noviembre de 2006 en la Fundació Joan Miró. Barcelona: España.
- GUINSBURG, Jacob; TEIXEIRA Coelho Netto, José.; CHAVES Cardoso, Reni [orgs.] (2006). *Semiologia do teatro*. Ed. Perspectiva, Coleção Debates, VV. AA., 2ª ed., 380 p. São Paulo: Brasil.
- GUZIK, Alberto (2000). *Texto de Prefacio*. In: GILL Camargo, Roberto, *Função estética da luz*. Ed. TCM Comunicação, p. 9-10. Sorocaba: Brasil.

- HELIODORA, Bárbara (2004). *Texto de presentación*. In: MUNIZ, Rosane, *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Ed. Senac Rio, tapa. Rio de Janeiro: Brasil.
- HERAS, Guillermo (2003). *Miradas a la escena de fin de siglo: escritos dispersos II*. Ed. Universitat de València, Colección Teatro Siglo XXI, Serie Crítica, 437 p. Valencia: España.
- HERRERA, Aurora (2009a). *Introducción*. In: CASTAÑO, Antonia [ed.] (2009). *Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo* [catálogo]. Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, p. 6-11. Madrid: España.
- _____ (2009b). *Paralipómenos sobre Edward Gordon Craig*. In: CASTAÑO, Antonia [ed.] (2009). *Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo* [catálogo]. Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, p. 38-333. Madrid: España.
- _____ (2009c). *Edward Gordon Craig y sus constelaciones creativas*. In: CASTAÑO, Antonia [ed.] (2009). *Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo* [catálogo]. Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, p. 448-507. Madrid: España.
- _____ [comisaria] (2014a). *Escenarios del cuerpo: la metamorfosis de Loïe Fuller* [Cuaderno de Exposición nº3]. Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, texto: VV. AA, 40 p. Exposición: Escenarios del cuerpo. La metamorfosis de Loïe Fuller, de 7.2. a 4.5.2014 en La Casa Encendida. Madrid: España.
- _____ (2014b). *Loïe Fuller: arte en movimiento*. In: CAVAZZINI y COMERLATI [coord.], *Escenarios del cuerpo: la metamorfosis de Loïe Fuller* [catálogo], Ed. La Casa Encendida p. 11-19. Madrid: España.
- HERRERO, Maira; RODRÍGUEZ de Partearroyo, Francisco (2003). *El Teatro Real*. Ed. Lunwerg/Teatro Real, 183 p. Madrid: España.
- HOGHE, Raimund (1988). *Pina Bausch. Historias de teatro-danza*. Ed. Ultramar, 134 p. Fotos de Ulli Weiss. Barcelona: España.
- _____ (1991). *La danza: Pina Bausch*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 21, mayo, p. 32-35. Madrid: España.
- _____; WEISS, Ulli (1989). *Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?*. Ed. Attar, 119 p. São Paulo: Brasil.
- HOLMBERG, Arthur (1996). *The Theatre of Robert Wilson. Directors in Perspective*. Ed. Cambridge University Press, 229 p. Cambridge: Inglaterra.
- HOLSTI, Ole R. (1969). *Content analysis for the social sciencessand humanities*. Ed. Addison-Wesley Publishing Company, 235 p. Nueva York: EE UU.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (1972). *Ramón del Valle Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo*. Comunicación Serie B, nº 23, Alberto Corazón [ed.]. Madrid: España.
- _____ (1991). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Ed. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie Teoría y Práctica del Teatro nº 2, 305 p. Madrid: España.
- _____ (1999). *Los entresijos del teatro* [presentación]. In: MOYNET, M. J., *El teatro del siglo XIX por dentro*. Ed. ADE, p. V-VII. Madrid: España.
- _____ (2000). *Cuenta pendiente* [presentación]. In: APPIA, Adolphe, *La música y la puesta en escena / LA obra de arte viviente*. Ed. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie Teoría y Práctica del Teatro nº 16, 418 p. Madrid: España.
- _____ (2015). *El vestuario escénico como elemento de significación*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 155, abril-junio, p. 72-85. Madrid: España.
- HOWARD, Pamela (2004). *Escenografía*. Ed. Galaxia, 197 p. Vigo: España.
- IGLESIAS Simón, Pablo (2004). *Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de los Meininger*. In: *Revista ADE-Teatro*, nº 100, abril-junio, p. 177-184, Ed. Asociación de Directores de Escena de España. Madrid: España.
- INNES, Christopher (1998). *Edward Gordon Craig: a vision of theatre*. Ed. Harwood Academic Publishers. Amsterdam: Holanda.

_____ (2009). *Visiones del movimiento. Isadora Duncan y Gordon Craig*. In: CASTAÑO, Antonia [ed.] (2009). *Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo* [catálogo]. Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, p. 434-447. Madrid: España.

IRACHETA Martín, María de (2012). *La cara oculta del cine. Ilusiones ópticas en trucajes y efectos especiales*. In: DÍAZ Padilla [coord.], *Ilusiones ópticas en las artes escénicas y espacios de representación: influencias en cine, teatro, televisión y puestas en escena*. Edición PIMCD 2011-2012, Universidad Complutense de Madrid, p. 36. Madrid: España.

IRVIN, Polly (2003). *Directores: artes escénicas*. Ed. Océano, 176 p. Entrevistas con: BARBA, Eugenio; BOGART, Anne; DONENELLAN, Declan; KENTRIDGE, William; LEPAGE, Robert; MCBURNEY, Simon; NINAGAWA, Yukio; NUNN, Trevor; STEIN, Peter; TANVIR, Habib; TAYMOR, Julie; WILSON, Robert. Barcelona: España.

ISHIOKA, Eiko; HE, Jianping (2007). *Eiko Ishioka*. Ed. Maomao Publications. Singapore, 2006. 336 p. Barcelona: España.

JIMÉNEZ Fernández, Lourdes (2004). *La reforma del drama wagneriano y los artistas españoles: afinidades teóricas con Appia*. In: MARTÍNEZ Roger, Ángel [coord.] *Adolphe Appia: escenografías* [catálogo exposición]. Ed. Círculo de Bellas Artes, p. 77-104, Madrid: España.

JOURDHEUIL, Jean (2008). *Gilles Aillaud: por un teatro de la visión*. In: URSINI Ursic, Giorgio [comisario]. *Gilles Aillaud, escenógrafo. Del lienzo a la escena* [catálogo exposición]. Ed. Centro Dramático Nacional, p. 15-58. Madrid: España.

KEHOE, Vincent J-R (2008). *La técnica del maquillaje profesional*. Ediciones Omega, 2ª ed., 308 p. Barcelona: España.

KIERNANDER, Adrian (1993). *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*. Ed. Cambridge University Press. Cambridge: Inglaterra.

KIESLER, Frederick (1928). *Manifiesto cinematográfico*. Texto publicado originalmente en la revista Close Up, Vol. III, nº 2 (agosto de 1928), p. 35-41. In: LESÁK y ZILLNER, *Frederick Kiesler* [Cuaderno 2]. Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, p. 27-35. Madrid: España.

KLIMCZYK, Wojciech (2010). *Visionarios del cuerpo*. Ed. Korporacja Halart. Cracovia: Polonia.

KOBUSIEWICZ, Ada (2012). *La danza de la luz: la iluminación y la danza contemporánea* [tesis de máster]. Facultad de Bellas Artes de Alonso Cano, Universidad de Granada. Granada: España.

KOMISARJEVSKY, Theodore; SIMONSON, Lee (1933). *Setting and costumes in Europe*. In: Komisarjevsky, Theodore y Simonson, Lee, *Setting & Costumes of the modern Stage. London*, The Studio, p. 11-12. En PERALTA, *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*. Ed. Fundamentos, 2007, cit. P. 221. Madrid: España.

KOSSOY, Boris (1999). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Ed. Ateliê Editorial, 150 p. Cotia: Brasil.

_____ (2007). *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Ed. Ateliê Editorial, 176 p. Cotia: Brasil

KOWZAN, Tadeusz (1997). *El signo y el teatro*. Ed. Arco Libros, S.L., Colección Perspectivas, Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada, 280 p. Madrid: España.

_____ (2006). *Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo*. In: GUINSBURG, J. et al [orgs.]. *Semiologia do teatro*. Ed. Perspectiva, pág. 93-123. São Paulo: Brasil.

KRIPPENDORFF, Klaus (1990). *Metodología de análisis de contenido: teoría y práctica*. Ed. Paidós, Colección Paidós Comunicación, nº 39, 280 p. Barcelona: España.

KRUMME, Peter (1992). *Sillas que hablan: unos fragmentos*. In: ALBORCH, Carmen [ed.], *Robert Wilson* [catálogo]. Ed. IVAM y Centre del Carme, p. 45-50. Valencia: España.

LABRA, José María (2014). *Prevenidos: conversaciones con los técnicos, equipo artístico y de dirección de una producción teatral*. Ed. Centro Dramático Nacional – CDN, Colección Laboratorio, 216 p. Madrid: España.

LAKATOS, Eva Maria; ANDRADE Marconi, Marina de (2003). *Fundamentos de metodología científica*. Ed. Atlas, 5ª ed., 310 p. São Paulo: Brasil.

- LEE Filters (sin fecha). *Think Lee* [catálogo]. Ed. Lee Filters, 78 p. Andover: Inglaterra.
- LEHMANN, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. Ed. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo – Cendeac, Colección Ad Litteram, nº 11, 480 p. Murcia: España.
- LEONELLI, Carolina (2011). *Lina Bo Bardi: experiências entre arquitetura, artes plásticas e teatro* [dissertação de mestrado]. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- LESÁK, Barbara; ZILLNER, Gerd [comisarios] (2013a). *Frederick Kiesler* [Cuaderno 2]. Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, 33 p. Exposiciones: Frederick Kiesler. El escenario explota - Frederick Kiesler. Cara a cara con la vanguardia, de 3.10.2013 a 12.1.2014 en La Casa Encendida. Madrid: España.
- LESÁK, Barbara (2013b). *El escenario explota*. In: LESÁK y ZILLNER, *Frederick Kiesler* [Cuaderno 2]. Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, p. 5-16. Madrid: España.
- LESSA Ortiz, Sérgio Ricardo (2013). *Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook* [dissertação de mestrado]. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- LINCOLN, Yvonna S.; GUBA, Egon G. (1985). *Naturalistic inquiry*. Ed. Sage, 416 p. Londres: Inglaterra.
- LISTA, Giovanni (1995). *L'objet-spectacle*. In: *Léger et le spectacle* [catálogo]. Ed. Biot, Musée National Fernand Léger, Estocolmo: Suecia.
- _____ (2000). *El escenario futurista*. In: *El teatro de los pintores: en la Europa de las vanguardias* [catálogo]. Ed. Aldeasa, p. 165-173. Madrid: España.
- _____ (2006). *Loïe Fuller: dansense de la Belle Epoque*. Ed. Hermann, Colección Hermann Danse, 680 p. París: Francia.
- _____ (2014). *Loïe Fuller y du danza serpentina: entre fotografía y cinematografía*. In: CAVAZZINI y COMERLATI [coord.], *Escenarios del cuerpo: la metamorfosis de Loïe Fuller* [catálogo], Ed. La Casa Encendida p. 29-41. Madrid: España.
- LIVSCHITZ, P.; TEMKIN, A. (1993). *Maquillaje teatral, pelucas*. Editorial Quetzal, 103 p. Buenos Aires: Argentina.
- LOBOS Aguirre, Patricia; MATORANA Fernández, Francisca; VARGAS Arriagada, Natalia [coord.] (2015). *Participación de Chile en la Cuadrienal de Praga 2015* [catálogo]. Ed. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 133 p. Exposición de 18 la 28.06.2015 en Praga, curatoría: María Teresa Lobos Rubilar. Santiago: Chile.
- LOBOS Lubilar, María Teresa (2015). *La paradoja del espectador: clima/atmósfera y diseño escénico*. In: LOBOS Aguirre *et al* [coord.], *Participación de Chile en la Cuadrienal de Praga 2015* [catálogo]. Ed. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, p. 22-23. Santiago: Chile.
- LÓPEZ-DÁVILA, Antonio (2016). *La escena iluminada y sus artífices: Antonio López-Dávila*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 159, enero-marzo, p. 76-79. Madrid: España.
- LOUPPE, Laurence (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Ed. Universidad de Salamanca, 502 p. Salamanca: España.
- LOZANO, Elisa [org.] (2015). *Manuel Fontanals. Escenógrafo del cine mexicano*. Ed. UNAM, VV AA, 208 p. Ciudad del México: México.
- LUKIĆ, Darko (2009). *El mapeo del PandurTheater*. In: FACIO [ed. y coord.] (2009a), *Hamlet: William Shakespeare* [cuaderno del Teatro Español 23]. Ed. Matadero/Naves del Español y Teatro Español, p. 40-63. Madrid: España.
- LUMBRERAS, Susana (2007). *Sobre indumentarias escénicas y la construcción de la apariencia*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 116, julio-septiembre, p. 105-107. Madrid: España.
- LUQUE Blanco, José Luis (2006). *Frederick Kiesler y el teatro de vanguardia*. In: *Oppidum*, nº 2. Universidad SEK, p. 291-320. Segovia: España.

- LUZZI, Nicolás Alberto (2015). *El proceso escenográfico en la puesta en escena del musical: Shrek, el musical* [tesis doctoral]. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Madrid: España.
- MAH, André (1997). *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire* [tesis doctoral]. Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, Facultad de Filología, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid: España.
- MALDONADO, Alberto Efendy (2011). *Práxis teórico/metodológica na pesquisa em comunicação: fundamentos, trilhas e saberes*. In: GOMES, Luis [ed.], *Metodologias de pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos*. Ed. Sulina, p. 277-299. Porto Alegre: Brasil.
- MALIBRÁN, Mara; LÓPEZ Agudín, Fernando (2012). *Fortuny: el último aristócrata de Venecia*. Ed. La Esfera de los Libros, 278 p. Madrid: España.
- MANNONI, Laurent [comisario] (2013). *George Méliès: la magia del cine* [catálogo]. Ed. Obra Social La Caixa y Cinémathèque Française, 192 p. Exposición: George Méliès: la magia del cine, de julio a diciembre.2013 en la CaixaForum Madrid. Madrid: España.
- MANTOVANI, Anna (1989). *Cenografía*. Ed. Ática, Série Princípios, 96 p. São Paulo: Brasil.
- MARQUERIE, Carlos (2014). *Entre las luces y las sombras: libertad*. Colección Pliegos de Teatro y Danza, n° 60, 36 p. Madrid: España.
- MARQUES, Hilton (2004). *O mágico das roupas* [prefacio]. En MUNIZ, Rosane, *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Ed. Senac Rio, p. 15-16. Rio de Janeiro: Brasil.
- MÁRQUEZ Berrios, Juan (2004). *Maquillaje y caracterización* [unidad didáctica 100]. Ed. IORTV-Instituto Oficial de Radio y Televisión, 50 p. Madrid: España.
- MARTÍNEZ Roger, Ángel (2000a). *Appia: un visionario viviente* [intr.]. In: APPIA, Adolphe, *La música y la puesta en escena; La obra de arte viviente*. Ed. Asociación de Directores de Escena de España, p. 15-30. Madrid: España.
- _____ (2000b). *Cronología de Adolphe Appia* [traducción]. In: APPIA, Adolphe, *La música y la puesta en escena; La obra de arte viviente*. Ed. Asociación de Directores de Escena de España, p. 31-62. Madrid: España.
- _____ [coord.] (2004a). *Adolphe Appia: escenografías* [catálogo exposición]. Ed. Círculo de Bellas Artes, 167 p. Textos: VV. AA. Exposición en el Círculo de Bellas Artes, de 5 de mayo al 6 de junio de 2004. Madrid: España.
- _____ (2004b). *Las escenografías de Adolphe Appia: una reforma poética*. In: MARTÍNEZ Roger, Ángel [coord.] *Adolphe Appia: escenografías* [catálogo exposición]. Ed. Círculo de Bellas Artes, p. 17-44. Madrid: España.
- _____ (2009). *Un faro entre pasado y futuro* [postfacio]. In: URSINI Uršič, *Josef Svoboda, escenógrafo* [catálogo exposición], Ed. Teatro Fernán Gómez, p. 247-250. Madrid: España.
- MATELLANO, Victor (2006). *Diseñado por... Yvonne Blake, figurinista de cine*. Ed. Fundación Autor, Semana de Cine Experimental de Madrid, 291 p. Madrid: España.
- _____ (2008) *Decorados, Gil Parrondo*. Ed. T&B Editores y Ayuntamiento de Talamanca de Jarama, 158 p. Madrid: España.
- MATEY López, Lorena (2012). *Cuando el ilusionismo entra en escena: ilusiones ópticas en espacios escénicos tradicionales*. In: DÍAZ Padilla [coord.], *Ilusiones ópticas en las artes escénicas y espacios de representación: influencias en cine, teatro, televisión y puestas en escena*. Edición PIMCD 2011-2012, Universidad Complutense de Madrid, p. 15. Madrid: España.
- MCDONAGH, Don (1976). *The complete guide to Modern Dance*. Ed. Doubleday, 534 p. Nueva York: EE UU.
- MCGRATH, Declan (2001). *Montaje & postproducción*. Ed. Océano, Colección Cine, 192 p. Entrevistas con: WINTERS, Ralph; OTA, Yoshinori; MURCH, Walter; COATES, Anne; DECUGIS, Cécile; HIRSCH, Paul; WITTA, Jacques; CLARK, Jim; ALLEN, Dede; SCALIA, Pietro; CHANG, William; LIEVSAY Skip; BERGER, Mark. Barcelona: España.

- MCKINNEY, Joslin; BUTTERWORTH, Philip (2009). *The Cambridge Introduction to Scenography*. Ed. Cambridge University Press, Series Cambridge Introductions to Literature, 251 p. New York: EE.UU.
- MERINO Peral, Esther; BLÁZQUEZ Mateos, Eduardo (2014). *Divino escenario: aproximaciones a la historia de las artes escénicas*. Ed. Cumbres, Cuadernos Terpsícore, 243 p. Madrid: España.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2000). *Fenomenología de la percepción*. Ed. Península, 480 p. Barcelona: España.
- MICHAUD, Eric (2000). *Crítica social y utopías experimentales*. In: *El teatro de los pintores: en la Europa de las vanguardias* [catálogo]. Ed. Aldeasa, p. 309-318. Madrid: España.
- MIGNON, Paul-Louis (1973). *Le théâtre de A a Z: Ariane Mnouchkine*. In: *L'Avant-Scène Théâtre 526-7*. Ed. Stock, octubre de 1973, p. 17-18. París: Francia.
- MILLÁ Gacio, Luis (1944). *Tratado de caracterización teatral*. Ed. Librería Teatral Millá. 106 p. Barcelona: España.
- MINNELLI, Vincente (1963). *Entrevista, en Film Ideal, n° 118*. In: VILA, *La escenografía: cine y arquitectura*. Ed. Catedra, p. 81, 1997. Madrid: España.
- MNOUCHKINE, Ariane (1973). *Théâtre-l'avant scène*. In: *Editions Stock*, octubre de 1973. París: Francia.
- _____ (1985). *Le masque: une discipline de base au Théâtre du Soleil*. In: ASLAN y BABLET, *Le masque, du rite au théâtre*, Ed. CNRS, p. 231-234. París: Francia.
- _____ (2007). *El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud*. Ed. Atuel/Trilce, 195 p. Montevideo: Uruguay; Buenos Aires: Argentina.
- MOLDOVEANU, Mihail (2001). *Composición, luz y color en el teatro de Robert Wilson: la experiencia como modo de pensar*. Lunwerg Editores, 288 p. Barcelona: España.
- MORAES, Roque (1994). *Análise de Conteúdo: limites e possibilidades*. In: ENGERS, M.E.A. [org.], *Paradigmas e metodologias de pesquisa em educação*, Ed. EdPuc. Porto Alegre: Brasil.
- _____ (1999). *Análise de Conteúdo*. In: *Revista Educação*, v. 22, p. 7-32. Porto Alegre: Brasil.
- MORALES y Marín, José Luis (1988). *Cuatro renovadores del espacio escénico*. In: PELÁEZ y ANDURA [ed.], *50 años de figurinismo teatral en España: Cortezo. Mampaso, Narros y Nieva* [cat. exp.], 1988, p. 7-17. Madrid: España.
- MOREY, Miguel; PARDO, Carmen (2003). *Robert Wilson*. Ed. Polígrafa, Colección 20_21, 240 p. Barcelona: España.
- MOURA, Edgar (1999). *50 Anos luz, câmera e ação*. Ed. Senac, 4ª ed. 444 p. São Paulo: Brasil.
- MOYNET, M. J. (1999). *El teatro del siglo XIX por dentro*. Ed. Asociación de Directores de Escena de España, Serie Debate, n° 10, edición facsímil del libro: *El teatro por dentro: maquinaria y decoraciones* (1885), Editor Daniel Cortezo, Biblioteca de Maravillas, 290 p, Barcelona. Madrid: España.
- MUNIZ, Rosane (2004). *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Ed. Senac Rio, 344 p. Rio de Janeiro: Brasil.
- _____ (2008). *A trajetória de Gianni Ratto na indumentária* [dissertação de mestrado]. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- _____ [org.]; BICUDO, Rafael [colab.] (2011). *Brasil PQ'11: Quadrienal de Praga: espaço e design cênico* [catálogo]. Ed. Fundação Nacional de Artes/Funarte, 184 p. Rio de Janeiro: Brasil.
- _____ [org.] (2015). *Brasil: tudo por recomeçar: Quadrienal de Praga: Espaço e Design da Performance 2015* [catálogo]. Ed. Fundação Nacional de Artes - Funarte, 162 p. Exposição de 18 a 28.6.2015, curador: Ronald Teixeira, Topičův Salon, Praga, República Checa. Rio de Janeiro: Brasil.
- MUÑOZ-ALONSO López, Agustín (2006). *Apuntes sobre la poética escénica de Francisco Nieva*. In: VERA *et al.*, *Francisco Nieva: artista contemporáneo*. Ed. Iberautor/Fundación Autor, p. 45-46. Madrid: España.
- MURCIA, Félix (2002). *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. Ed. Fundación Autor, 2ª ed., 350 p. Madrid: España.

- MURGA Castro, Idoia (2007). *Recensiones y bibliografías*. Instituto de Historia-CSIC. Ed. AEA, LXXX, 319, julio-septiembre, 335-348, ISSN: 004 0428. Madrid: España.
- _____ (2009). *Escenografía de la danza en la edad de plata (1916-1936)*. Ed. CSIC-Consejo Superior de Investigaciones Científica. Colección Artes y Artistas n° 63, 253 p. Madrid: España.
- MUSTO, Margarita; POUSO, Laura (2007). *Traducción comentada del francés*. In: MNOUCHKINE, *El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud*. Ed. Atuel/Trilce, Montevideo: Uruguay; Buenos Aires: Argentina.
- MYERS, Kenny (2012). *Aplicación de prótesis de gelatina*. In: DAVIS y HALL, *El arte del maquillaje*. Ed. Anaya, pág. 211-213. Madrid: España.
- NADOOLMAN Landis, Deborah (2003). *Diseñadores de vestuario*. Ed. Océano. Colección Cine, 176 p. Entrevistas con: ACHESON, James; CANONERO, Milena; CARTER, Ruth; ISHIOKA, Eiko; KURLAND, Jeffrey; NADOOLMAN, Deborah; PESCUCCI, Gabriella; POWELL, Anthony; POWELL, Sandy; RINGWOOD, Bob; ROTH, Ann; TOSI, Piero; VAN RUNKLE, Theadora; WOLSKY, Albert. Barcelona: España.
- _____ (2014). *Diseño de vestuario*. Ed. Blume, Colección El Arte del Cine, 192 p. Entrevistas con: BEAVAN, Jenny; BLAKE, Yvonne; BRIDGES, Mark; CUNLIFFE, Shay; DAVIS, Sharen; HEMMING, Lindy; JOHNSTON, Joanna; KAPLAN, Michael; MAKOVSKY, Judianna; MILLENOTTI, Maurizio; MIROJNICK, Ellen; GUERARD RODGERS, Aggie; ROSE, Penny; WEISS, Julie; YATES, Janty; ZOPHRES, Mary. Barcelona: España.
- NAMONT, Bénédicte [entrevista] (2009). *Masqué: exposition de marques de la collection d'Erhard Stiefel* [catálogo]. Ed. Théâtre Garonne, 18 p. Paris: Francia.
- NASCIMENTO Zidanes, Anna Elisa do (2006). *Cenografia: do espaço cênico ao espaço expositivo* [trabalho de conclusão de curso]. Bacharelado em Desenho Industrial, Universidade Federal de Pernambuco. Recife: Brasil.
- NAVAJAS Seco, Fernando (2012). *Escenografía: retórica de la imagen teatral*. Ed. Círculo Rojo, Colección Investigación, 180 p. Sevilla: España.
- NAVARRO, Isabel (2007). *Entrevista con Pedro Moreno: color, volumen y ética*. In: PLAZA y NAVARRO, *Pedro Moreno: disfraces como almas* [catálogo]. Ed. Centro Cultural Galileo y Museo Nacional del Teatro, p. 4-6. Madrid: España.
- NAVARRO de Zuñillaga, Javier (2015). *Análisis plástico y escenográfico de un texto dramático*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, n° 155, abril-junio, p. 63-71. Madrid: España.
- NERO, Cyro del (2009). *Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia*. Ed. Senac-SP/Sesc-SP, 384 p. São Paulo: Brasil.
- NERY, Marie Louise (2009). *A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino*. Ed. Senac Nacional, 304 p. Rio de Janeiro: Brasil.
- NETO, José (2003). *Música para la imagen*. SGAE, Madrid, p. 90. En ROSELL, Josep. El decorado, radiografía del personaje. Reflexión-contradicción. In: SANDERSON y GOROSTIZA, 2010, Constructores de ilusiones: la dirección artística cinematográfica en España. Ediciones de la Filmoteca, p. 30. Valencia: España.
- NEWMANN, Ernst (1982). *Wagner, el hombre y el artista*. Ed. Taurus, p. 235. Madrid: España. In: SÁNCHEZ Martínez, *Dramaturgias de la imagen*, 2002, p. 29-30. Cuenca: España.
- NICOLÁS Martínez, María del Mar (1993). *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modernidad y la tradición* [tesis doctoral]. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada. Granada: España.
- _____ (2000). *Mariano Fortuny y Madrazo, entre la modernidad y la tradición*. Ed. Fundación Universitaria Española, Colección Tesis “cum laude”, Serie Arte, 230 p. Madrid: España.
- NIETO, Ramón (1997). *El teatro: historia y vida*. Ed. Acento, Colección Flash, n° 59, 96 p. Madrid: España.

NIEVA, Francisco (2000). *Tratado de escenografía*. Ed. Fundamentos, Colección Arte, 2ª ed, 154 p. Madrid: España.

_____ (2002). *Las cosas como fueron*. [memorias]. Ed. Espasa Libros, 642 p. Madrid: España.

NOGUEIRA, Rui da Maia (2009). *Fotografía escénica: fotografiando las obras del FIT de Cádiz*. In: *Cartografía teatral: los escenarios de Cádiz en el Festival Iberoamericano de Teatro 2008*, Ediciones Electrónicas de Gestos, Colección Historia de Teatro 1, editoras: Grace Davila, Polly J. Hodge y Claudia Villegas-Silva, p. 187-196. University of California, Irvine: EE UU. <<http://www.hnet.uci.edu>> [consulta: 26 marzo 2016].

NOMMICK, Yvan; ÁLVAREZ Cañibano, Antonio [eds.] (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Ed. Fundación Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza – INAEM, VV AA, 370 p. Granada: España.

OCAÑA, María Teresa (2000). *Parade y Ballets Rusos*. In: *El teatro de los pintores: en la Europa de las vanguardias* [catálogo]. Ed. Aldeasa, p. 45-54. Madrid: España.

OLIVA, César; TORRES Monreal, Francisco (2014). *Historia básica del arte escénico*. Ed. Cátedra, Colección Crítica y Estudios Literarios, 13ª ed., 528 p. Madrid: España.

ORTIZ de Gondra, Borja (1991). *Pina Bausch: una mirada particular*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 21, mayo, p. 28-35. Madrid: España.

OSMA, Guillermo de (2010). *Fortuny, Proust y los Ballets Rusos*. Ed. Elba, 92 p. Barcelona: España.

_____ (2012). *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*. Ed. Ollero y Ramos, 300 p. Madrid: España.

OUHONG, Weng (1988). *El arte del maquillaje en los personajes de la ópera*. In: *Revista China Construye*, vol. 29, nº 8, agosto, p. 33-40. México.

PANOFSKY, Erwin (1991). *La perspectiva como "forma simbólica"*. Ed. Tusquest, 312 p. Barcelona: España.

PARRA, Sergio [fotografías] (2011). *Camerinos: de persona a personaje*. Ed. Teatro Español, exposición en el Festival de Mérida 57edición, 160 p. Madrid: España.

PASCUAL Bonis, Maite (2007). *Recepción de la comicidad a través del vestuario en representaciones actuales de teatro del Siglo de Oro: El caballero de Olmedo de Francisco A. de Monteses y Las gracias Mobbosas de Feliciano Enríquez de Guzmán*. In: REYES [org.]; ZUBIETA, Mar [org.]; RODRÍGUEZ [org.], *El vestuario en el Teatro Español del Siglo de Oro*. Ed. Compañía Nacional de Teatro Clásico, p. 211-228. Madrid: España.

PAVIS, Patrice (1998a). *Diccionario del teatro*. Colección Paidós Comunicación, nº 10-Teatro. Ed. Paidós, 3ª ed., 558 p. Barcelona: España.

_____ (1998b). *Del texto a la escena: un parto difícil*. In: *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Ed. LOM / Universidad Arcis, p. 87-113. Santiago de Chile: Chile.

_____ (2008). *O teatro no cruzamento de culturas*. Ed. Perspectiva, Coleção Estudos, 220 p. São Paulo: Brasil.

_____ (2010). *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Ed. Perspectiva, Coleção Estudos, 2ª ed. 224 p. São Paulo: Brasil.

PAZ, Marga [org.] (2000a). *El teatro de los pintores: en la Europa de las vanguardias* [catálogo]. Ed. Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, VV AA, 370 p. Exposición en el Museo Nacional Reina Sofía, de 26.09.2000 a 20.11.2001. Madrid: España.

_____ (2000b). *El teatro de los pintores* [introducción]. In: *El teatro de los pintores: en la Europa de las vanguardias* [catálogo]. Ed. Aldeasa, p. 9-35. Madrid: España.

PELÁEZ, Andrés (1983). *Un teatro de arte en España, 1917-1925*. In: *El teatro en Madrid (1538-1925)* [catálogo exposición], M. Municipal, febrero-marzo de 1983. Madrid: España.

_____; ANDURA, Fernanda [eds.] (1988). *50 años de figurinismo teatral en España: Cortezo. Mampaso, Narros y Nieva* [cat. exp.]. Textos: VV.AA. Catálogo de: CORTEZO, Víctor María; MAMPASO, Manuel; NARROS, Miguel; NIEVA, Francisco. Ed. Comunidad de Madrid – Consejería de Cultura, 211 p. Teatro Albéniz, marzo de 1988, Madrid: España.

_____ [eds.] (1990). *Francisco Nieva: exposición antológica* [cat. exp.]. Textos: VV. AA. Ed. Comunidad de Madrid – Consejería de Cultura, Centro de Estudios y Actividades Culturales, 125 p. Teatro Albéniz, de marzo a mayo de 1990. Madrid: España.

_____ [ed.] (1995a). *Historia de los Teatros Nacionales (vol. 2) 1960-1985*. Ed. Centro de Documentación Teatral, 508 p. Madrid: España.

_____ (1995b). *Reflexión sobre la escenografía en los Teatros Nacionales: del decorado al espacio dramático*. In: PELAÉZ [ed.], *Historia de los Teatros Nacionales (vol. 2) 1960-1985*. Ed. Centro de Documentación Teatral, p. 209-237. Madrid: España.

_____ (2000). *Escenografía teatral española: entre la tradición y la vanguardia*. In: BALLESTEROS y VILVANDRE [coord.], *La estética de la transgresión: revisiones críticas del teatro de vanguardia*. Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, p. 107. Cuenca: España.

_____ (2006). *Francisco Nieva. La revolución de la escenografía en los teatros nacionales*. In: VERA *et al.*, *Francisco Nieva: artista contemporáneo*. Ed. Iberautor/Fundación Autor, p. 36-37. Madrid: España.

_____ (2007). *Cincuenta años vistiendo a los clásicos: la indumentaria teatral en los Teatros Oficiales (1940-1990)*. In: REYES Peña *et al.*, *El vestuario en el Teatro Español del Siglo de Oro*. Ed. Compañía Nacional de Teatro Clásico, p. 191-210. Madrid: España.

_____ ; MONTERO, José Manuel [eds.] (2010). *Pedro Moreno: en su obrador de sueños (Su obra en el Museo Nacional del Teatro)* [catálogo]. Textos: V.V.A.A. Ed. Museo Nacional del Teatro, 200 p. Ciudad Real: España.

_____ ; MONTERO, José Manuel [eds.] (2015). *Andrea D’Odorico, escenógrafo, gestor y productor teatral: los espejos del alma* [catálogo]. Textos: V.V.A.A. Ed. Museo Nacional del Teatro, 73 p. Madrid: España.

PEÑA, Juan Francisco (2006). *Los escenarios de Francisco Nieva. Entrevista*. In: VERA *et al.*, *Francisco Nieva: artista contemporáneo*. Ed. Iberautor/Fundación Autor, p. 51-52. Madrid: España.

PERALTA Gilabert, Rosa (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*. Ed. Fundamentos. Madrid: España.

PERDIGUERO Mínguez, Luis (2016). *La estética de la iluminación*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 159, enero-marzo, p. 52-55. Madrid: España.

PEREIRA, Dalmir Rogério (2012). *Alinhaves entre traje de cena e moda: estudos a partir de Gabriel Villela e Ronaldo Fraga* [tese de doutorado]. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.

PÉREZ Wilson, Simón (2008). *Cuerpos híbridos/cuerpos tecnológicos/cuerpos naturales: Loïe Fuller - Isadora Duncan, aspectos y consideraciones de un campo* [en línea]. In: Post.Dance: Danza-Tecnología [blog]. Santiago de Chile: Chile. <<https://postdance.wordpress.com>> [consulta: 21 marzo 2015].

PESSIS, Jacques; CREPINEAU, Jacques (1990). *Les Folies Bergère*. Ed. Fixot, 215 p. Paris: Francia.

PESSOA, Marília (2009). *Nota do editor*. In: NERY, Marie Louise, *A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino*. Ed. Senac Nacional, p. 5. Rio de Janeiro: Brasil.

PICON-VALLIN, Béatrice (2009). *Os novos desafios da imagem e do som para o ator: em direção a um “super-ator”?* In: *Revista Cena*, nº 7, 88 p. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Brasil.

PLAZA, José Carlos; NAVARRO, Isabel (2007a). *Pedro Moreno: disfraces como almas* [catálogo] Ed. Centro Cultural Galileo (Distrito de Chamberí) y Museo Nacional del Teatro (Almagro). Exposición en el marco de la X Jornadas de Cine Independiente Español, del 18 a 25 de abril de 2007. Madrid: España.

_____ (2007b). *Pedro Moreno: un hombre y un creador imprescindible*. In: PLAZA y NAVARRO, *Pedro Moreno: disfraces como almas* [catálogo]. Ed. Centro Cultural Galileo y Museo Nacional del Teatro, p. 4. Madrid: España.

POLIERI, Jaques (1990). *Scénographie: théâtre, cinéma, télévision*. Ed. Jean-Michel Place, Edición en facsímil, 191 p. París: Francia.

- POPE, Catherine; MAYS, Nick (1995). **Reaching the parts other methods cannot reach**: an introduction to qualitative methods in health and health service research. In: British Medical Journal, n° 311, p. 42-45. EE.UU.
- POPPER, Karl R. (1980) *La lógica de la investigación científica*. Ed. Tecnos, 451p. Madrid: España.
- PORTILLO, Blanca (2011). **Prólogo**. In: PARRA, Sergio [fotografías] *Camerinos: de persona a personaje*. Ed. Teatro Español, p. 7. Madrid: España.
- PRIMER ACTO, Cuadernos de Investigación Teatral (1965). **Una encuesta entre los escenógrafos españoles**, n° 67, p. 8-11. Madrid: España. In: REYES Peña *et al*, *El vestuario en el Teatro Español del Siglo de Oro*, 2007, p. 195-196. Madrid: España.
- QUADRI, Franco (2003). **Nella casa laboratorio dello scienziato artigiano** [prefacio]. In: SVOBODA y HONZÍKOVÁ, *I segreti dello spazio teatrale*. Ed. Ubulibri, p. 9-11. Milano: Italia.
- RABÍA León, Diblik (2008). **Ilusiones ópticas: creación de espacios escénicos y alternativos con espejos** [tesis doctoral]. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Madrid: España.
- RANCIÈRE, Jacques (2011). **El destino de las imágenes**. Ed. Politopías, Nigrán (Pontevedra), Colección Politopías, 146 p. Madrid: España.
- RATTO, Gianni (2001). **Antitratado de cenografía: variações sobre o mesmo tema**. Ed. Senac, 2ª edição, 192 p. São Paulo: Brasil.
- REDONDO Júnior, José Rodrigues [ed.] (1964). **O teatro e a sua estética**. Ed. Arcádia, Vol. 2, VV. AA., 351 p. Lisboa: Portugal.
- REID, Francis (1987). **Manual de iluminación escénica**. Ed. Fundación Provincial Luis Cernuda de Diputación, 267 p. Sevilla: España.
- REVISTA NACIONAL DE EDUCACIÓN (1943). **Víctor María Cortezo, Plástica y ornamentación**. N° 35 (n° extraordinario dedicado al Teatro en España), p. 97-103. In: REYES Peña *et al*, *El vestuario en el Teatro Español del Siglo de Oro*, 2007, p. 197. Madrid: España.
- REVUELTA, Pilar (2010). **La dirección artística en El laberinto del fauno**. In: SANDERSON y GOROSTIZA [coord.], *Constructores de ilusiones: la dirección artística cinematográfica en España*. Ediciones de la Filmoteca, p. 56-58. Valencia: España.
- REYERO Hermosilla, Carlos (1980). **Gregorio Martínez Sierra y su teatro de arte**. Ed. Fundación J. March, Serie Universitaria, n° 142. Madrid: España.
- REYES Peña, Mercedes de los; ZUBIETA, Mar; RODRÍGUEZ, Ángeles [orgs.] (2007). **El vestuario en el Teatro Español del Siglo de Oro**. Ed. Compañía Nacional de Teatro Clásico, Colección Cuadernos de Teatro Clásico 13-14, 2ª ed. 357 p. Madrid: España.
- RIBEIRO da Silva Filho, Almir (2014). **On women around Edward Gordon Craig: interculturalidade e gênero** [pós-doutorado]. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- RINALDI, Mauricio (2006). **Diseño de iluminación teatral**. Ed. Dunken, 2ª ed. 150 p. Buenos Aires: Argentina.
- RÍOS Torres, Félix (1985). **El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre**. Ed. Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria: España. In: REYES Peña *et al*, *El vestuario en el Teatro Español del Siglo de Oro*, 2007, p. 194. Madrid: España.
- ROCA, Cora (2007). **Saulo Benavente, ensayo biográfico**. Ed. Inteatro, Instituto Nacional Del Teatro, 500 p. Buenos Aires: Argentina.
- RODRIGUES Monteiro Nunes da Cruz, Fernando Miguel (2012). **A iluminação cénica em Portugal na segunda metade do século XX** [dissertação de mestrado]. Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema. Amadora: Portugal.
- RODRÍGUEZ Alonso, Carlos (2016). **La escena iluminada y sus artifices: Juan Gómez-Cornejo**. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, n° 159, enero-marzo, p. 29-35. Madrid: España.
- ROSCO (sin fecha). **Rosco Technotes** [boletín informativo]. Ed. Rosco, n° 2, 4 p. São Paulo: Brasil.

- ROSE, Diana (2002). *Análise de imagens em movimento*. In: BAUER y GASKELL [ed.], *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Ed. Vozes, 2ª ed., p. 343-364. Petrópolis: Brasil.
- ROSELL, Josep (2010). **El decorado, radiografía del personaje**. *Reflexión – Contradicción*. In: SANDERSON y GOROSTIZA [coord.], *Constructores de ilusiones: la dirección artística cinematográfica en España*. Ediciones de la Filmoteca, p. 28. Valencia: España.
- ROUBINE, Jean-Jacques (1998). *A linguagem da encenação teatral*. Ed. Jorge Zahar, 2ª ed. 240 p. Rio de Janeiro: Brasil.
- RUBIERA, Javier; HIGASHITANI, Hidehito (1999). *Zeami, Fūshikaden: tratado sobre la práctica del teatro Nob y cuatro dramas Nob*. Ed. Trotta, Colección Pliegos de Oriente, Serie Lejano Oriente, 297 p. Madrid: España.
- RUBIO Jiménez, Jesús (1999). *Los límites de la ilusión escénica* [prólogo]. In: MOYNET, M. J., *El teatro del siglo XIX por dentro*. Ed. ADE, p. IX-XV. Madrid: España.
- _____ (2005). *Romance de Lobos: la versión de Ángel Facio*. In: FACIO [ed.], *Romance de lobos* [cuaderno de dirección 4]. Ed. Teatro Español, p. 83-108. Madrid: España.
- RUESGA Navarro, Juan (2001). *La escenografía. Rigor y poética*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 86, julio-septiembre, p. 34-37. Madrid: España.
- _____ (2011). *Metodología de la plástica escénica. La producción artística*. In: *Anagnórisis*, Revista de Investigación Tragtrál, nº 4, diciembre, p. 88-109. Madrid: España. <<http://www.anagnorisis.es>> [consulta: 4 noviembre 2015]
- _____ (2015). **Andrea D’Odorico: “Hay que dar al público lo que ni sospecha que existe”**. In: PELÁEZ y MONTERO [eds.], *Andrea D’Odorico, escenógrafo, gestor y productor teatral: los espejos del alma* [catálogo]. Ed. Museo Nacional del Teatro, p. 25-26. Madrid: España.
- RUFFINI, Franco (1978). *Semiotica del testo: l’esempio teatro*. Ed. Bulzoni, 238 p. Roma: Italia.
- SADIE, Stanley [coord.] (2011). *Atlas ilustrado de la ópera*. Ed. Susaeta, VV.AA., 322 p. Madrid: España.
- SALAZAR, Adolfo (1923). *Información teatral de España y del extranjero*. In: *Blanco y Negro*, 14-I-1923, p. 34-35. Madrid: España.
- SALVAT, Ricard (1996). *El teatro: como texto, como espectáculo*. Ed. Montesinos. Colección Biblioteca de Divulgación Temática nº 17, 3ª ed., 152 p. Barcelona: España.
- SÁNCHEZ Martínez, José Antonio [ed.] (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Ed. Akal, Colección Fuentes de Arte nº 15, VV. AA, 487 p. Madrid: España.
- _____ (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Monografías, 3º ed. corr., 235 p. Cuenca: España.
- _____ [dir.] (2006). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Ed. ARTEA, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Caleidoscopio, nº 6, VV. AA, 420 p. Cuenca: España.
- SÁNCHEZ Ron, José Manuel (2014). *Loïe Fuller: la danza como ciencia*. In: CAVAZZINI y COMERLATI [coord.], *Escenarios del cuerpo: la metamorfosis de Loïe Fuller* [catálogo], Ed. La Casa Encendida p. 75-85. Madrid: España.
- SANDERSON, John D.; GOROSTIZA, Jorge [coord.] (2010). *Constructores de ilusiones: la dirección artística cinematográfica en España*. Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía Ricardo Muñoz Suay), 197 p. Textos: VV. AA. Valencia: España.
- SANTAEILLA, Lucia (2005). *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. Ed. Iluminuras/Fapesp, 3ª Ed., 432 p. São Paulo: Brasil.
- SANZ, Montse (2010). **Dirección Artística: interpretar la idea, cabeza y corazón**. In: SANDERSON y GOROSTIZA, *Constructores de ilusiones: la dirección artística cinematográfica en España*. Ediciones de la Filmoteca, p. 46. Valencia: España..
- SENELICK, Laurence (1982). *Gordon Craig’s Moscow Hamlet*. Ed. Greenwood Press. Westport: Inglaterra.

- SERRONI, José Carlos (2013). *Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo*. Ed. Sesc-SP, 376 p. São Paulo: Brasil.
- SHYER, Laurence (1989). **Robert Wilson and His Collaborators**. In: Theatre Communications Group. Nueva York: EE. UU.
- SILVA, Amabilis de Jesus da (2005). *Para evitar o “costume”: figurino-dramaturgia* [dissertação de mestrado]. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Florianópolis: Brasil.
- _____. (2010). *Figurino-penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena* [tese de doutorado]. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador: Brasil.
- SILVA Carneiro Filho, Carlos Eduardo (2007). *Gianni Ratto: arteção do teatro* [dissertação de mestrado]. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- SILVA Lima, Carla Andréa (2008). *Dança-Teatro: a falta que baila: a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater* [dissertação de mestrado]. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Brasil.
- SILVA e Sá, Luiz Henrique da (2008). *Histórias de cenografia e design: a experiência de Helio Eichbauer* [dissertação de mestrado]. Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Brasil.
- SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da (2009). *Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch* [dissertação de mestrado]. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Brasil.
- _____. (2015). *Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch*. Ed. UFMG, 154 p. Belo Horizonte: Brasil.
- SINGLETON, Brian Robert (1988) *The interpretation of Shakespeare by Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil* [thesis doctoral]. Faculty of Arts, University of Birmingham. Birmingham: Inglaterra.
- SIRLIN, Eli (2005). *La luz en el teatro: manual de iluminación*. Ed. Instituto Nacional del Teatro/Inteatro Editorial, Colección Pedagogía Teatral, 362 p. Buenos Aires: Argentina.
- SOLER, Joan (2008). *Butoh (1959-2009). Medio siglo de rebelión en la danza*. In: Revista Acotaciones, Real Escuela Superior de Arte Dramático-RESAD, nº 20, p. 23-46. Madrid: España.
- SONREL, Pierre (1964). *As festas medievais*. In: REDONDO Júnior [ed.], *O teatro e a sua estética*, Ed. Arcádia, p. 75-85. Lisboa: Portugal.
- SOUZA Brito, Lisa (2012). *O teatro de Peter Brook no cinema de Marat/Sade: um estudo de aspectos da visão teatral de Brook em sua obra cinematográfica Marat/Sade* [dissertação de mestrado]. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: Brasil.
- STANISLAVSKI, Constantin (2007). *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la vivencia*. Ed. Alba, 2ª ed., 368 p. Barcelona: España.
- STREHLER, Giorgio (2001). *La escenografía. Carta a Luciano Damiani*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 86, julio-septiembre, p. 30-33. Madrid: España.
- SUÁREZ A'lvarez, Jorge Iván (2006). *Realidad virtual: escenografía y transformación. Nuevas concepciones del espacio escénico en el teatro actual* [tesis doctoral]. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Madrid: España.
- SURGERS, Anne (2005). *Escenografías del teatro occidental*. Ed. Artes del Sur, 120 p. Buenos Aires: Argentina.
- SVOBODA, Josef (1964). *Uma experiência Checoslovaca*. In: REDONDO Júnior [ed.], *O teatro e a sua estética*, Ed. Arcádia, p. 261-268. Lisboa: Portugal.
- _____; HONZÍKOVÁ, Milena (2003). *I segreti dello spazio teatrale*. Ed. Ubulibri, 2ª ed., 224 p. Milano: Itália.
- TEIXEIRA Coelho Netto, José (2006). *Preliminar*. In: GUINSBURG et al [orgs.], *Semiologia do teatro*, Ed. Perspectiva, p. 11-13. São Paulo: Brasil.

- TORMANN, Jamile (2006). *Caderno de iluminação: arte e ciência*. Ed. Música & Tecnologia, 154 p. Rio de Janeiro: Brasil.
- TOSTICARELLI, Martina Inés (2007). *Luz y sonido en el teatro contemporáneo: espacios de lo imaginario* [tesis doctoral]. Departament de Filologia Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona: España.
- TRAPERO Llobera, Patricia (1995). *Bases para un análisis del espectáculo: teoría y práctica*. Ed. Universitat de les Illes Balears, Col·lecció Assaigs, 2, 402 p. Palmas: España.
- TRASTOY, Beatriz; ZAYAS de Lima, Perla (2006). *Lenguajes escénicos*. Ed. Prometeo Libros, Colección Comunicación y Crítica Cultural, 274 p. Buenos Aires: Argentina.
- TRAUMER, Alexandre (1946). *L'écran français*, n. ° 63. En ROSELL, Josep, El decorado, radiografía del personaje. Reflexión – Contradicción. In: SANDERSON y GOROSTIZA, 2010, Constructores de ilusiones: la dirección artística cinematográfica en España. Ediciones de la Filmoteca, pág. 27. Valencia: España.
- UBERSFELD, Anne (1996). *Lire le théâtre (I), (II) et (III)*. In: *Nouvelle Édition Revue*. Paris: Francia; Berlin: Alemania.
- _____ (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Ed. Galerna, 121 p. Buenos Aires: Argentina.
- URSINI Uršič, Giorgio [ed.] (2006). *Ezio Frigerio, escenógrafo* [catálogo exposición]. Ed. Teatro Fernán Gómez - Centro de Arte, 335 p. Textos de VV. AA. Exposición *Ezio Frigerio, escenógrafo*, Centro Cultural de la Villa, 27.03 a 14.05 de 2006. Madrid: España.
- _____ [ed.] (2008). *Gilles Aillaud, escenógrafo. Del lienzo a la escena* [catálogo exposición]. Ed. Centro Dramático Nacional, 216 p. Textos de VV. AA. Exposición *Gilles Aillaud, escenógrafo. Del lienzo a la escena*, Teatro Valle-Inclán, 14.04 a 11.05 de 2008. Madrid: España.
- _____ [ed.] (2009). *Josef Svoboda, escenógrafo. El mundo en un espejo* [catálogo exposición]. Ed. Teatro Fernán Gómez - Centro de Arte, 335 p. Textos de VV. AA. Exposición *Josef Svoboda, escenógrafo. El mundo en un espejo*, Teatro Fernán Gómez - Centro de Arte, 17.12 de 2008 a 15.02 de 2009. Madrid: España.
- URSSI, Nelson José (2006). *A linguagem cenográfica* [dissertação de mestrado]. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- VALIENTE, Pedro (2000a). *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson* [tesis doctoral]. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. Madrid: España.
- _____ (2000b). *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson* [tesis doctoral]. Segunda parte (anexos): Evolución estética de la obra de Robert Wilson a través de Death Destruction & Detroit: 1979, 1987, 1999. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. Madrid: España.
- _____ (2005). *Robert Wilson: arte escénico planetario*. Ed. Ñaque, Colección Técnica Teatral, 230 p. Ciudad Real: España.
- VALERA Bernal, Javier (2003). *La imagen en movimiento. El cine* [en línea]. In: *Revista Educativa y Cultural Contraclave*, Murcia: España. <www.contraclave.es> [consulta: 14 enero 2016]
- VALSA, Lois (2002). *Bob Wilson: la hibernación de las vanguardias*. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 624, junio de 2002. Ed. Agencia Española de Cooperación Internacional y Ministerio de Asuntos Exteriores, p. 109-114. Madrid: España.
- VARON, Gaia (1987). *Non ha inizio ne fine: il suono esiste* [entrevista con Robert Wilson]. In: *Música Viva*, enero de 1987. Italia.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo (1987). *Dicionário de teatro*. Ed. L&PM, 231 p. Porto Alegre: Brasil.
- VÁSQUEZ Rocca, Adolfo (2006). *Pina Bausch: danza abstracta y psicodrama analítico* [en línea]. In: *Revista Observaciones Filosóficas*, n° 3. Santiago: Chile. <www.observacionesfilosoficas.net> [consulta: 11.02. 2016]

- VAZ Ramos, Adriana (2000). *A indumentária simbólica - das festas ao teatro: a congada na comunidade dos Arturos* [dissertação de mestrado]. Faculdade de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- _____. (2008). *O design de aparência de atores e a comunicação em cena* [tese de doutorado]. Faculdade de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- _____. (2013). *O design de aparência de atores e a comunicação em cena*. Ed. Senac, 144 p. São Paulo: Brasil.
- VELÁZQUEZ, Victoria (2007). *Conversando con Yvonne Blake y Pedro Moreno*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, n° 116, julio-septiembre, p. 123-129. Madrid: España.
- VERA, Geraldo; BARRAJÓN, Jesús; PELÁEZ, Andrés; MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín; PEÑA, Juan Francisco (2006). *Francisco Nieva: artista contemporáneo*. Ed. Iberautor/Fundación Autor, 190 p. Exposición Francisco Nieva: el teatro de los sueños, Teatro Valle-Inclán, marzo de de 2006. Madrid: España.
- VIANA, Fausto (2000). *O figurino surgido através do trabalho do ator: uma abordagem prática* [dissertação de mestrado]. Mestrado em Artes, Escola de Comunicação e Artes-ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- _____. (2004). *O figurino das renovações cênicas do século XX: um estudo de sete encenadores* [tese de doutorado]. Doutorado em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes-ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- _____. (2010a). *O figurino teatral e as renovações do século XX*. Ed. Estação das Letras e Cores, 295 p. São Paulo: Brasil.
- _____. (2010b). *Capello Neto: uma vida dedicada à cenografia*. Ed. Fausto Viana, 169 p. São Paulo: Brasil.
- _____.; BASSI, Carolina [orgs.] (2013a). *Diário dos futuros pesquisadores: cenografia*. Ed. Núcleo de Pesquisa Traje de Cena, ECA/USP, 164 p. São Paulo: Brasil.
- _____. (2015). *Qual a profilaxia para o seu figurino?* In: *ModaPalavra e-periódico*, ano 8, n° 15, jan-jul. 2015, p. 40-55. São Paulo: Brasil.
- VIDAL, Nuria (1988). *El cine de Pedro Almodóvar*. Ed. Instituto de Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Ministerio da Cultura, 312 p. Madrid: España.
- VIEITES, Manuel F. (2012). *Edward Gordon Craig: cronología teatral*. In: GORDON Craig, Edward, *Un teatro vivo; El teatro en marcha; Escena*. Ed. ADE. Madrid: España.
- VILA, Santiago (1997). *La escenografía: cine y arquitectura*. Ed. Catedra, Colección Signo e Imagen n° 47, 347 p. Madrid: España.
- VÍLLORA, Pedro (2015). *Palabra de Andrea*. In: PELÁEZ y MONTERO [eds.]. *Andrea D'Odorico, escenógrafo, gestor y productor teatral: los espejos del alma* [catálogo]. Ed. Museo Nacional del Teatro, p. 17-22. Madrid: España.
- WILLIAMS, David; PRENOWITZ, Eric (1999). *Collaborative theatre: the Théâtre du Soleil sourcebook*. Ed. Routledge, 250 p. Londres: Inglaterra; Nueva York: EE UU.
- WILKENING, Antje (2008). *El arte del maquillaje y de la caracterización paso a paso*. Editorial El Drac, 120 p. Madrid: España.
- WOODWARD, Daisy (2012). *Pina Bausch costumes* [en línea]. In: *Revista AnOther*, 2.07.2012. Londres: Inglaterra. <<http://www.anothermag.com>> [consulta: 14 febrero 2016]
- YAGÜE, Pedro (2016). *La escena iluminada y sus artifices: Pedro Yagüe*. In: *ADE Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, n° 159, enero-marzo, p. 63-67. Madrid: España.
- YUMI Sinzato, Alice (2011). *Relações entre moda e arte: novas possibilidades a partir da moda de vanguarda japonesa* [trabalho de conclusão de curso]. Bacharelado em Moda, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: Brasil.

ZAUNER, Ruth (2007). *Tras el telón: Teatro Real, 10 Años*. Ed. Teatro Real y Media Minds, 185 p. Fotografías de Nicolás Randall y Javier del Real. Madrid: España.

ZAYAS de Lima, Perla (2014). *Teatro clásico chino: la Ópera de Pekín*. In: La Ratonera: revista asturiana de teatro, n° 39, junio de 2014, p. 127-136. Gijón: España.

ZILLNER, Gerd (2013). *Cara a cara con la vanguardia*. In: LESÁK y ZILLNER, *Frederick Kiesler* [Cuaderno 2]. Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, p. 19-24. Madrid: España.

ZUBIETA, Mar [textos y ed.] (2006). *Don Gil de las calzas verdes* [cuadernos pedagógicos 22]. Ed. Compañía Nacional de Teatro Clásico, 56 p. Puesta en escena: Autor: Tirso de Molina; Versión y Dirección: Eduardo Vasco; Escenografía: Carolina González; Iluminación: Miguel Ángel Camacho; Vestuario: Lorenzo Caprile; Diseño de peluquería y maquillaje: Miguel Ángel Álvarez; Dirección musical: Alicia Lázaro; Coreografía: Lieven Baert. Madrid: España.

Audiovisuales

ALLANTE, Philippe; MÜLLER, Florence [dirección] (2007). *Histoire du look* [película documental-DVD]. Producción: Arte France, La Compagnie des Taxi-Brousse et Argus Films, 52 min. Episodos: 1. Élegance à la romaine; 2. Fières allures médiévales; 3. Perruques et belles dentelles; 4. Révolutions et modes; 5. Libertés en s'habillant. París: Francia.

CABEZA, Elisabet; RIAMBAU, Esteve [dirección] (2009). *Máscaras (Máscaras)* [película documental-DVD]. Testimonios del actor José María Pou. 90 min/Extras: 35 min. Producción: Generalitat de Catalunya/Ministerio de Educación y Cultura (ICAA)/Oberón Cinematográfica/Televisió de Catalunya (TV3), Estudio Cameo Media. Barcelona: España.

GREEB, Gabriela [dirección] (2006). *A mochila do mascate* [película documental-DVD]. Producción: Europa Filmes, audio: portugués e italiano, 73 min. Biografía artística y entrevista con RATTTO, Gianni. São Paulo: Brasil.

GUY-BLANCHE, Alice [dirección] (1900). *Danza serpentina* [película]. Producción: Gaumont. Nueva York: EE UU.

HERZOG, Werner [dirección] (1989). *Wodaabe* [película documental-DVD]. Producción: Werner Herzog Filmproduktion, SDR, Stuttgart, Arion Productions. Audio: inglés y peul, 52 min. Alemania.

LEAL, Cristina [dirección] (2007). *Iluminados* [película documental-DVD]. Producción: Versátil y Ciclorama Filmes, audio: portugués, 100 min. Entrevistas con: MOURA, Edgar; DUARTE, Fernando; FARKAS, Pedro; LUTFI, Dib; CARVALHO, Walter, CARNEIRO, Mario. São Paulo: Brasil.

LUZ, Afonso [comisario] (2014). *Flávio de Carvalho: a experiência como obra* [exposición]. Museu da Cidade de São Paulo, 05.02 a 27.06.2014. En Fundação Marco Amaro, mayo de 2014. <<https://www.youtube.com>> [consulta: 12 julio 2015]. São Paulo: Brasil.

OTTO-BERNSTEIN, Katharina [guión y dirección] (2006) *Absolute Wilson* [documental/biográfico]. Fotografía: Ian Saladyga, Eric Seefranz y Penny CM Stankiewicz. Productora: Film Manufacturers, 105 min, Nueva York: EE UU.

PELÁEZ, Andrés [comisario] (2012). *Vitín Cortezo: escenógrafo y figurinista* [exposición homenaje]. Teatro Valle-Inclán, 11.06 a 16.06.2012. Producción: Centro Dramático Nacional y Museo de Teatro de Almagro. En *Centro Dramático Nacional*, 4min. <<http://cdn.mcu.es/espectaculo/exposicion-de-vitin-cortezo>> [consulta: 10 julio 2015]. Madrid: España.

RANDALL, Nicolás [dirección] (2007). *Tras el telón: Teatro Real, 10 Años*. [película documental-DVD]. Imágenes: Media Minds, 50 min. Madrid: España.

SAURA, Carlos [dirección] (2005). *Iberia* [película documental/musical-DVD]. Producción: Morena Films, 99 min. Piezas: *Rondeña* y *El albaicín*. España y Francia.

WENDERS, Wim [dirección] (2010). *Pina* [película documental-DVD]. Producción: Neue Road Movies (Berlín) y Eurowide (París), 100min. Obra y coreografía de BAUSCH, Pina. Alemania y Francia.

WILSON, Robert [dirección] (2006). *Aida* [filmación de ópera-DVD]. Producción: Opus Arte, 159 min. Dirección musical: Kazushi Ono, Dirección de televisión: Benoit Vlietinck. Italia.

_____ (2004). *Las fábulas de La Fontaine* [filmación de teatro-vídeo]. Piezas: *La cigale et la fourmi* y *Les animaux malades de la peste*. Francia.

_____ (2014). *Los negros* [fragmento de video]. AFP-TV, E. Le maou, Francia.

WISEMAN, Frederick [dirección] (2009). *La dance: le Ballet de L'Opera de Paris* [película documental-DVD]. Producción: Zipporah Films, audio: inglés, 159 min. París: Francia.

Recurso electrónico (internet)

AMENGUAL, Javiera (2015). *Mimbre, crin, vestuario y video: entrevista a Loreto Monsalve, diseñadora detrás de Centripeto*. En *Viste la Calle* [website], 05 marzo 2015. <www.vistelacalle.com> [consulta: 30 septiembre 2015].

BIELSA Arbiol, José Antonio (2013). *Loïe Fuller: de la ruptura con la tradición a la consolidación de la vanguardia en los albores de la danza contemporánea. Un sistema de la danza* [ensayo]. En *Escritos de José Antonio Bielsa*, 15 julio 2013. <<http://josbiarbi.blogspot.com.es>> [consulta: 6 octubre 2015].

CALVO Serraller, Francisco (1992). *El resplandor trágico de Bob Wilson*. En *El País* [periódico electrónico], 28 septiembre 1992, Archivo-Edición Impresa/hemeroteca on-line. <<http://elpais.com>> [consulta: 18 abril 2015].

Centro Checo Madrid. <<http://madrid.czechcentres.cz/>>. Madrid: España.

CASTRO, Barbara (2013). *Luz na roupa: figurinos de projeção mapeada*. En CTRL+ art, body, media [blogspot], 12 febrero 2013. <<https://ctrlbarbara.wordpress.com>> [consulta: 21 marzo 2016].

DÍAZ Sande, José Ramón (2009). *Alma melancólica en la escenografía*. En *MadridTeatro net* [website], 20 marzo 2009. <www.madridteatro.eu> [consulta: 9 abril 2015].

FERNÁNDEZ, Diana (2012). *Suceso escénico de gran trascendencia: el ballet Parades*. En *Vestuario Escénico: diseño, historia y teoría de traje y la moda, cine, teatro* [website], 12 marzo 2012. <<https://vestuarioescenico.wordpress.com>> [consulta: 3 octubre 2015].

_____ (2014). *Ludwig Sievert. El escenario expresionista*. En *Vestuario Escénico: diseño, historia y teoría de traje y la moda, cine, teatro* [website], 19 junio 2014. <<https://vestuarioescenico.wordpress.com>> [consulta: 6 julio 2015].

_____ (2014b). *Hamlet: Gordon Craig y Stanislanski*. En *Vestuario Escénico: diseño, historia y teoría de traje y la moda, cine, teatro* [website], 17 mayo 2014. <<https://vestuarioescenico.wordpress.com>> [consulta: 18 octubre 2015].

_____ (2014c). *Adolphe Appia, Jaques-Dalcroze y Orfeo y Eurídice*. En *Vestuario Escénico: diseño, historia y teoría de traje y la moda, cine, teatro* [website], 1 junio 2014. <<https://vestuarioescenico.wordpress.com>> [consulta: 20 octubre 2015].

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa (2014). *Loïe Fuller, la Méliès de la danza*. En *El País* [periódico electrónico], 6 febrero 2014, Cultura. <<http://blogs.elpais.com>> [consulta: 5 marzo 2015].

Funarte - Fundação Nacional das Artes (2013). *Acervos Brasil: Memória das Artes*. <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo>> Brasil.

JORNAL DO BRASIL [periódico electrónico]. *Barbara Heliodora, crítica teatral, morre aos 91 anos*, 10 abril 2015. <www.jb.com.br> [consulta: 11 abril 2015].

MORALES Fernández, Clara (2014). *Muere Dick Smith, maestro del maquillaje cinematográfico*. En *El País* [periódico electrónico], 31 julio 2014, Archivo-Edición Impresa/hemeroteca on-line. <<http://elpais.com>> [consulta: 27 septiembre 2015].

Museo Nacional del Teatro. Inaem: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Educación, Cultura y Desporte, Gobierno de España <<http://museoteatro.mcu.es>>. Almagro (Ciudad Real): España.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Educación, Cultura y Desporte, Gobierno de España. <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion.es>>. Madrid: España.

PÉREZ, Elizabeth; HUERTA, Belén (2012). *Josef Svoboda: escenógrafo de la luz* [presentación electrónica]. <<https://prezi.com>> [consulta: 1 marzo 2016].

PETROVSKI, Sebastian (2012). *Perception is reality*. In: *Behance* [plataforma de portafolio online]. <www.behance.net> [consulta: 2 marzo 2015].

PUCHADES, Xavier (2003). *El análisis de los espectáculos de Patrice Pavis*, Paidós Comunicación n°121, Barcelona, 2000 [en línea]. En *Stichomythia: Revista de Teatro Contemporáneo*, n° 1, mayo de 2003. Ed. Universitat de València. Valencia: España. <<http://parnaseo.uv.es>> [consulta: 24 febrero 2015].

SALAS, Roger (2009). *Muere a los 68 años la coreógrafa alemana Pina Bausch*. En *El País* [periódico electrónico], 30 de junio de 2009, Cultura. <<http://cultura.elpais.com>> [consulta: 12 octubre 2015].

_____ (2014a). *El cumpleaños de Loïe Fuller (I y II)*. En *El País* [periódico electrónico], 22 y 26 de enero de 2014, Cultura. <<http://blogs.elpais.com>> [consulta: 3 marzo 2015].

_____ (2014b). *El gesto de mirar atrás*. En *El País* [periódico electrónico], 7 de julio de 2014, Cultura. <<http://cultura.elpais.com>> [consulta: 12 octubre 2015].

SHEVSTSOVA, Maria (2010). *Los elementos y las reglas*. En *Didaskalia-* [periódico electrónico], n° 95, 01 de febrero de 2010. <<http://www.eteatr.pl>> [consulta: 25 octubre 2015].

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AYRES Machado, Ludmila (2011). *Design e linguagem cinematográfica: narrativa visual e projeto*. Ed. Blucher, Coleção Pensando o Design, 136 p. São Paulo: Brasil.

BALLESTEROS Gonzáles, Antonio; VILVANDRE de SOUZA, Cécile [coords] (2000). *La estética de la transgresión: revisiones críticas del teatro de vanguardia*. Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Estudios n° 57, 516 p. Textos: VV.AA. Cuenca: España.

BANU, Georges; CARNEIRO, João; CASTANHEIRA, José Manuel; FREYDEFONT, Marcel (2013). *José Manuel Castanheira, cenografía*. Ed. Caleidoscópico, 495 p. Lisboa: Portugal.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George [eds.] (2002). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Ed. Vozes, 2ª ed. 516 p. Petrópolis: Brasil.

BELLONI, Arthur (2014). *O corpo e as coisas: a dissolução da fronteira entre o vivo e o não vivo na cena contemporânea*. In: FARIAS Tavares et al [org.], *Discursos do corpo na arte*, Ed. da Ufsm, p. 145-163. Santa Maria: Brasil.

BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari K. (1982). *Investigación cualitativa para educación*. Una introducción a teorías y métodos. Ed. Allyn Bacon. Boston: EEUU.

BOLÍN, Luis Antonio (1935). *Dos artistas españolas en Londres*. En *Blanco y Negro*, 7-VII-1935. p.132. Madrid: España. In: MURGA Castro, *Escenografía de la danza en la edad de plata (1916-1936)*. Ed. CSIC, 2009, p. 47. Madrid: España.

BONIN, Jiani Adriana (2011). *Nos bastidores da pesquisa: a instância metodológica experienciada nos afazeres e nas processualidades de construção de um projeto*. In: GOMES, Luis [ed.], *Metodologias de pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos*. Ed. Sulina, p. 19-41. Porto Alegre: Brasil.

BRITES, João [org.] (2005). *Máquinas de cena: o bando*. Ed. Campo das Letras/Teatro O Bando, Coleção Campo do Teatro n° 26, 110 p. Lisboa: Portugal.

_____ [org.] (2011). *Do outro lado: quadrienal de Praga, espaço e design da performance* [catálogo]. Ed. Direção-geral das Artes/Ministério da Cultura de Portugal, 109 p. Lisboa: Portugal.

BROOK, Peter (2014). *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Ed. Península, Colección Imprescindibles n° 12, 4ª ed., 190 p. Barcelona: España.

- CALVO Serraller, Francisco; GONZÁLEZ García, Angel; ROCHA, Francisco Javier (1975). *La Barraca y su entorno teatral* [catálogo exposición]. Ed. Galería Multitud, 48 p. Madrid: España. In: REYES Peña et al, *El vestuario en el Teatro Español del Siglo de Oro*, 2007, p. 200. Madrid: España.
- CANO, Sara; AGUIRRE, Jimena (2015). *Simon Zabell: dibujo y traducción* [catálogo]. Ed. Museo ABC y Fundación Banco Santander (Proyecto Conexiones), 211 p. Exposición del 20.5 al 30.08.2015, coord. y comisariado: Óscar Alonso Molina. Madrid: España.
- CANTON, Katia (2004). *Fantasias*. Ed. Martins Fontes, dibujos de Flávio de Carvalho, 48 p. São Paulo: Brasil.
- CAPELA, José (2013). *Modos de não fazer nada* [catálogo]. Ed. Mala Voadora, 66 p. Lisboa: Portugal.
- CORNAGO Bernal, Oscar (2000). *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los "realismos"*. Ed. Consejo Superior de Investigación Científica, Instituto de la Lengua Española, Anejos de Revista de Literatura 50, 677 p. Madrid: España.
- EICHBAUER, Helio (2013). *Cartas de marear: impressões de viagem, caminhos de criação*. Ed. Casa da Palavra, 312 p. Rio de Janeiro: Brasil.
- FALCÓ, Josep Lluís i (2012). *Reyes Abades: rompiendo moldes*. Ed. Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones, Festival Ibérico de Cine, Colección Cine nº 16, 426 p. Badajoz: España.
- FARIAS Tavares, Enéias; REIS Biancalana, Gisela; MAGNO, Mariane [org.] (2014). *Discursos do corpo na arte*. Ed. da Universidade Federal de Santa Maria – Ufsm, VV. AA., 264 p. Santa Maria: Brasil.
- LAMARCA, Manuel; VALENZUELA, Juan Ignacio (2008). *Cómo crear una película: anatomía de una profesión*. Ed. T&B, 447 p. Madrid: España.
- LLINÁS, Francisco [coord.] (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Ed. Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 565 p. Colaboración del Centro de Arte Reina Sofía. Entrevistas con: FRAILE, Alfredo; BERENGUER, Manuel; AGUAYO, José F.; BAENA, Juan Julio; CUADRADO, Luis; ALCÁINE, José Luis. Madrid: España.
- LOISELEUX, Jacques (2005). *Colección Los Pequeños Cuadernos de "Cahiers du Cinéma"*, Ed. Paidós Ibérica, 96 p. Barcelona: España.
- LÓPEZ de Guereñu, Javier (2005). *Decorado y tramoya* [cuaderno de técnica escénica]. Ed. Ñaque, Colección Técnica Escénica, Serie Práctica, 4ª edición, 181 p. Ciudad Real: España.
- LOTKER, Sodja; PAŘIZKOVÁ, Daniela; ZELNÍČEK, Jakub; MALITI, Romana; MOCEK, Jan; VLKOVÁ, Klára [ed.] (2015). *PQ 2015 Progran* [programa]. Ed. Arts and Theatre Institute / Ministry of Culture of the Czech Republic, 168 p. Praga: República Checa.
- LYRA Bulcão, Heloisa (2014). *Luiz Carlos Ripper para além da cenografia: um educador e pensador das artes e técnicas da cena*. Ed. De Petrus et Alii/FAPERJ., 288 p. Petrópolis: Brasil.
- MARINIS, Marco de (1985). *Notas de método sobre la documentación audiovisual en el teatro*. In: *Eutopías*, vol. I, nº 1-2, p. 139-156. Valencia: España.
- MENDES Ribeiro, João; FORTUNA, Catarina [org.] (2007) *Arquitecturas em palco*. Ed. Instituto de Artes/Ministério da Cultura/Livraria Almedina, 212 p. Coimbra: Portugal.
- MEYERHOLD, Vsévolod Emílievich (2013). *Teoría teatral*. Ed. Fundamentos, Colección Arte, Serie Teoría Teatral, 9ª ed., 221 p. Madrid: España.
- MOTTA, Gilson (2011). *O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea*. Ed. Perspectiva, Coleção Estudos, 260 p. São Paulo: Brasil.
- NERO, Cyro del (2007). *Com ou sem a folha da parreira: a curiosa história da moda*. Ed. Anhembi Morumbi, Coleção Saberes da Moda, 167 p. São Paulo: Brasil.
- _____ (2010). *Cenografia: uma breve visita*. Ed. Claridade, Coleção Saber de Tudo, 96 p. São Paulo: Brasil.
- NIEMEYER, Lucy (2009). *Elementos de semiótica aplicados ao design*. Ed. 2AB, Série Design, 80 p. Rio de Janeiro: Brasil.

- NOGUEIRA, Roberto (2010). *A carroça do sonho e os saltimbancos: memória da carroça de ouro* [e-book]. Ed. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Coleção Aplauso, Série Teatro, 195 p. São Paulo: Brasil.
- PAZ Canalejo, Juan (2006). *La caja de las magias: las escenografías históricas en el Teatro Real*. Ed. Ayuntamiento de Madrid y Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 317 p. Madrid: España.
- PEDREIRA, Luis Diego; GELPI, Germen; ESQUIVE, Horacio (1977). *La escenografía*. Ed. Centro Editor de America Latina, 96 p. Buenos Aires: Argentina.
- RUANO de la Haza, José María (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Ed. Castalia, Colección Literatura y Sociedad, 390 p. Madrid: España.
- ŠEFRNOVÁ, Tereza [Ed.] (2011). *A scenography meeting: the record of panel debate at the occasion of PQ 2011*. Ed. Nakladatelství AMU (NAMU), Divadelní fakulta, 42 p. El registro del debate internacional de 21 de junio de 2011 en el Scenography Department en la Drama Faculty de la Academy of Performing Arts de Praga. Praga: República Checa.
- SILVA Neto, Antonio Leão da (2010). *Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro* [e-book]. Ed. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Coleção Aplauso, Série Especial, 160 p. São Paulo: Brasil.
- SOUSA, Bob (2013). *Retratos do teatro*. Ed. Unesp, 240 p. Textos: D'AMBROSIO, Oscar; MATE, Alexandre; CABRAL, Ivam; CALDAS, João. São Paulo: Brasil.
- SOUZA, Anderson Luiz de; FERRAZ, Wagner (2013). *O trabalho do figurinista: projeto, pesquisa e criação*. Ed. Indepin, 100 p. Porto Alegre: Brasil.
- STANISLAVSKI, Constantin (2011). *La construcción del personaje*. Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, 3ª ed., 427 p. Madrid: España.
- TESSON, Charles (2012). *Teatro y cine*. Ed. Paidós Ibérica, Colección Los Pequeños Cuadernos de "Cahiers du Cinéma", 96 p. Barcelona: España.
- TORÁN, Enrique (1985). *El espacio en la imagen*. Ed. Seix Barral, 387 p. Barcelona: España.
- TRASTOY, Beatriz; ZAYAS de Lima, Perla (1997). *Los Lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 236 p. Buenos Aires: Argentina.
- URSINI Uršič, Giorgio; RAUCH, Andrea [ed.] (1994). *Emanuele Luzzati, scenografo* [catálogo exposición]. Ed. Press 80, 108 p. Textos de VV. AA. Roma: Italia.
- URSINI Uršič, Giorgio [ed.] (1994). *Wilfried Minks, scénographe* [catálogo exposición]. Ed. Unione dei Teatri d'Europa, Teatro de Roma, 102 p. Textos de VV. AA. Roma: Italia.
- _____ [ed.] (2005). *Dionisis Fotopoulos, scenographer* [catálogo exposición]. Ed. Benaki Museum, textos de VV. AA. Atenas: Grecia.
- VIANA, Fausto [org.]; CAMPELLO Neto, Antonio Heráclito Carneiro (2010). *Introdução histórica sobre cenografia: os primeiros rascunhos*. Ed. Fausto Viana, 194 p. São Paulo: Brasil.
- _____ [org.]; MUNIZ, Rosane [coord.] (2011). *Diário das escolas: cenografia PQ'11*. Ed. Fundação Nacional de Artes/Funarte, 240 p. Rio de Janeiro: Brasil.
- _____; BASSI, Carolina [orgs.] (2013b). *Diário dos futuros pesquisadores 2: cenografia*. Ed. Núcleo de Pesquisa Traje de Cena, ECA/USP, 342 p. São Paulo: Brasil.
- VV. AA. (1967). *Teatro, circo y music-hall*. Ed. Argos, La Gran Enciclopedia del Espectáculo, Tomo V, 456 p. Barcelona: España.

Trabajos académicos

- ALVES, Maria Aparecida (2008). *O trabalho técnico no campo das artes e espetáculos: um estudo sobre o Theatro Municipal de São Paulo* [tese de doutorado]. Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Brasil.

- BARBOSA Moreira, Francisco Edilberto (2012). *Três vestidos fazem pra se apresentar: um estudo sobre o vestir no espetáculo O Auto do Cério* [dissertação de mestrado]. Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará. Belém: Brasil.
- BÜLOW, Gustavo (2011). *Sistematização de conhecimentos para o desenvolvimento de ambientes virtuais digitais interativos* [dissertação de mestrado]. Programa de Pós-Graduação em Design. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Brasil.
- CAMPOS da Conceição, Daniela Águas (2010). *O figurino na ficção cinematográfica. Adrian e Colleen Atwood: design de figurinos no cinema de fantasia* [dissertação de mestrado]. Design de Moda, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa: Portugal.
- CANTOS Martínez, Olga (2013). *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la contrarreforma (1550-1660)* [tesis doctoral]. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Madrid: España.
- CASTILHO Barone, Luciana Paula (2002). *O uso da imagem tecnológica na narrativa cênica contemporânea* [dissertação de mestrado]. Faculdade de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Brasil.
- CORTINHAS, Rosângela (2010). *Figurino: um objeto sensível na produção do personagem* [dissertação de mestrado]. Faculdade de Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Porto Alegre: Brasil.
- CRAVEIRO Vilanova, Luciana (2011). *A expansão do espaço cênico: máquinas de cena como objetos artísticos* [dissertação de mestrado]. Departamento de Comunicação e Artes, Universidade de Aveiro. Aveiro: Portugal.
- DANCKWARDT, Voltaire P. (2010). *O edifício teatral: resultado edificado da relação palco-platéia* [dissertação de mestrado]. Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Brasil.
- DÁRIO, Frederico (2011). *Virilhas: produção do figurino de um curta-metragem como análise da associação entre a moda e o cine* [trabalho de conclusão de curso]. Bacharelado em Publicidade e Propaganda, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília. Brasília: Brasil.
- DEWEY, Daniela (2011). *El vestuario de época en el cine de género realista y fantástico: perspectivas en la producción contemporánea* [trabajo final de grado]. Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Buenos Aires: Argentina.
- FACIOLI Pestana, Sandra Regina (2012). *Identidade cultural brasileira nos figurinos de O rei da vela* [dissertação de mestrado]. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- FERNÁNDEZ Sanz, Pablo (2013). *Genealogía de los teatros: el espacio teatral como paradigma del diseño posible en el discurso dominante* [tesis doctoral]. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Madrid: España.
- FERREIRA Magalhães, Mônica (2004). *Um rosto para a personagem: o processo criativo das maquiagens do espetáculo teatral Partido - do Grupo Galpão* [dissertação de mestrado]. Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói: Brasil.
- _____ (2010). *Maquiagem e pintura corporal: uma análise semiótica* [tese de doutorado]. Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense. Niterói: Brasil.
- FIGUEIREDO Saraiva, Hamilton (1999). *Interações psíquicas e físicas geradas pelas cores na iluminação* [tese de doutorado]. Faculdade de Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- FORJAZ Simões, Cibele (2008). *À luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à "scriptura do visível"* [dissertação de mestrado]. Faculdade de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- FRANCISCHETTI Dantas, Paulo Adriano (1993). *Luz como fenômeno possível de inter-relação entre arte e ciência: uma breve contribuição reflexiva para a transdisciplinaridade* [dissertação de mestrado]. Faculdade de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Brasil.

- GALL, Valentina (2014). *Máscaras y maquillaje: su significado en el teatro y en las celebraciones parateatrales* [trabajo final de grado]. Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Buenos Aires: Argentina.
- GARCIA Millás, Claudia Regina (2007). *Estudo da função estética e expressiva da luz no espetáculo de dança em palcos italianos* [relatório final de iniciação científica]. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Brasil.
- GOMES Moura, Luiz Renato (2014) *A iluminação cênica no trabalho do ator de teatro* [dissertação de mestrado]. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: Brasil.
- GÓMEZ de la Bandera, María Carmen (2002). *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: dialéctica y formalidad de los espacios entra y extra escénicos* [tesis doctoral]. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid. Madrid: España.
- GUALBERTO de Santana, Telma Maria (2014). *Iluminação cênica e teatro-educação: processos pedagógicos e criativos para a cena* [trabalho de conclusão de curso]. Graduação em Licenciatura em Teatro, Universidade Federal da Bahia. Salvador: Brasil.
- IRACHETA Martín, María de (2013). *El camuflaje (1980-2010) como forma de apropiación de otras ilusiones ópticas* [tesis doctoral]. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Madrid: España.
- JUNQUEIRA Rodrigues, Fernanda (2009). *Do figurino cênico ao figurino de moda: a modernização do figurino nas telenovelas brasileiras* [dissertação de mestrado]. Faculdade de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Brasil.
- KOWALSKI, Monique (2009). *A beleza feminina na era da diversidade* [trabalho de conclusão de curso]. Bacharelado em Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: Brasil.
- LOUREIRO Alves, Marcela (2011). *Bodas de Sangue, de Carlos Saura: releitura do musical clássico* [dissertação de mestrado]. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo: Brasil.
- MAHA Almuwail, Maitham (2015). *Diseño escenográfico y cultura árabe: decorado, vestuario e iluminación en las artes escénicas de Kuwait desde 1960* [tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Madrid: España.
- MANTOVANI Tordino, Daniela (2008). *VJing: relações híbridas das imagens ao vivo na cultura contemporânea* [dissertação de mestrado]. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- MARTÍNEZ Pimentel, Ludmila Cecilina (2008). *El cuerpo híbrido en la danza: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales* [tesis doctoral]. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes. Valencia: España.
- MIER Hughes, Eduardo Ernesto (2013). *Iluminación escénica: del Barroco a McCandless* [tesis de máster]. Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana. Veracruz: México.
- MOREIRA de Castilho, Fernando (2014). *Através das paredes: a cenografia como escrita alegórica* [dissertação de mestrado]. Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: Brasil.
- MOTA das Dores Ponce de Leão, Maria do Rosário da (2010). *Cenografia virtual enquanto tecnologia e o seu desenvolvimento e adaptação ao meio televisivo* [dissertação de mestrado]. Faculdade de Arquitetura, Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa: Portugal.
- MOTTA Maia Bodanzky, Alice (2007). *Coreografismos: sistema cenográfico generativo para dança contemporânea* [trabalho de conclusão de curso]. Bacharelado em Desenho Industrial, Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Brasil.
- OLIVEIRA de Araújo, José Sávio (2005). *A cena ensina: uma proposta pedagógica para formação de professores de teatro* [tese de doutorado]. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: Brasil.
- OLIVEIRA Pinto, Davi de (2012). *A cena interroga: uma leitura de O guesa errante ou... a partir do Gestus* [tese de doutorado]. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Brasil.

- OSORIO, Jose Antonio (2011). *Peter Brook: tres conceptos fundamentales* [trabajo final de grado]. Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas. Santiago de Cali: Colombia.
- PEREIRA Rêgo, Isa Sara (2013). *Corpos virtualizados, danças potencializadas: atualizações contemporâneas do corpociborgue* [dissertação de mestrado]. Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia. Salvador: Brasil.
- PEREZ, Valmir (2007). *Desenho de iluminação de palco: pesquisa, criação e execução de projetos* [dissertação de mestrado]. Faculdade de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Brasil.
- PINAGLIA Gavira, José Enrique (2001). *El dibujo en la obra del pintor sevillano Joaquim Valverde* [tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. Madrid: España.
- PINTO, Maria Cristina (2001). *Os elementos do espetáculo de dança na experiência criativa do dançarino autor* [dissertação de mestrado] Faculdade de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Brasil.
- PINTO Mottola, Adriane Cecília (2009). *Cia. Stravaganza: um olhar sobre os processos criativos no teatro de grupo* [dissertação de mestrado]. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Brasil.
- PONTES de Aquino, Agda Patrícia (2011). *Casa Nacional: significações do corpo e do figurino no telejornalismo* [dissertação de mestrado]. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: Brasil.
- SANTOS Andrade, José Carlos dos (2006). *O espaço cênico circense* [dissertação de mestrado]. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- SANTOS Sampaio, José Roberto (2009). *A maquiagem de Claudete Elóy na Companhia de Teatro da UFBA nas montagens: Na selva das cidades, A mulher sem pecados e Hedda Gabler* [dissertação de mestrado]. Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia. Salvador: Brasil.
- SCAPIN JR., Ary (2011). *O design cênico do circo: um olhar para o processo projetual* [dissertação de mestrado]. Pós-Graduação em Design, Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo: Brasil.
- SILVEIRA Torres, Shana (2012). *Os figurinos dos duplos e dos personagens de personalidade dividida nos filmes Um corpo que cai e Disque M para matar de Alfred Hitchcock* [trabalho de conclusão de curso]. Bacharelado em Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Brasil.
- SOUZA, Juliano Valdir de (2010). *O cinema como possibilidade cenográfica para o teatro de bonecos* [trabalho de conclusão de curso]. Licenciatura em Educação Artística, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: Brasil.
- STURDZE, Thiago de (2008). *O design e sua história nos sistemas de objetos de cena e cenários para teatro e cinema* [trabalho de conclusão de curso]. Bacharelado em Design Industrial, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: Brasil.
- SUASSUNA Bent Valeixo Mont Serrat, Bárbara (2006). *Iluminação cênica como elemento modificador dos espetáculos: seus efeitos sobre os objetos de cena* [dissertação de mestrado]. Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Brasil.
- TARDÓN Botas, Narciso (2001). *Reconstrucción escenográfica de la representación de "Hado y divisa de Leonido y de Marfisa", de Calderón de la Barca, dada en el Coliseo del Buen Retiro el día 3 de marzo de 1680* [tesis doctoral]. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Madrid: España.
- TÉLLEZ García, María Isabel de Jesús (2005). *Propuesta escenográfica en la ópera Carmen en España. Desde el período de la transición hasta nuestros días* [tesis doctoral]. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Madrid: España.
- TERRA Moreira, Mariana (2013). *Pra Ver Pouquinho: (re)Considerações sobre o Olhar e o Universo da Iluminação Cênica* [tese de doutorado]. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador: Brasil.
- TOLEDANO de Lope, José Luis (2004). *El espacio escénico de Antonio Bosch: teatro popular valenciano* [tesis doctoral]. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Madrid: España.

- TOLEDO Leite, Marcelo Dêny de (2004). *Funções expressivas e comunicativas da maquiagem na arte teatral* [dissertação de mestrado]. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil.
- VALENZUELA Gómez, Matilde (1996). *Figurinismo teatral en Madrid desde finales del siglo XIX hasta el inicio de la guerra civil española* [tesis doctoral]. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Madrid: España.
- VALENZUELA Valdés, Sergio (2004). *La historia paralela: el diseñador teatral como narrador visual en la puesta en cena* [trabajo final de grado]. Departamento de Teatro, Universidad de Chile. Santiago: Chile.
- VERA Santos, Rocío Elizabeth (2005). *El teatro de la calle García Moreno visto desde la comunicación y la identidad* [trabajo final de grado]. Universidad Politécnica Salesiana, Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación. San Francisco de Quito: Ecuador.
- VIEIRA Costa, Patricia Maria (2011). *O audiovisual na arteterapia: estímulos sensoriais e colagem eletrônica* [monografia de conclusão de curso]. Especialização em Arteterapia, Instituto Superior de Estudos Pedagógicos. Rio de Janeiro: Brasil.
- VIEIRA Maschio, Alexandre (2008). *A estereoscopia: investigação de processos de aquisição, edição e exibição de imagens estereoscópicas em movimento* [dissertação de mestrado]. Curso de Pós-Graduação em Desenho Industrial, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho. Bauru: Brasil.
- XAVIER Antunes Sampaio, Flaviana (2011). *A dança contemporânea em foco: a iluminação como co-autora da cena* [dissertação de mestrado]. Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia. Salvador: Brasil.

ANEXO

RECORRIDO METODOLÓGICO 1

Análisis del Marco Teórico-Conceptual

La lectura superficial del Marco Teórico-Conceptual

- La escena, teniendo en cuenta su dimensión material, constituye un complejo de energías locales que se transforman en el diálogo de la luz y de la CVI, a partir de los cruces de informaciones que están presentes en los cuerpos de los intérpretes y de las informaciones que llegan de fuera por las características del tipo de iluminación. Todo esto resulta en una imagen captada por el ojo y el cerebro del observador. Serían las “relaciones potenciales” (GILL Camargo, 2013) de la luz y de la CVI generando las TAVI.
- Pensar los intérpretes como “moduladores de la luz” (Rinaldi, 2006) que, a modo de “escenografías ambulantes” (Pavis, 2003), pueden recibir tratamientos lumínicos cercanos a los dispensados al espacio escénico y decorados.
- La luz puede ser proyectada y cambiada de dos maneras, en distintas visiones y nomenclatura: como “luz ambiental”, complemento escenográfico del espacio escénico o como “luz funcional”, destinada a la acción dramática del intérprete (LAFORTUNE, 2005); como luz de la “macroestructura”, mutación de luz de una escena a otra (ritmo del espectáculo como un todo) o como luz de la “microestructura”, mutaciones lumínicas dentro de la escena o en las unidades de tiempo (espacio y acción que componen el espectáculo) (GILL Camargo, 2013).
- Si tiene que pensar en un diálogo de luces, es decir, la luz propia existente en los elementos de la CVI (luz local), la llamada radiación electromagnética, con la luz proveniente de los focos de iluminación. Esto resulta en superficies más claras u oscuras, características de la superficie opaca, translúcida y reluciente de la CVI, visto cuando son iluminados (luz blanca, neutra), más que propiedades propias de esos materiales meramente siendo enfatizadas.
- El teatro se basa esencialmente en el juego entre el ocultar y el revelar, conferir sentido o abstraerlo.
- El momento dramático al cual asistimos está totalmente disociado de nuestra concreción física, afectando solamente a la parte onírica de nuestra sensibilidad.
- La magia del teatro radica en su potencialidad para crear ilusiones.
- Espacio en mutación, donde las áreas y los volúmenes deben ser capaces de transmutación en cuanto a la palabra y a la emoción del actor y donde el espacio escénico de los teatros tiene mayor capacidad de movilidad interna de las escenas.
- La magia del espectáculo no se restringe solamente al acto del ilusionismo, o sea, de la ocultación de los mecanismos de producción del encantamiento escénico.
- Percibir las barreras que se establece entre lo ficcional y lo real en el mundo de los espectáculos.
- En el teatro el drama parte del actor; en el cine va del decorado al hombre.
- Al mismo tiempo los materiales tienen su propia lógica y no se puede hacer nada al respecto.
- Desde hace mucho tiempo, el teatro se interesa por la confrontación carnal de los cuerpos y de su doble, impalpable alquimia de la sombra y de la luz.
- El uso actual de la imagen teatral atribuye al cuerpo del intérprete diferentes “modalidades de presencia”, incluso los dota de un cuerpo “aumentado” o los adapta al mirar “gráfico” del público. Se trata de una “magia espantosa: cuerpos mediatizados y cuerpos vivos pueden entrelazarse”.
- Los lenguajes del cuerpo, del espacio (material e inmaterial) y del tiempo (escénico-real y extraescénico-dramático), se comunican y forman el espacio de la escenificación.

La elección de los documentos

Al principio fueron necesarios dos tipos de documentos: textos (entrevistas bibliográficas, biografías, etc.) e imágenes estáticas (fotos, dibujos, carteles, etc.). Con el desarrollo del trabajo, fue necesario el análisis de imágenes en movimiento (vídeos y películas).

La formulación de la hipótesis y de los objetivos

La formulación de los dos estaban planteados a priori por el conocimiento y estudios anteriores del investigador. *Hipótesis*: El diálogo entre la CVI y la luz escénica puede resultar en una TAVI delante del público. *Objetivo General*: comprobar la existencia de la TAVI y reflexionar sobre el diálogo entre CVI y luz; *Objetivos Específicos*: alcanzar la comprensión de los objetos de estudio, hacer una revisión histórica del tema y su contexto, conocer los procesos y tecnologías del diseño escenográfico, verificar diferencias y similitudes del tema entre el teatro y la danza y entre Occidente y Oriente, verificar los cambios y evoluciones del tema en el s. XX, establecer un modo de análisis.

La preparación del material

El material para análisis está organizado en dos partes: contextualización de los temas y Artistas Investigadores de la escena (trayectoria y obra), formateadas de cuatro maneras, como sigue:

Análisis Empírico 1: CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS TEMAS: busca una exploración inicial para un mejor conocimiento de los procesos del Diseño Escenográfico y algunos ejemplos de experimentaciones en transformaciones visuales escénicas, en obras de la segunda mitad del s. XX.

a) *Pensamiento práctico-conceptual*: compuesto por testimonios de los profesionales-artistas, abarcando tres áreas del diseño: espacio escénico, luz y CVI. La búsqueda de los datos, de cada una de estas áreas, está organizada en cinco bloques-índices: definición de la función y de la profesión; proceso individual; proceso en equipo; proceso con el público y con el intérprete-personaje; procesos, técnicas, tecnologías y color. Los testimonios textuales fueron compilados de libros-reportajes y están formateados con informaciones de identificación de los entrevistados (o declarantes) e informaciones de la procedencia del contenido.

b) *Experimentaciones en transformaciones visuales*: ejemplos de experimentaciones en las puestas en escena. Los contenidos están en formato de texto (descripción, testimonios, etc.) e imágenes estáticas.

Análisis Empírico 2: ARTISTAS INVESTIGADORES DE LA ESCENA, TRAYECTORIA Y OBRA: busca conocer las experimentaciones y realizaciones de ocho diseñadores escenográficos y analizar obras filmadas relacionadas con ellos.

c) *Los ocho AI*: están divididos en dos bloques-temporales de cuatro artistas: 1ª mitad del s. XX (los modernistas) y 2ª mitad del s. XX (los posmodernistas). Los modernistas, a su vez, están organizados según el enfoque de su producción en dos bloques: los pensadores (Appia y Craig) y los científicos (Fuller y Fortuny). Los posmodernistas siguen una orden más o menos cronológico, puesto que los cuatro últimos son contemporáneos (Svoboda, Mnouchkine, Wilson y Bausch). Los datos están en formato textual (biografía, cronología, sus pensamientos, opiniones sobre ellos, relaciones con los temas del estudio) e imágenes estáticas (fotos, dibujos, maquetas, etc.).

d) Análisis de filmaciones de espectáculos: escenas o vídeos cortos.

RECORRIDO METODOLÓGICO 2

Análisis Empírico 1

AC 1: contextualización del Diseño Escenográfico

PIENSAMIENTO PRÁCTICO-CONCEPTUAL: la voz de los profesionales-artistas

CATEGORIAS INICIALES

Unidad de Contexto 1 - **Definición de la función y de la profesión:**

Unidad de Muestreo: unidades de registro

Diseñador de espacio escénico: no puede ser un fin en sí mismo, debe seguir el diseño de la acción, ligado a la dramaturgia y a los movimientos del intérprete; la unidad escenográfica depende del texto como fuente y contenido de la obra; es un trabajo más racional y objetivo; debe tener su personalidad creadora presente en la obra; tiene que dar una lectura teatral; cuanto más lejos del realismo más cerca de la creación, el teatro exige trabajar con grandes dimensiones.

Diseñador de luces: dependiente del todo, sin función cuando la luz está sola; codependencia entre luz y escena, una se va adaptando a la otra en la dimensión espacio-temporal; manipulación de materiales con fines estéticos y funcionales; es el fluido de la luz selectiva, atmosférica y dimensional, apropiado al estilo de una producción; el principal objetivo de la luz es que se vea y del diseñador es que vea de una forma especial; crear la combinación de elementos técnicos y conceptuales necesarios para iluminar, desde el punto de vista motivacional y plástico.

Diseñador de CVI: respetar un diseño preexistente; trabajo con características técnicas de ejecución de arreglos, transformaciones y asistencia a los intérpretes durante las representaciones y ensayos; diseñador de producción del cuerpo; experiencias simultáneas y contradictorias de identificación emocional y de objetividad; también vestir la cara y el pelo.

Unidad de Contexto 2- **Proceso individual:**

Unidad de Muestreo: unidades de registro

Diseñador de espacio escénico: CONCEPCIÓN: Refleja mi modo de pensar, es racional, analítico y basado en investigación, pero siempre está corregido por la emoción; trabajado y pensado en el término de espacio y cómo se mueven los personajes; versatilidad y adaptabilidad: sea visible para el público, utilización de la tecnología y de la luz para diseñar escenas, cambios escénicos sean apreciables por los espectadores; averiguar de qué trata la obra, su metáfora; quedar ligado en las situaciones cotidianas que remitan a la obra, en la captura de imágenes; revisión de las escenografías previas y las producciones recientes; proceso de trabajo dependiente del texto y del enfoque dado por la dirección para la obra; la dinámica se encuentra en el texto o en la sensación que produce la música, no en una idea fantástica; diseñar para ópera libera de la narrativa y de las cuestiones prácticas de la acción teatral, tiene que conectar con la música por medio del espacio, escultura, movimiento y luz; trabajar con conceptos e imágenes. PROYECTO: medios expresivos del diseño visual: pintura o dibujo, maquetas si es necesario, improvisación en los ensayos. Quitar todo lo que no es funcional; siempre uso de la maqueta a escala para pensar tridimensionalmente, a veces dibujos técnicos y un *storyboard*; herramienta más importante la maqueta, por su impresión más inmediata de la atmósfera de un decorado, *collages* compuesto a base colores, formas, tejidos u otras texturas que me permiten establecer una conexión entre el diseño y el personaje, bocetos de las perspectivas del

decorado para tener idea de las proporciones, ángulos y de las fuentes de luz; *storyboards* dibujados, maqueta en escala 1:8 para testar y una maqueta en 1:4 para producir; usar la maqueta para explicar las ideas al director; *storyboard* como un diagrama de flujo del proceso; poner piso sobre el escenario, aislar la caja escénica de la intervención escenográfica.

Diseñador de luces: CONCEPCIÓN: mantener una estrecha relación con los otros diseñadores; los elementos visuales de la obra deben estar interconectados con la visión del director; la luz tiene que tener un discurso narrativo; las fuentes de luz tienen una lógica y una función escenográfica en la composición. PROYECTO: ajustes de luz hechos mientras los intérpretes transitan en el espacio escénico; analizar el efecto de la luz en todos los sitios, en diferentes condiciones de iluminación; los rostros se revelan de forma distinta; capturar la luz de los ojos, el reflejo de los ojos ocurre en la vida real; dominar la luz: cortar las líneas de luz, proyectar sombras suaves o duras dejando que se filtren más o menos detalles; cada rostro exige ser tratado lumínicamente de un modo diferente; la iluminación ideal de un intérprete puede no ser la mejor en un espacio escénico dado.

Diseñador de CVI: CONCEPCIÓN: lo importante es la concepción del director; partir de la lectura y comprensión de un texto dramático; estudiar a fondo los personajes; conversaciones con el director artístico: decidir las pautas básicas, estéticas y conceptuales; la concepción debe venir del director y no de otros diseñadores; buena disposición para comprender los puntos de vista de los demás y lograr así una obra coherente; un director con ideas claras; probar distintas estéticas pos las reuniones; analizar y desmenuzar el guión, y hablar con el director, los productores, los actores y otros miembros del equipo para captar los elementos importantes de la obra. PROYECTO: dibujar varias versiones; dibujos definitivos de los personajes; estudio de las características físicas de cada intérprete; dibujar los figurines; decidir los materiales; previa investigación de colores y texturas; dibujo como manera de plasmar la idea; maquillaje ajustándose a las exigencias de la luz; trazos amplios del maquillaje teatral; tener siempre presente el concepto de la obra; fotografías en la calle; tener una perspectiva de la época en cuestión; documentarse por medio de fotografías y pinturas; maquillaje con mayor viveza en la zona de los ojos; incorporar todas las variables que hacen que un vestuario funcione; pensar en el tejido apropiado mientras dibujas; los materiales de investigación son sólo pistas para desarrollar las ideas; evitar darle al director un material demasiado detallado en el primer momento; los dibujos definitivos son una herramienta de comunicación fundamental para el equipo de producción; recopilar material visual de referencia que pueda estar directamente asociado con una época; la observación resultó para mí el mejor método; un diseñador de vestuario necesita un sentido muy desarrollado de la observación; identificar, en gran medida mediante eliminación y simplificación, quién es cada personaje.

Unidad de Contexto 3- **Proceso en equipo:**

Unidad de Muestreo: unidades de registro

Diseñador del espacio escénico: el director escénico puede aportar ideas al trabajo del escenógrafo; hay que evolucionar paso a paso con el director, retrocediendo, cambiando, afinando, mientras gradualmente cobra forma la concepción de conjunto; el teatro como algo colectivo; hay que estar en consonancia con el director artístico, respetando siempre la idea final del director de la obra; los escenógrafos y los figurinistas participan de los ensayos; los diseñadores de luces se implican realmente en la producción; analiza un texto en tu cabeza, lo analiza dibujando algo. El director hace lo mismo y cuando empiezan las confrontaciones; un escenógrafo debe pensar como un director, más que obligar al director a pensar como un diseñador.

Diseñador de luces: El espectáculo teatral es una conjunción y el producto de un equipo; si de un espectáculo se habla mucho de la luz, es que hay otros elementos que no funcionaron; el

uso del color puede ser un problema difícil de armonizar; que el punto de partida de una construcción escénica sea una propuesta lumínica.

Diseñador de CVI: dirección segura del estilo visual de la obra; falta de diálogo entre diseño de vestuarios y de luz; cada pieza de vestuario tiene que confeccionarla la persona más apropiada; el figurín no es una función sólo, él está dentro de un trípode estético (vestuario, luz y decorado); el director artístico participa en gran medida en el proceso de maquillaje de los efectos especiales; es una actividad que requiere colaboración: forma parte de un proceso amplio, al que contribuye mucha gente; no es sencillamente una cuestión de copiar un estilo concreto; hay que tener también muy en cuenta el trabajo del director de fotografía y el director de arte; cuando la línea de la producción, los decorados y la luz, no van por el mismo camino, no acompañan y al final no funciona; preocupa especialmente el maquillaje y la peluquería; integración entre producción, luz y decorado.

Unidad de Contexto 4- **Proceso con el público y con el intérprete-personaje**

Unidad de Muestreo: unidades de registro

Diseñador del espacio escénico: en el teatro cada espectador es un átomo de la masa de espectadores; no se puede entorpecer el viaje del espectador; proporcionar un viaje al público a un universo paralelo; la escenografía depende del público que la ve y de los actores que la transitan; hay que descubrir lo que el público ni sospecha que existe; el actor necesita vías para su discurso; el actor no debe trabajar sobre un fondo, sino que use el espacio.

Diseñador de luces: la luz permite el entendimiento del hecho dramático tanto para el espectador como para el actor; la luz crea el clima, el actor se potencia interpretativamente; la luz en la escena debe tener sentido; es importante que los actores sepan de dónde viene la luz; utilizar la iluminación para reforzar la evolución de los personajes; el cuerpo completo del actor, especialmente los ojos y la boca, son sus medios de comunicación y tienen que ser claramente visibles si se desea que un personaje sea proyectado; la luz está estrechamente relacionada con el sonido; elaborar un estilo fotográfico en relación al guión; construirlo a partir de los actores, observar sus actuaciones, tener idea de la topografía de sus rostros, de sus desplazamientos; fabricar una luz que funcione prácticamente en todas las situaciones.

Diseñador de CVI: cuanto más específico y coherente sea un vestuario, más eficacia tendrá con el público; muchos actores consideran el vestuario como un guía para descubrir a su personaje; diseño que tenga en cuenta que los cuerpos distan de ser perfectos; adelgazar la figura, camuflar los defectos o reequilibrar las proporciones suele formar parte de las tareas implícitas; descubrir quién es cada uno, cada personaje, y vestirlo de sí mismo; que los personajes sean creíbles desde el primer momento por lo que son; todo el proceso estará salpicado con varias pruebas a los actores; el vestuario ha de ser funcional al tiempo que sirve de propuesta estética global; desarrollar y colaborar en la creación de un personaje; la esencia de vestir a un personaje es ayudar a su intérprete; apoyar al intérprete en su papel, ayudar a crear un mundo en el que el personaje existe; se trabaja mejor con los intérpretes que no temen que su imagen recorra nuevas sendas; la transformación del rostro principalmente y, por extensión, del cuerpo; el actor empieza a transformarse ante sus ojos a medida que se va avanzando en el proceso de maquillaje; avivar la imaginación del público, estimular sus ojos y conmover su espíritu; el vestuario debe servir para reforzar y animar el vocabulario visual de la obra; elemento fundamental para la significación y construcción de la apariencia de los personajes; consigue que el cuerpo del actor quede revestido de la identidad del personaje; no sirve de nada asumir un compromiso con lo real si él no sirve a nuestra historia; el vestuario tiene que ser teatral y no real; cuando pasan desapercibidos significa que eran magníficos; colaborar con el actor de una forma íntima para crear su aspecto; resulta muy útil ver el actor vestido con su propia ropa; es muy gratificante trabajar con estos actores que les encanta transformarse; el maquillaje es sólo uno de los muchos modos de lenguaje utilizados para ilustrar y elaborar el texto; se pre-

ocupa demasiado por la moda, no hace su trabajo como es debido; para que refleje la concepción del intérprete y le ayude a desarrollarla; imaginan el mundo en el que viven los personajes; un elemento conductual absolutamente indispensable; lo que esperan del vestuario es una ayuda para meterse en el personaje; los diseños van cobrando vida en el actor; la clave radica en ser valiente para darle al actor el elemento extraño que le libere de sí mismo; proporcionar información al actor, liberarlo para que asuma riesgos; acercar el actor al personaje; es el aspecto visible de un ser invisible; si al público no a percibe, es que está sirviendo al objetivo de la obra.

Unidad de Contexto 5- **Procesos, técnicas, tecnologías y color**

Unidad de Muestreo: unidades de registro

Diseñador del espacio escénico: la cinética es fundamental en la escenografía; convertir los tintes de diferentes colores en parte integrante de la historia; resultados grandiosos con la luz blanca y el telón de luz; intentar alcanzar una sensación pictórica similar a la de las obras de artistas plásticos; el color, la atmósfera, la textura, todo lo que está en el decorado está influido por la iluminación; presentar el impacto emocional del color, de un color contra otro color; el teatro es una obra representada en el espacio.

Diseñador de luces: pintar las paredes amarillo brillantes para que finalmente quedaran del color crema buscado; informar través de la experiencia visual y mejorarla o sugerir otra nueva; la proyección de imágenes depende mucho de la escenografía, de los tipos de superficies; cada material escénico reacciona de modo distinto a la incidencia de la luz; filtros polarizados que oscurecen los azules del cielo para que destaquen las nubes; los cambios de color pueden dar como resultado sombras que distorsionen el aspecto del escenario; suavizar los contrastes en ciertas escenas y jugar con los colores; difícil conseguir un contraste cuando estás trabajando en color; la iluminación direccional requiere un poco más de tiempo que la suave; que los actores entren y salgan de las zonas iluminadas; la luz de relleno elabora la tonalidad en las sombras y favorece el dibujo de la forma espacial-plástica.

Diseñador de CVI: los trajes están realizados con pigmentos que actúan a modo de selectores de luz; los tejidos absorben la luz de algunos colores y reflejan la de su color; conocer los cambios que sufre un color de maquillaje bajo iluminación de intensidad diferente y distinguirlo de la propia luminosidad; efectos específicos del vasto número de combinaciones de la luz y del maquillaje; los nítidos objetivos y las emulsiones de color de grano fino de la actualidad permiten trabajar con maquillajes muy ligeros; demasiada pintura en la silicona de las prótesis implica una pérdida del aspecto translúcido de la misma; el postizo tiene que ser práctico para su aplicación y para cubrir las necesidades del espectáculo; cada rostro, cada figura, tiene líneas y formas totalmente distintas; algunos estampados, los colores tienen el mismo tono y si eliminas el color pierdes por completo el dibujo; cómo el tejido refleja la luz y cómo lo capta la cámara; entender los efectos de la luz escénica sobre el resultado cromático del maquillaje; cada color se comporta de forma diferente según la luz en cuanto a tono, intensidad y valor cromático; lo importante es lo esencial, el volumen, la forma y el color; los tonos de la piel de los actores pueden cambiar según los filtros y la dirección de la luz; lo normal es que el maquillaje quede supeditado a la luz.

AC 2: contextualización de la transformación visual escénica

EXPERIMENTACIONES EN TRANSFORMACIÓN VISUAL ESCÉNICA

CATEGORIAS INICIALES

Unidad de Contexto- **Espectáculos escénicos** (ordenados por fecha)

Unidad de Muestreo: unidades de registro

1- **El rey ciervo** (teatro, 1984): combinación de técnicas y motivos visuales orientales y occidentales. Vestuarios y máscaras escultóricas y títeres manipulados a la vista. [Categoría intermedia: mezcla de elementos de diferentes culturas y materiales]

2- **Crucible** (danza, 1985): los danzarines bailan sobre una superficie de espejo. Formas extrañas, colores y juego con la óptica: luz toma la forma estroboscopia e imita la coreografía. Aumentar las dimensiones de la luz y del movimiento y crear imágenes móviles de la luz y del color. Usar el cuerpo de los intérpretes como pantallas. El cuerpo y la luz forman un tándem artístico. [Categoría intermedia: ilusiones ópticas; diálogo entre cuerpo y luz]

3- **La tempestad** (ópera, 1986): combinación de tecnología puntera con técnicas tradicionales. CVI tradicional para algunos personajes y CVI del monstruo Calibán hecho con una mezcla de máscara de barro que se parte y revela el rostro del intérprete. [Categoría intermedia: mezcla de tecnologías; transformación usando recursos de la CVI]

4- **El misántropo** (ópera, 1989): decorados hechos de plexiglás para enfatizar la transparencia de los ambientes cerrados. El escenario se veía transformado, a la manera de una fibra óptica, con la luz que circulaba a través de su interior. Con esto, quería transmitir el espíritu de realismo político de París después de la Segunda Guerra Mundial. Sistemas de efectos especiales, ópticos y mecánicos para conseguir tener la sensación de que los actores atravesaban las paredes. [Categoría intermedia: transformaciones en el decorado; ilusiones ópticas]

5- **Lucía de Lammermoor** (ópera, 1989): uso de un efecto de túnel que se hace cada vez más profundo (perspectiva forzada), transformándose a medida que transcurre la obra. Al final de la obra los portales se iban moviendo a medida que el personaje avanzaba (enloquecida) creando una perspectiva distorsionada (como la mente de Lucía). [Categoría intermedia: transformaciones en el decorado; ilusiones ópticas]

6- **La obra de los insectos** (teatro, 1990): paisaje escenográfico compuesto de un túnel simétrico hecho de aristas metálicas plateadas, bajadas y subidas, con una perspectiva exagerada, que recordaba tanto la abstracción como el orden de la naturaleza. Tres versiones de una gran nube coloreada, semidestruida y con una armadura metálica, modificaban el paisaje de cada uno de los tres actos. [Categoría intermedia: transformaciones en el decorado]

7- **La carrera del libertino** (teatro, 1992): preocupación con los cambios escénicos y la forma como un decorado se muestra al público y luego se esconde. Las escenas cambiaban frente al público con el uso de bordes y desembarcos hechos por ordenador, donde el colorido pasaba de rosado a amarillo como el diafragma de una cámara. [Categoría intermedia: transformaciones en el decorado]

8- **La calle de los cocodrilos** (teatro, 1992): los objetos, el atrezo y los cuerpos de los intérpretes fueron usados como elementos de transformación escenográfica. Un trozo de tela se usaba como mantel para luego transformarse en una playa o en una cama. Metros de tela se desplegaban para crear el mar; las piernas de los actores como péndulos colgados en la pared. [Categoría intermedia: cuerpo y atrezo como decorado]

9- **El anillo del Nibelungo** (ópera, 1997): la idea fue esculpir libremente el espacio con formas geométricas. Se percibía que esa geometría estaba compuesta por un proceso de transformación visual casi autónoma y viva delante del público. Vidrio convirtiéndose visualmente en fuego, agua y cielo, el acero en bosque y la madera en tierra. El crepúsculo de los dioses, escenografía compuesta por una torre que está por derrumbarse: los muros curvos de acero y madera (crean un enérgico empuje hacia abajo y hacia arriba); las "butacas aventureras" para algunos de los miembros del público se colocan sobre las paredes del muro (ver el espectáculo desde ese ángulo es una experiencia que altera la mente); una viga de piedra se cierra sobre la sala hasta que finalmente aplasta el suelo de cristal (que se eleva como si fuera pilas y pilas)

de fragmentos de vidrio y de hielo: la inundación); la imagen del Valhala en llamas (el fuego rodea el escenario por completo). Y al final miles de luces fluorescentes, que antes no se habían visto, iluminan a los espectadores, los palcos y todo lo teatro (como si el mismo teatro fuera a incendiarse. [Categoría intermedia: transformaciones en el decorado; mismos materiales con múltiples usos]

10- ***Ubú y la comisión de la verdad*** (teatro, 1997): percibir que los manipuladores de títeres pueden ser parte de la representación siendo vistos por el público. Juego de mostrar y ocultar los elementos de manipulación de transformaciones escénicas. Mezcla de lenguajes y técnicas escénicas: títeres, actuación en vivo, música, animación y documental. [Categoría intermedia: mezcla de lenguajes y tecnologías; tornar visible los elementos de ilusión escénica]

11- ***La zorrilla astuta*** (teatro, 1980 y 2003-2004): uso de accesorios de la CVI para cambiar de una escena a otra. Uso de parasoles adaptados para que se plegaban hacia atrás, y, cuando se abrían, se convertían en flores inmensas, así se pasaba de una escena a otra. [Categoría intermedia: accesorios de la CVI como elementos de transformación]

12- ***El judío de Malta*** (ópera, 2002): escenario y vestuario virtual construido por la luz en tiempo real. Rastreo de los gestos, movimientos y posición de los intérpretes (sistema de seguimiento), que también controlan el punto de vista de la visión del escenario. Vestuario generado con medios digitales (realidad aumentada). [Categoría intermedia: mezcla de tecnologías; tornar visible los elementos de ilusión escénica]

13- ***Sueño de una noche de verano*** (ópera, 2015): contraste de luces y CVI en blanco y negro en la CVI, donde Titania es pálida y diáfana y Oberón es oscuro y metálico. Las hadas entran volando en la escena. [Categoría intermedia: uso de colores y contrastes para la transformación].

RECORRIDO METODOLÓGICO 3

Análisis Empírico 2

AC 1: Los Modernistas

ARTISTAS INVESTIGADORES DE LA ESCENA, trayectoria y obra

Unidad de Muestreo 1: ADOLPHE APPIA (1862-1928)

Periodo: último tercio del s. XIX y primero del s. XX. De 1882 a 1928.

Amplitud de la actuación: diseñador de escenarios e investigador-teórico.

Áreas de mayor producción: decorados para ballets y teatro.

Espacio geográfico de mayor actuación: Europa, principalmente Suiza.

CATEGORIAS INICIALES

Unidad de Contexto 1- Espacio escénico y escenográfico:

Unidades de Registro

La escenografía entendida como espacio escénico.

Escenografía interpretativa y no solamente ilustrativa.

Propone la utilización del espacio según su verticalidad, horizontalidad (el suelo) y profundidad.

Se equivocó en suponer que todo radicaba en una sintaxis de predominio de verticales y horizontales.

Espacio como una función psicológica: el alma del personaje traída para el campo visual.

Escenografía tridimensional pero naturalista.

Creó el Principio de la Oposición: oposición que el cuerpo del intérprete ejerce sobre los volúmenes es la que afirma las formas en el espacio escénico.

Concepto de ambientación, recurriendo a las potencialidades significantes de los materiales en sí mismos y de las formas, ayudadas por el juego lumínico.

Idea de tridimensionalidad y simplicidad de los decorados.

El espacio debe ser homogéneo y enfrentarse al intérprete, crear una resistencia con la geometría de su forma.

Unidad de Contexto 2- Elementos escénicos:

Unidades de Registro

El escalafón de Appia: intérprete – espacio – luz – pintura.

Síntesis eficaz entre escenografía, intérprete y luces.

Teatralidad suficiente de la acción y de las luces, capaces de articularse en un espacio-tiempo significativo autónomo.

Enfrentamiento entre los diversos elementos escénicos: espacio, imagen, cuerpo y sonido.

Elementos se adentran en el conflicto de las volumetrías corpóreas.

Elementos escénicos como signos en sí mismo y no como soportes de imágenes convencionales.

Unidad de Contexto 3- Propuestas teóricas

Unidades de Registro

Denuncia y toma de distancia del decorativismo escenográfico.

Reivindica el sentido del hecho escenográfico y retoma la teoría barroca.

Unidad estilística del espectáculo.

Absoluto no figurativismo del espacio escénico.

Desarrollo del pensamiento asentado en el concepto esencial de espacio y luz.

Unidad de Contexto 4- **El intérprete**

Unidades de Registro

El intérprete es la base de sus reformas escenográficas.

Entiende el intérprete como un volumen en movimiento interactuando con el espacio escénico.

La ambientación de una escena o de un drama debe partir del cuerpo del intérprete.

El cuerpo como soporte de la palabra en sus relaciones con el espacio.

El espacio escenográfico geométrico debe destacar y acentuar el movimiento del intérprete.

Unidad de Contexto 5- **Los inventos**

Unidades de Registro

Los espacios rítmicos: la estética del cuerpo humano en el espacio en escenas con una clara estructuración y reducidas a lo esencial, donde lo principal es la arquitectura de bloques con escaleras y planos inclinados.

Unidad de Contexto 6- **La CVI**

Unidades de Registro

(En su inicio) Reconstrucción histórica exacta del vestuario.

(Espacios rítmicos, 1909-1911)

Vestuario neutro y simple; adaptable para cualquier obra; ligeros y sutiles; ropa funcional.

Deben revelar los contornos del cuerpo y dar amplia libertad de movimiento: mallas y túnicas.

El color del vestuario debe facilitar el estudio lumínico: gris o blanco.

Las líneas y pliegues de las túnicas como elementos de expresividad del movimiento del intérprete.

Unidad de Contexto 7- **La luz**

Unidades de Registro

Su base lumínica fue la iluminación cenital, por su efecto dramático, con muchas sombras.

La luz posee una elasticidad casi milagrosa.

Luz con cualidades dramáticas, como parte constructiva del diseño.

Creó, por primera vez, el efecto de claroscuro en el teatro.

Introducción de la sombra en la escena.

Los colores se revelan mediante la iluminación.

Formuló el principio de "pintar con la luz", con el uso de los filtros de colores.

La función de la luz es de abarcar lo contraste del espacio escenográfico geométrico con el cuerpo en movimiento del intérprete, sea con un color y/o con un activo y variable claroscuro.

Unidad de Muestreo 2: EDWARD GORDON CRAIG (1872-1966)

Periodo: primero tercio del s. XX. De 1900 a 1932.

Amplitud de la actuación: diseñador de escenarios e investigador-teórico.

Áreas de mayor producción: decorados para ballets y teatro.

Espacio geográfico de mayor actuación: Europa, principalmente Inglaterra.

CATEGORIAS INICIALES

Unidad de Contexto 1- **Espacio escénico y escenográfico:**

Unidades de Registro

Escenografía caracterizada por la versatilidad.

Visión espacial escénica compuesta esencialmente por la ventana y la retícula, el espacio y la luz, el movimiento y la obra *Hamlet*.

Escenografía interpretativa y no solamente ilustrativa.

Propone la utilización del espacio según suya verticalidad, horizontalidad (el suelo) y profundidad.

Se equivocó en suponer que todo radicaba en una sintaxis del predominio de verticales y horizontales.

Fondo escénico sencillo, capaz de producir la expresión del intérprete, mediante la combinación de líneas, manchas luminosas, colores y formas.

Bajo el efecto y contraste de los colores suceden las transformaciones del espacio escénico.

Unidad de Contexto 2- **Elementos escénicos:**

Unidades de Registro

Dos elementos fundamentales: la luz y el color.

Las pantallas (*screens*), los grandes biombos y las inmensas cortinas.

Cualidad expresiva de los materiales: color, textura y sus maneras de desplegarse en el espacio.

La materia, como el color, ayuda a revelar el misterio del drama con tanta relevancia como el decorado, la luz o la música.

Transformaciones del espacio gracias a la movilidad de los grandes biombos, sumados al movimiento de la luz (los *screens*).

Telón de fondo que participa activamente de los cambios visuales de la puesta en escena.

Pantallas, plegables, de color marfil, tan altas como el escenario, realizadas en una tela fina, casi translúcida y tensada sobre ligeros bastidores de madera.

Los escenarios y los decorados deberían ser móviles.

Elementos principales: el gesto, la palabra, la línea, el color y el ritmo.

El uso del color de una forma muy simbólica.

Unidad de Contexto 3- **Propuestas teóricas**

Unidades de Registro

Defiende una escenografía antirrealista por excelencia, conviviendo con un rígido naturalismo. Sigue el presupuesto de un teatro que reduzca sus medios de composición a ritmo y movimiento.

Plástica escénica más allá de la estética y de la literatura.

Una obra elaborada únicamente con los recursos del lenguaje escénico autónomo, sin basarse en un texto.

Lo literario ocupa lugar secundario respecto a lo visual y lo rítmico.

Superioridad de los recursos musicales y visuales sobre los literarios.

Denuncia y toma de distancia del decorativismo escenográfico.

Reivindica el sentido del hecho escenográfico y retoma la teoría barroca.

Reflexión teórica centrada en la síntesis de la acción, la danza, la palabra y el gesto.

Signos no ligados a una relación mimética con los fenómenos de la realidad.

Rechazo del realismo, búsqueda de la esencia de la obra y promoción de los símbolos.

Deseo de unir todos los medios de expresión para dar al drama una expresividad máxima.

Teatro metafísico, más allá de la realidad.

El iluminador como artista creador, comparable al artista plástico.

Unidad de Contexto 4- **El intérprete**

Unidades de Registro

El intérprete es la base de sus reformas escenográficas.

Superación de la fisicidad del intérprete, de su personal actuación humana.

Recuperación de la máscara, para superar la abstracción de gestos, actitudes y comportamientos escénicos desnecesarios del intérprete.

Condena el intérprete naturalista en pro del ideal de la supermarioneta.

Busca formar intérpretes supermarionetas: actores totalmente disciplinados, sin alma.

Unidad de Contexto 5- **Los inventos**

Unidades de Registro

Las pantallas móviles (*screens*): permiten acercarse al movimiento escénico, prescindir de la acción humana y crear multitud de escenas en un único espacio.

Unidad de Contexto 6- **La CVI**

Unidades de Registro

La máscara como base para el juego escénico y para substituir las mímicas de los intérpretes.

Oposición cromática del vestuario en relación al decorado.

Control de los colores, tonos y texturas entre una escena y otra.

El vestuario creando figuras esculpidas, compuestas por líneas, que posan ser iluminadas en el escenario y armonizar con las líneas de los grandes biombos.

Extrema limpieza de los detalles de la CVI.

Peso en los pliegues y tejidos de los vestuarios.

Maquillaje pálido.

Los intérpretes aparecieren aumentados de tamaño y con grandes máscaras.

Telas pesadas y gruesas para dar a los trajes una belleza escultural.

Unidad de Contexto 7- **La luz**

Unidades de Registro

Control de los colores, tonos y texturas entre una escena y otra.

Cambios cromáticos del ciclorama en el transcurrir de la obra.

La luz transforma el espacio y lo anima.

La luz y el color juegan dramáticamente con el todo.

La posición del material escénico y el juego de la luz crean el espacio del drama, expresan sus tensiones y sus símbolos.

Acción conjunta del escenario y de la luz en movimiento.

La luz hora acaricia hora golpea, diluvia o gotea.

La luz como elemento que otorga una textura especial a las superficies escénicas.

Selectividad de la luz: iluminar el rostro, las manos y la persona del actor sin iluminar toda la escena o al revés.

Unidad de Muestreo 3: LOÏE FULLER (1862-1928)

Periodo: última década del s. XIX y primero tercio del s. XX. De 1889 a 1920.

Amplitud de la actuación: coreógrafa, iluminadora e inventora.

Áreas de mayor producción: danza.

Espacio geográfico de mayor actuación: Europa, principalmente Francia.

CATEGORIAS INICIALES

Unidad de Contexto 1- **Espacio escénico y escenográfico:**

Unidades de Registro

Se trataba de expresar por medio del movimiento corporal –debidamente sublimado por las finas telas de sus ultraligeros trajes al vuelo– una serie de sensaciones, bajo los efectos de la iluminación – dramático por el cromatismo oportuno–, conferían a la danza un carácter espectacular.

Como espacio en que el cuerpo en movimiento se desarrollaba.

Un juego de luces de colores en movimiento que se proyectan sobre la vestimenta enfatiza la puesta en escena, creando un ambiente hipnótico y sorprendente.

Una puesta en escena basada en un suelo retroiluminado que permite un nuevo tipo de atmósfera.

Un decorado sobre paredes blancas con clavos con cabeza de piedra facetada que reflejan y descomponen las luces que se proyectan sobre ellos.

Escena construida con cristales tratados que se intersecan y producen una suerte de caleidoscopio en las paredes y en el fondo del escenario.

Dispositivos a base de espejos que, por reflexión, multiplican las imágenes y las convierten en una suerte de irrealidad, formas aéreas que giraban y bailaban.

Metamorfosis del espacio por medio de la iluminación.

Unidad de Contexto 2- **Elementos escénicos:**

Unidades de Registro

El escalafón de Fuller: luz – color – movimiento - música.

Danza como movimiento, color y luz.

La fusión de la luz, del color y del movimiento es su sello y de su espacio vivo.

Materiales de carácter fosforescente, sales radioactivas, experimentos con rayos X y las cajas de luz tipo *back light*.

Larga trayectoria de experimentación basada en el poder de la luz y en los materiales impregnados con sustancias radioactivas emisoras de luz.

Proyecciones mediante el uso de la linterna mágica.

Movimiento entendido no sólo como el cuerpo que baila, sino también el movimiento de la luz, color y vestuario.

No fue un movimiento del cuerpo. Fue una danza de la luz, del vestuario y de los colores.

Las telas de seda, la escenografía, la coreografía y la luz llegaron a tener un movimiento común.

Buscaba el movimiento y cómo lo transformaban las luces en continuo cambio.

Danza en la que la actitud plástica y rítmica del gesto está subordinada al elemento cromoluminoso.

Elementos codificadores de su estilo: la luz, el color, el movimiento, la música, es decir, iluminación, paleta cromática y dinamismo.

Unidad de Contexto 3- **Propuestas teóricas**

Unidades de Registro

Busca comprobar y aprender del papel de la ciencia en la luz y de los colores como elementos escenográficos.

Una de las primeras exploradoras de las posibilidades de la iluminación escénica.

La manera de usar la luz en la danza rompe con las convenciones escénicas de la época.

Aporta el arte de la modulación, la capacidad de moverse a través de un espectro de colores.

Con su coreografía inició una nueva etapa en la danza. Iniciadora de la danza moderna.

Énfasis en el poder de la electricidad y de la iluminación en la simbiosis danza-tecnología.

La simbiosis entre danza, teatro y tecnología es pues indisociable.

Conceptualizó una imagen en movimiento hecha por iluminación multicolor, jugando en un movimiento de sedas perpetuo.

Destituyó el papel soberano del cuerpo de la bailarina sobre el escenario.

Inventó el espectáculo multimedia, al considerar su propio cuerpo como una mera máquina de expresión.

Libera antes que nadie y generaliza la dramatización de las emociones por medio de los movimientos más naturales.

Los límites de la danza y de la luz han sido superados.

Llevó la electricidad a la escena.

Espectáculo en el que la forma y la materia danzante no están encerrados en la experiencia rítmica del cuerpo humano.

En su danza libre explora las posibilidades del diálogo entre el cuerpo (el movimiento), el velo (el traje) y la luz (el color).

Inicio de explotaciones precinemáticas que han perdurado durante más de un siglo.
Antítesis de la iluminación escénica de los naturalistas.

Unidad de Contexto 4- **El intérprete**

Unidades de Registro

Mezclar el cuerpo en movimiento con otros elementos.

Usaba la luz como pareja de baile que revelaba el movimiento de su cuerpo.

La luz y los espejos multiplicaban el cuerpo de Fuller creando extraños reflejos.

El cuerpo se fundía por el movimiento hacia el interior de una imagen visual.

Para que el velo se convirtiera en la expresión del cuerpo, era necesaria la desaparición del cuerpo de la bailarina.

Crear movimiento y volumen en el espacio, y texturas y masas en el cuerpo por medio de la iluminación.

Incorporó en su trabajo proyecciones de films y efectos de sombras como medios para transformar la forma de su cuerpo en la presentación.

Unidad de Contexto 5- **Los inventos**

Unidades de Registro

La Danza Serpentina: el lenguaje coreográfico se subordina a la danza de la luz.

Una combinación nueva de vestimenta especialmente diseñada para la danza teatral.

El suelo retroiluminado y clavos con cabeza de piedra facetada.

Efectos lumínicos de cristales que producen caleidoscopios.

Dispositivo escénico a base de espejos: espacio octogonal, abierto en la parte frontal compuesto por muchos espejos, iluminados por luminarias muy pequeñas.

Unidad de Contexto 6- **La CVI**

Unidades de Registro

Danza basada en el aprovechamiento del efecto de las luces coloreadas sobre los trajes vaporosos, que Fuller agitaba con el fin de producir sensaciones del mundo natural.

Vestida con largas y muy ligeras telas de seda, que tenían un leve soporte, levantaba y bajaba los brazos imitando seres de naturaleza.

Proyecciones sobre su vestido usando la linterna mágica.

Coloca una gran camisa con mangas muy largas y anchas que permite mover con facilidad brazos y manos.

Uso de las pinturas fluorescentes sobre el vestido para producir nuevos efectos luminosos en la danza.

La sustancia fósforo fue abandonada como revestimiento, puesto que endurecía demasiado el vestuario impidiendo el movimiento libre de las telas.

Patente con especificación el largo de los velos y la forma y material de las largas varas con que prolongaba los brazos.

Pintura de pequeñas manchas de fósforo en el vestido, que creaban un efecto de estrellas expandidas en el espacio bajo las proyecciones lumínicas.

Los juegos de vestuario y de luz, con dos varillas como extensión de sus brazos, moviendo en círculos gigantes las telas que abrían y cerraban su cuerpo.

Ropa muy amplia y con bastones largos en sus manos para extender la longitud de los brazos, creando una especie de pantalla donde eran proyectadas luces.

Unidad de Contexto 7- **La luz y el color**

Unidades de Registro

Interés en la envoltura que produce la luz en el cuerpo en movimiento.

El color y su poder de emocionar y expresar en el cuerpo en movimiento.

La luz coloreada se proyectaba sobre las telas de seda formando así un cuerpo luminoso en movimiento.

Descubrió que el uso de las pantallas y del cristal reduce el brillo de la luz. Sustituía el suelo del escenario por un cristal grueso colocando las luminarias debajo para disminuir la intensidad de la luz.

Desarrolló con sus experimentos infinidad de ilusiones ópticas. Una puesta en escena muy cuidada, básicamente sustentada en el novedoso trabajo con la luz. La luz en la danza de Fuller va más allá de la función de iluminar un cuerpo en movimiento. La luz crea el espacio fulleriano.

La luz es el sujeto en el espacio fulleriano y el cuerpo de ella se convierte en el objeto, con el fin que la luz revele el movimiento de la artista y crea una imagen móvil en un espacio vivo.

El color como una prolongación de la luz desintegrada, es decir, una combinación aditiva y sustractiva.

Uso de los colores netamente expresivo-musical. Base puramente expresiva del trabajo con el color.

Investigó la forma en la que los rayos de luz juegan y se reflejan en los objetos y la redistribución de la luz.

Para demostrar que se están proyectando rayos de luz ultravioleta sobre el vestido mantiene consigo un pañuelo que se va transformando de un color a otro mientras el vestido se resiste a cualquier cambio de color y permanece insensible a todos los rayos de luz.

Observó que los rayos de luz que se han transformado en efectos, que han tomado forma, pueden reflejarse; y que, a partir del negro, los rayos de gran fuerza pueden producir tonos oscuros de gran riqueza.

Unidad de Muestreo 4: MARIANO FORTUNY Y MADRAZO (1871-1949)

Periodo: primero tercio del s. XX. De 1899 a 1937.

Amplitud de la actuación: diseñador textil, de vestuario, de decorado y de luz.

Áreas de mayor producción: teatro y moda.

Espacio geográfico de mayor actuación: Europa, principalmente Italia.

CATEGORIAS INICIALES

Unidad de Contexto 1- Espacio escénico y escenográfico:

Unidades de Registro

Creía que la decoración de un teatro debería ser capaz de transformarse en el tiempo y en el espacio.

En la cúpula se podía presentar imágenes coloreadas de cielos o formas pintadas como si se tratara de una proyección de diapositivas, pudiendo cambiar el color y por consiguiente el ambiente del escenario muy rápidamente.

La cúpula integraba paneles iluminados por detrás que cambiaban según estuvieran apagados o encendidos.

Representación del fondo constituido por una concavidad esférica para representar el cielo, que englobaba todo el escenario.

Unidad de Contexto 2- Elementos escénicos:

Unidades de Registro

Desarrolló un decorado hecho en terciopelo de seda estampado y perlezuelas en pasta vítrea. Creó los telones, los muebles y los vestuarios de sus escenografías.

Sus elementos: cielos, luces y colores.

Para las telas en la decoración diseña muchos motivos que mezcla y estampa en diferentes colores, sin repetir nunca la misma gama de color.

Unidad de Contexto 3- **Propuestas teóricas**

Unidades de Registro

Obra caracterizada por la relación entre arte, técnica, ciencia y artesanía.

Se dedica fundamentalmente a reinterpretar el pasado con una visión profundamente moderna de la fusión y de las posibilidades de la técnica.

Consideraba la pintura como siendo su área dentro de las artes.

Ponía la técnica y el conocimiento científico a servicio del arte.

Se sintió atraído por el Simbolismo y fue influenciado por la Grecia antigua y la pintura inglesa prerrafaelista.

Pretendió la síntesis del arte como forma de vida.

Unidad de Contexto 4- **El intérprete**

Unidades de Registro

El sistema de luz indirecta consigue evitar los fognazos en los rostros de los intérpretes.

Vestuario proporcionando mayor libertad de movimiento.

Unidad de Contexto 5- **Los inventos**

Unidades de Registro

Sistema de iluminación escénica por luz indirecta y reflejada a colores.

Cúpula Fortuny: aparato escenográfico que permitía concentrar y reflejar la luz.

Vestido Delphos: una túnica de satén plisado en seda plisada con cuentas de cristal de Murano.

Velos Knossos: elemento flexible y versátil en seda estampada con motivos cretenses y largos de al menos cuatro metros.

Plisado Fortuny: sistema de plisar tejidos.

Técnica de estampación en seda basada en el *stencil* japonés.

Unidad de Contexto 6- **La CVI**

Unidades de Registro

Estudió en profundidad las técnicas del tintado y estampación de las telas.

Fue el primero diseñador que liberó a la mujer del uso del corsé.

Se ha preocupado por el traje y su extensión en la moda.

Preocupado por la producción textil y por el modelado del cuerpo.

Vestidos fielmente antiguos pero poderosamente originales, hacían aparecer como un decorado, y con mayor fuerza de evocación incluso que un decorado.

Traje atemporal concebido fuera de la dinámica de la moda.

Vestidos con un papel muy complejo y rico en una representación, que se desarrolla en diversos planos: el estético, el funcional, el metafórico y el simbólico.

Diseño que permitió libertad de movimientos y revelaba mucho más de lo que era común en la época de la silueta femenina.

Trajes con contenido libertador y poético, erótico y transformador, atemporal y simbólico.

Debido a la transparencia de la tintura la tela poseía una cualidad ambigua y viva que la hacía cambiar de acuerdo con la luz y el movimiento.

La aplicación de oro y plata son una característica esencial de la riqueza de sus telas.

Estampación de los tejidos con un procedimiento de impresión policroma y fotográfica.

Las texturas, los colores y las estampaciones de los vestidos los tornaba únicos.

Unidad de Contexto 7- **La luz y el color**

Unidades de Registro

Estudió en profundidad el empleo de la luz indirecta y difusa en la escenografía teatral.

La Cúpula Fortuny, por su concentración lumínica, permitía efectos más dramáticos.

Desarrolló un sistema para crear la luz difusa, con pantallas reflectoras (paraguas blancos), para mejorar la visualización del volumen del espacio y reducir las sombras en los decorados.

Su sistema de luz indirecta y la cúpula permite una luz teatral más cercana de la luz natural. Sus inventos permiten animar los fondos de los escenarios, ya que se puede proyectar sobre ellos fotografías. La cúpula explota las posibilidades de los colores y de la luz indirecta. Tenía como objetivo una iluminación artificial similar a la luz natural de los teatros al aire libre. Sistema de iluminación basado en las propiedades de la luz indirecta.

AC 2: Los Posmodernistas

ARTISTAS INVESTIGADORES DE LA ESCENA, trayectoria y obra

Unidad de Muestreo 1: JOSEF SVOBODA (1920-2002)

Periodo: segunda mitad del s. XX.

Amplitud de la actuación: diseñador de luz y de escenarios.

Áreas de mayor producción: teatro y ópera.

Espacio geográfico de mayor actuación: Europa, principalmente República Checa.

CATEGORIAS INICIALES

Unidad de Contexto 1- **Espacio escénico y escenográfico:**

Unidades de Registro

Ampliación de los límites del espacio escénico por medio de recursos tecnológicos.

Es considerado el verdadero pionero de la escenografía de la luz.

La luz muestra el espacio escénico construido y estructuras materiales o las oculta, según el ritmo preciso dictado a él.

La luz estructura el espacio, da dimensiones y formas a través de la arquitectura impalpable de sus vigas.

Diseño que permite una completa libertad en la realización de mutaciones espaciales.

La integración de pantallas dentro de la puesta en escena para fragmentar o dislocar los cuerpos, el tiempo y el espacio y otras veces los unificar física, espacial y temporalmente.

Llegar a los resultados deseados contrastando las imágenes, jugando con sus mutuas relaciones, su ritmo en el tiempo y en el espacio.

Buscar un espacio dramático evolutivo en el curso de la acción dramática.

Escenografía basada en la multiplicación de imágenes en paredes de espejo y de perspectivas pintadas en telones.

Amplió la espacialidad en la escena adjudicando capacidades al sonido y a la luz para conseguir una corporeidad psicológica al servicio de la dramaturgia y la estética.

Introdujo en su diseño escenográfico imágenes con múltiples perspectivas que se percibía con un solo golpe de vista.

Unidad de Contexto 2- **Elementos escénicos:**

Unidades de Registro

Sofisticado uso de la iluminación, proyección de imágenes, mecanismos cinéticos y recursos audiovisuales.

Prefiere el empleo de las formas, a los volúmenes arquitectónicos, del movimiento, a los efectos de la fototécnica.

Cambiaba la forma o la textura de un material a través de la luz.

Uso del rayo láser, holografía y la proyección en varias pantallas.

Los elementos escénicos evolucionan paralelamente a las sucesiones de imágenes en las pantallas.

Paneles fijos, cintas transportadoras, trampilla en tijeras y la linterna mágica.

Uso de materiales que, por sus características, permiten efectos visuales.

Buscó otros elementos escenográficos que no fuesen los clásicos diseños basados en corpóreos arquitectónicos, bastidores, etc., pero que determinaban de igual modo un espacio escénico.

Creó un espacio que estaba en armonía perfecta con el texto, la música, los intérpretes y el movimiento.

Búsqueda de materiales y medios figurativos siempre nuevos. Soluciones sencillas y absolutas. Procedimientos escenográficos basados en una novedosa percepción del espacio, tiempo, movimiento y luz como factores dramáticos.

Unidad de Contexto 3- **Propuestas teóricas**

Unidades de Registro

Sus investigaciones y procedimientos dan continuidad a las cuestiones iniciadas por Appia, Craig, Piscator, la vanguardia soviética y la Bauhaus.

Profundizó la relación entre la tecnología y la escenografía.

Influenciado por la tradición pictórica del s. XIX, por el constructivismo ruso y las teorías de Appia y Craig.

Precursor del uso de las tecnologías de proyección de imágenes en espectáculos en vivo.

La escenografía tiene la tarea de revelar al público la realidad artística en la que todas las partes coinciden.

La escenografía es la escenificación visual del drama.

La tarea del escenógrafo es alcanzar con medios reales efectos fantásticos.

Su trabajo es caracterizado por conjugar lo absoluto con lo cotidiano y por perseguir la máxima científicidad partiendo de una búsqueda artesanal.

Consistente actuación entre arte, teoría y técnica.

Unidad de Contexto 4- **El intérprete**

Unidades de Registro

Sincronización de las acciones de los intérpretes en la escena real con las acciones desarrolladas en las pantallas.

El diseño del espacio escénico sirve para que el intérprete lo viva como un ambiente natural, para que lo perciba físicamente.

El intérprete viviendo en tres dimensiones y el intérprete proyectado en dos dimensiones.

Unidad de Contexto 5- **Los inventos**

Unidades de Registro

Polyekran: pantallas de proyección múltiples en escena, apoyadas sobre una pared vertical describiendo formas trapezoidales y cuadradas.

Lámpara Svoboda: lámpara con reflectores de bajo voltaje que producen un haz de luz muy estrecho para crear un efecto de cortina de luz.

Modelo de suelo con un tratamiento de superficie que elimina los reflejos lumínicos no deseables.

Unidad de Contexto 6- **La CVI**

Unidades de Registro

Nada fue encontrado referente a la CVI.

Unidad de Contexto 7- **La luz y el color**

Unidades de Registro

La luz como fluido dotado de muchos poderes.

Uso de la luz de manera muy variable en intensidad y en color, como en la densidad y en la dirección.

La luz puede despegar un personaje de un fondo, un objeto de un contexto y cargar una presencia repentina insospechada que fascine al espectador.

La luz impregna el espacio de una cierta calidad plástica, de una atmósfera especial reveladoras del drama y su universo.

Pionero en el uso de la luz negra en el escenario.

Explotación de la dramaturgia de la luz, contando estados emocionales y dramáticos a través de distintas calidades y soluciones lumínicas.

Uso de la luz para obtener un espacio indefinido e infinito, un espacio inmaterial construido por la luz.

Uso de la oscuridad como materia prima.

Las ventajas de los nuevos materiales permiten la reflexión de la luz exactamente en la dirección deseada, sin dispersión.

La luz reflejada no debe destruir el efecto fundamental de la escenografía arquitectónica.

Uso de espejos móviles en plástico negro para enviar una luz reflejada para lugares de difícil acceso del escenario.

Uso de la linterna mágica para crear un arte sintetizando el cine y el teatro, usando para esto, la combinación de la imagen proyectada y la escena en tres dimensiones.

Proceso del uso de la luz pura, reflejada por superficies reflectantes movidas mecánicamente o por cortinas de luz producidas por candilejas de baja tensión.

Uso de cambios de imágenes del positivo al negativo.

Conoce el número de colores que componen el blanco y el polvo en la escena, y lo que puede ser creado con la luz.

Unidad de Muestreo 2: ARIANE MNOUCHKINE (n. 1939)

Periodo: último tercio del s. XX e inicio del s. XXI.

Amplitud de la actuación: directora escénica.

Áreas de mayor producción: teatro.

Espacio geográfico de mayor actuación: Europa, principalmente Francia.

CATEGORIAS INICIALES

Unidad de Contexto 1- Espacio escénico y escenográfico:

Unidades de Registro

Creación espacial que se ajuste, a partir de una propuesta inicial, a las evoluciones provenientes de los ensayos y del desarrollo de la obra.

Adopción del enfoque arqueológico cuando es necesario recuperar el sentido mítico de la obra.

Uso del mismo decorado para obras que componen un ciclo, con cambios apenas en la CVI y atrezos de decorados (telones de seda).

Cuando de las entradas y salidas de las plataformas giratorias, los telones se inflan como si fuera el viento, lo que trae y lleva las escenas.

El mecanismo plataforma giratoria y telones generan la ilusión de que las plataformas flotan, como flota la Tierra en el vacío.

Combinación del escenario bifrontal y el decorado sobre las plataformas giratorias dando la idea de que las situaciones se movieron como flotando sobre un río.

El decorado va se formando delante del público.

Movimiento giratorio del suelo relacionado con los ritmos de la acción y con la música.

Unidad de Contexto 2- Elementos escénicos:

Unidades de Registro

La movilidad y funcionalidad de los telones de fondo usados para las metáforas y para marcar el paso del tiempo.

Plataforma giratoria impulsada por los intérpretes y etéreos telones de origen oriental.

Teatro épico, en el que la composición musical, las máscaras, los maquillajes y la marcación gestual y vocal de los intérpretes, tienen un papel esencial.

Unidad de Contexto 3- **Propuestas teóricas**

Unidades de Registro

Búsqueda de medios teatrales no naturalista y no psicológico.

Direciona sus investigaciones para la composición de diferentes formas teatrales.

Investigación y experimentaciones de la estética teatral asiática.

Entiende el teatro asiático como lo que más preservó su forma artística.

Unión del texto clásico y de la transformación de la realidad por medio de la estética no realista asiática (sostenida en convenciones y codificaciones).

Poética hiperrealista.

Practica un interculturalismo que busca entender las técnicas del cuerpo, de la voz, música, texto, CVI, decorados que son singulares a cada cultura.

Anti realismo: el teatro como transposición o transfiguración de la realidad.

El escenario es un espacio de apariciones.

Buscar siempre la teatralidad, es decir, el no realismo.

No hay teatro cuando hay solamente hay descripción, la escena debe contar más de lo que vemos.

Adopción de una estética nítidamente oriental.

Creó una identidad artística singular que va mucho más allá de la simple puesta en escena.

Obra teatral vista como una síntesis viviente entre Oriente y Occidente.

Unidad de Contexto 4- **El intérprete**

Unidades de Registro

Gran libertad de actuación de los intérpretes, por cuenta del uso de la plataforma giratoria para que se viera todo de todos lados, un efecto cinematográfico en escena.

El intérprete debe buscar internamente su CVI.

Cuanto mayor es la participación del intérprete en los vestuarios, menor será su participación en el diseño del espacio donde va a actuar.

Vestuario funciona como patina real en el intérprete, por cuenta de su uso durante los ensayos.

La máscara es el otro con forma. Usted se pone una máscara y cuando se mira en el espejo ya es otro.

La actuación del intérprete debe ser trabajada para su vestuario esté en movimiento constante.

La integración entre los diseñadores de vestuario y los intérpretes se lleva a cabo de forma gradual.

El vestuario, bien hecho o mal hecho, puede ser el amigo o el enemigo (cuando no se sustenten) de los intérpretes.

Los intérpretes deben tener respeto absoluto por las máscaras y los figurines.

El intérprete elige su vestuario en función de la máscara y en función del personaje.

La máscara como forma de disciplina y formación del intérprete.

La maquillaje, como en el teatro oriental, como ceremonia ritual.

La magia del instante en que el actor se entrega al personaje se produce delante de todos.

Unidad de Contexto 5- **Los inventos**

Unidades de Registro

La metodología del *Téâtre du Soleil*.

Unidad de Contexto 6- **La CVI**

Unidades de Registro

Vestuario "trabajado" nunca es un elemento externo.

El vestuario debe ser "interno", buscado por el intérprete por medio de la experimentación en el proceso de construcción del personaje.

El vestuario escénico tiene éxito cuando no se lo ve.
No se trata de fijar la máscara en un rostro y darle una psicología.
Adopción de la creación colectiva para llegar a la apariencia del intérprete.
La búsqueda del personaje y la búsqueda de la CVI son indisolubles.
El diseñador traduce en un traje lo que el intérprete desea.
Uso de la CVI similar a los del Kabuki.
Vestuario diseñado para ser visto en movimiento, nunca estáticos, tornando visible capas y colores ocultos.
Los figurines compuestos por elementos que doblaban y flotaban, y que dejaban un rastro detrás de los intérpretes cuando corrían o saltaban.
Los vestuarios comienzan realmente por el trabajo de los intérpretes.
Preferencia por vestuarios vivos, ricos y bien acabados.
Accesorios de cabeza deben ser bien acabados, cubrieren totalmente, sin pelos aparentes.
Con la piel desnuda es difícil usar la máscara. Las manos y los pies son demasiados realistas desnudos.
La máscara no es un maquillaje, no es un objeto entre otros. Todo está al servicio de ella.
Rostro cubierto por máscara o maquillaje blanco, con ojos y boca demarcados en colores fuertes. Generalmente acompañados por gran accesorio de cabeza.
En el maquillaje de inspiración Kabuki el color rojo, las líneas negras o índigo tienen sus significados estrictamente codificados.

Unidad de Contexto 7- **La luz y el color**

Unidades de Registro

En la luz, la pintura nos muestra que la lógica no es necesaria.
El pintor sabe que la carne (o una prenda de ropa) no es iluminada necesariamente por una fuente de luz lógica sino que tal vez es ella misma la fuente de la luz.
Los grandes pintores transforman la materia en luz o en espíritu.
La opulencia y el movimiento de las telas del vestuario se destacan por las luces de los focos de abajo, lo que se convirtió en una marca registrada de Soleil.

Unidad de Muestreo 3: ROBERT WILSON (n. 1941)

Periodo: último tercio del s. XX y inicio del s. XXI.
Amplitud de la actuación: director escénico.
Áreas de mayor producción: teatro y ópera.
Espacio geográfico de mayor actuación: Europa y EE UU.

CATEGORIAS INICIALES

Unidad de Contexto 1- **Espacio escénico y escenográfico:**

Unidades de Registro

Delimitación del espacio escénico a un elemento en concreto, por medio de la luz puntual.
Para crear el espacio utiliza las herramientas de la arquitectura y la luz.
Asepsia visual. Maniática y obsesiva perfección formal.
Escenográficamente bonito, plásticamente bello y lumínicamente hermoso.
Escenografía manierista plástica y lumínicamente bella.
Espacio de la metamorfosis, hecho de transiciones, ambigüedades y correspondencias.
Perspectiva frontal, perspectiva oblicua, cambio de perspectiva de un cuadro a otro.
Espacios visuales yuxtapuestos o imbricados, que permanecen independientes los unos de los otros.
La visión escenográfica y sus imágenes cambiantes no se corresponden con la representación de un espacio escénico.

El espacio del escenario es considerado arquitectónico.

El espacio que rodea a un objeto es tan importante como el propio objeto.

Lo espacio y la luz combinados forman una unidad indisoluble y son personajes presentes en la puesta en escena.

Escenas compuestas por elementos escenográficos luminosos, verdaderas esculturas que dibujan el espacio con haces de luces paralelas, reforzando las líneas verticales y diagonales del escenario.

Unidad de Contexto 2- **Elementos escénicos:**

Unidades de Registro

Los signos de diferentes materiales deben estar, escénicamente, en igualdad de condiciones.

El sonido construye imágenes, citas, repeticiones o ilustraciones.

Los elementos son neutralizados en su carácter utilitario y adquieren nuevas funciones.

Las imágenes son despojadas de cualquier decoración superflua que a ellas puedan estar relacionadas.

Palabras usadas como fragmentos de dibujos, de fotografías o pinturas, formando un *collage* de discurso verbal potencialmente visual.

La rigidez visual en el control y nivel de detalles de los elementos escénicos y la luz.

Dilatación temporal y gestual.

De la acción a la transformación. La luz, el color y la composición.

Sentido del tiempo, el espacio y el movimiento escénico.

Movimientos enigmáticos, procesos e historias de luz, sin acción.

Uso de la repetición, uso bidimensional del escenario, simetría intensificada, elegancia visual, atmósfera ascética, uso intenso de figuras paradas.

Elementos aislados unos de otros, cada uno con su discurso, el vestuario y la iluminación son una especie de abstracción.

Lo visual no tiene porqué servir a lo auditivo. El ojo puede seguir un ritmo y el oído puede escuchar otro.

La luz, el color, el actor y el sonido crean líneas separadas en el espacio-tiempo y además están en una constante tensión.

Objetos convertidos en actores.

Orquestar todo en sus mínimos detalles: luz, maquillaje, decorado.

Unidad de Contexto 3- **Propuestas teóricas**

Unidades de Registro

Considera el teatro de imágenes a lo exclusivamente visual.

Parte de un teatro eminentemente visual para un teatro que incorpora el texto.

La contemplación se encuentra por encima de la interpretación.

Satisfacción del placer de mirar.

La concepción visual sustituye a la concepción dramática.

Imágenes que hablan de sí mismas.

El espacio y el tiempo se desplazan mutuamente en su obra.

Caracterizado por el rigor estético y las interacciones de diferentes lenguajes.

Los textos no deben ser interpretados, sino presentados para su contemplación.

Unidad de Contexto 4- **El intérprete**

Unidades de Registro

Bailarines como esculturas, creando formas abstractas al desplazarse sus extremidades.

Marionetas libres de gravedad en un escenario luminoso.

Los vistosos ropajes y los efectos lumínicos difuminan la psicología de los personajes.

El efecto de la imagen prima frente al intérprete individual.

El cuerpo de los intérpretes es remodelado por la luz.

El tiempo se percibe mediante movimientos humanos.

Deben permanecer alerta a su cuerpo y responder a sus señales en cuanto hasta qué punto se debe ejecutar un gesto o cuándo finalizar o iniciar una acción

Toma de conciencia de actividades de la vida cotidiana.

La aparición y el movimiento de todos los actores se dan a ver mediante la luz.

Un torso o un rostro que parecen ser movidos únicamente por la luz, o un claroscuro que esculpe una silueta.

Mostrar tan solo una parte del cuerpo que pasa a ocupar, como en el cine, el primer plano.

Las sombras que a veces proyectan sus cuerpos adquieren vida propia, son presencias que acompañan al cuerpo.

Unidad de Contexto 5- **Los inventos**

Unidades de Registro

Audiopaisajes: transformación del espacio escénico en paisajes.

Unidad de Contexto 6- **La CVI**

Unidades de Registro

Rechaza cualquier forma de caracterización.

Cambio de los filtros cromáticos y retoques en el blanco del maquillaje para llegar en el tono de imagen que quería ver.

Composición de filtros cromáticos es estudiada detalladamente con su efecto en los objetos escénicos, en los vestuarios, en el maquillaje.

El traje arrojado en la escena es textura, color, forma, líneas sin rostro. El vestido prolonga la línea del formalismo abstracto que la escena muestra. Entra en diálogo con los actores que tiene rostro.

El vestuario es un actor en sentido pleno: es forma, color, líneas de un conocimiento, de una cultura. El vestuario no ilustra una época o un personaje, es el sentir de la época y del personaje. El vestuario enseña a la mirada, la transforma.

El vestuario es algo que no ilustra otra cosa, sino que la refuerza, que permite verla mejor.

El vestuario teatral, como el actor, se viste también a sí mismo.

Las formas heterogéneas de un vestuario refuerzan la individualidad de cada línea, al tiempo que modifican el modo en que cada elemento puede ser visto.

Unidad de Contexto 7- **La luz y el color**

Unidades de Registro

Utiliza la luz puntual, jugando con la apertura del haz de luz para marcar detalles de la cara o de la mano de un intérprete.

El retazo revelado por la luz, por un instante toma el protagonismo en el espectáculo.

Intérpretes llevando y controlando las luces debajo de sus vestuarios.

Los objetos escénicos, el vestuario y los gestos muy bien estudiados para los focos de luz direccionados.

Pintar con la luz en los escenarios durante los ensayos.

Meticulosidad en el proceso de iluminación.

Virtuosismo en la utilización de los filtros coloreados, trabajando las intensidades con el uso del color.

El paisaje iluminado artificialmente, la acción de amanecer y la alternancia de la iluminación no sujetos a la acción.

La luz es protagonista en la intimidad de la escena y herramienta de dibujo del espacio.

A la luz que produce la escena responde la luz que se enciende en su interior.

La luz como actor dentro y fuera de la escena.

La luz termina por actuar en la escena enmarcada por otras luces.

La luz es el elemento más importante del teatro porque ayuda a oír y a ver.

La luz no es algo sobre lo que se piense a posteriori.

La luz revela y transforma los objetos escénicos.

Uso de la luz para separar todos los elementos y controlarlos de una manera independiente. La luz tiene varias representaciones y se materializa de distintas formas y funciones.

Uso del ciclorama, elemento común en las obras.

Separar el contorno del cuerpo humano con la luz y muy a menudo para marcar con la luz un detalle del actor, como la nariz o la cabeza.

Luces laterales que permiten mostrar de otro modo el movimiento del cuerpo del intérprete o enfatizar su rostro separándolo del fondo de la escena.

Sorpresas lumínicas: una sala en completa oscuridad, otra muy iluminada, y otra aún en semi-oscuridad.

La luz cálida sobre la propia silla refuerza esta imagen de un trono flotante. Confiere una cualidad etérea a la pieza.

Es una contradicción: la frialdad de las sillas de plomo iluminadas por el resplandor cálido de la luz natural.

El contraste de luminosidad entre la escena y el fondo, en algunos momentos, producen figuras y siluetas.

La repetición de los movimientos es perceptible y muchas veces la luz antecede la acción.

Subraya la escena según una lógica próxima a la del plano cinematográfico, tanto sucesiva como simultáneamente, deteniéndose en cada matiz.

Unidad de Muestreo 4: PINA BAUSCH (1940-2009)

Periodo: último tercio del s. XX e inicio del s. XXI.

Amplitud de la actuación: directora escénica y coreógrafa.

Áreas de mayor producción: danza-teatro.

Espacio geográfico de mayor actuación: Europa, principalmente Alemania.

CATEGORIAS INICIALES

Unidad de Contexto 1- Espacio escénico y escenográfico:

Unidades de Registro

Espectáculos donde el cuerpo, la luz y la escenografía bailan al mismo ritmo de la música.

Escenografía anti-ilusionista: el escenario, compuesto por materiales orgánicos o cotidianos, no apoya ni busca explicar la escena.

Ambigüedad de los espacios escénicos, tránsito entre el espacio privado y el público.

Los espacios públicos exteriores o interiores dejan de serlo en el espacio de la memoria, desde donde se proyectan a la escena.

El espacio y la escenografía se traducen en movimientos de mucho impacto visual. Las imágenes resultantes son densas, cargadas de sentido no unilateral.

El espacio pudo cobrar fuerza para traducir conflictos entre el cuerpo y el alma, entre la vida y la muerte, entre círculos y espirales, un tiempo en movimiento.

Espacio con carácter mágico y utópico, el espacio de remolinos expresados en los desplazamientos y movimientos de los bailarines y de la escenografía.

La presencia de elementos naturales en el escenario permite que el espectáculo conserve un anclaje con la realidad, que fabrica paisajes factibles.

Cuerpo de baile agrupado en volúmenes simulando arquitecturas escénicas.

Unidad de Contexto 2- Elementos escénicos:

Unidades de Registro

Escenografía compuesta por falsos exteriores, decorado de suelo, piscina llena de agua, césped natural, campo de claveles, espesa capa de tierra, muro caído.

Presencia constante sobre el escenario de agua, tierra o de un glaciar gigante, de una colina de musgo de un verde intenso e, incluso, de animales.

La incorporación de los símbolos terrestres en una plástica que retomó las referencias de la pintura.

Las representaciones simbólicas, los desplazamientos, se unieron a la tierra roja del suelo.

Espectáculo con decorado compuesto por un suelo cubierto con la turba que, en el transcurrir de la obra, ensuciaba cada vez más los cuerpos y vestidos de los intérpretes.

La síntesis se proyecta como anticipación, así como la escena, el tratamiento de la luz y los trajes.

Un teatro que se libera todas las inhibiciones, es fiesta, juego, sueño, símbolo, recuerdo, anticipación, ceremonia.

Escenografías que siempre aparecen cubiertas con materiales reales: hojas, tierra, agua, flores...

Unidad de Contexto 3- **Propuestas teóricas**

Unidades de Registro

Eje de la cristalización de la danza-teatro: una manera de concebir el espectáculo desde una óptica compleja, abierta y no lineal.

Procedimientos dramáticos pertenecientes al terreno del posdramático, evidenciado por las relaciones estéticas, éticas y ideológicas establecidas.

Influencia de la ópera antigua.

Propuesta artística mezclando las influencias de la danza moderna con los *happenings* y *performances*, su obra ha dado sustentación al movimiento de la danza posmoderna.

Influencia del surrealismo transpuesto para la vida cotidiana.

Temas que fuerzan un ir y venir de lo privado a lo público.

Revitalización del recorrido de la escenografía en la danza alemana.

Escenografía diseñada siguiendo el “pensamiento primitivo”, desde la visión de la pintura.

Obra compuesta por un universo móvil, a medio camino de la danza y del teatro, donde no se explican historias, sino que se apuesta con firmeza por la presentación de las emociones humanas, indisolublemente vinculadas a la memoria.

Desarrolló un vocabulario para la iluminación, gestual, movimiento, escenografía y vestuario, formando así un lenguaje teatral completa.

Unidad de Contexto 4- **El intérprete**

Unidades de Registro

La soledad y lo aéreo permitió que los bailarines se identificaran con el viento y la tempestad.

Los bailarines se visten como para un gran evento social.

En algunas escenas los bailarines simplemente caminan, hablan, bailan movimientos pequeños, miran y hablan con el público.

Captan el ritmo de la obra a medida que esta se desarrolla.

Los movimientos y el baile mostrando la fuerza de la naturaleza.

Los cuerpos escriben un texto que se niega a ser publicado y a que lo encierren en la cárcel del sentido.

Unidad de Contexto 5- **Los inventos**

Unidades de Registro

La danza-teatro: que constituye un dominio específico del lenguaje (o una entre lenguajes) caracterizada por ser algo que no es ni teatro ni danza. Algo que serpentea entre todos los géneros del espectáculo (o *performance*).

Unidad de Contexto 6- **La CVI**

Unidades de Registro

Mujeres en vestido de noche chapoteando, descalzas, a la sombra de una roca, dibujan la realidad y la fantasía.

Multitud de vestuarios en color arena y gris contrastando con el rojo del vestido de la protagonista.

Trajes femeninos compuestos por ropas provocantes o de niñas.

Los zapatos de tacones finísimos y de tacón alto, los vestidos de seda ondulantes, el cigarro en la punta de los dedos.

El vestido rojo.

Vestuario marcado por el espíritu orgánico que gobierna la puesta en escena.

Los elegantes vestidos de noche y maquillaje completan el marco escénico.

Los figurines y el maquillaje determinan sus roles sociales y sexuales, instigando las expectativa de un gran evento.

Creación de vestuario de una forma especulativa siguiendo el ritmo del trabajo en marcha.

Trajes normales o glamurosos vestidos de noche.

Uso simbólico da prenda de vestir: mujeres vestidas para las fantasías masculinas u hombres de minifaldas y tutús de ballet clásico, cuestionando los géneros.

Ropas que se ven normales pero tienen doble función como accesorios de escena también.

Unidad de Contexto 7- **La luz y el color**

Unidades de Registro

La mística lunar y las sombras en el agua se convierten en protagonistas de la escena.

En el espectáculo, la calidez de la luz revelaba la estructura de la turba y su color pardo oscuro.

El polvo de la turba encima del suelo, iluminado por los haces de luz, destacaba el contorno de los cuerpos y, al mismo tiempo, va creando el espacio escénico.

AC 3: Análisis de las imágenes

ARTISTAS INVESTIGADORES DE LA ESCENA, imágenes fijas y en movimiento

Unidad de Muestreo 1: LOÏE FULLER (1862-1928)

Unidad de Contexto 1: **imagen en movimiento / *Danza serpentina* (1900).**

TRANSLACIÓN OBJETIVA (Nivel Denotativo)

ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS	SIGNOS		TAVI
		LUZ/COLOR	CVI	
Espacio: escenario a la italiana Decorado: caja negra Cámara: plano fijo de una toma Perspectiva de visualización: isométrica	Tiempo: acelerado Espacio: cuerpo Mímica: sonrisa Gestos: principalmente brazos y manos. Movimientos: constantes de todos los tipos Desplazamientos: no	Intensidad: no dispone de información (ndi) Posición: frontal Color: coloreado manualmente en la película de la filmación. Ángulo: ndi Cobertura: ndi	Formas: vestido blanco o de color claro. Volúmenes: anchos y largos. Líneas: sinuosas Texturas: tul, ligero Accesorios: varillas en las manos. Peluquería: cabellos recogidos en un moño. Maquillaje: ndi	Vestuario: dibujando formas cambiantes

TRANSLACIÓN SUBJETIVA (Nivel Connotativo)

ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS	SIGNIFICADO		TAVI
		LUZ/COLOR	CVI	
Bailarina sola en un espacio escénico de fondo y piso negro. La ausencia de decorado privilegia el enfoque del cuerpo como fuente de información y transmite un aura de magia.	La combinación de gestos y movimientos coreográficos resulta en formas visuales. Debido al tipo de filmación, no es posible analizar el factor tiempo y los detalles de los otros elementos.	No tiene mayores informaciones de la luz o de los colores por cuenta del tipo y época de filmación. Los colores no se pueden tener en cuenta para este análisis.	Totalmente planteada para permitir el libre movimiento, el dibujo de formas en el espacio y servir como pantalla para los juegos de luces y colores.	La transformación de la apariencia de la intérprete es constante gracias a sus movimientos y las formas resultantes de ellos en su vestuario. Las posibles TAVI recurrentes del cambio de la luz o de los colores no son analizables con este tipo de imagen en movimiento.

Unidad de Contexto 2: **imagen en movimiento / El albaicín** (2005).

TRANSLACIÓN OBJETIVA (Nivel Denotativo)

ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS	SIGNO		TAVI
		LUZ/COLOR	CVI	
Espacio: escenario a la italiana Decorado: caja negra Cámara: varios planos Perspectiva de visualización: isométrica	Tiempo: normal Espacio: cuerpo Mímica: varias Gestos: principalmente brazos y manos. Movimientos: constantes de todos los tipos Desplazamientos: si	Intensidad: muy fuerte Posición: techo Color: azul, amarillo y blanco Ángulo: varios Cobertura: medio	Formas: cuerpo semi desnudo Colores: piel y vestuario color de piel Volúmenes: Líneas: Texturas:	La luz y la sombra y la silueta de la intérprete en constante transformación.

TRANSLACIÓN SUBJETIVA (Nivel Connotativo)

ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS	SIGNIFICADO		TAVI
		LUZ/COLOR	CVI	
Bailarina sola en un espacio escénico de fondo y piso negro. Entre la cámara y la intérprete un telón de plástico transparente.	La intérprete interactúa con el telón de plástico crenado formas y líneas: dibujando la escena.	La luz y el color se mezclan y se apartan, cambiando con el claro y el oscuro. Resultando muchas de las veces en tonos de oro y plata.	Compuesta de dos maneras: una que cubre el cuerpo de la intérprete y la CVI que viene del telón de plástico que cubre e envuelve el cuerpo en movimiento.	La transformación de la apariencia de la intérprete es una mezcla de movimientos, expresiones faciales y el juego hecho con las luces, los colores, la transparencia y la textura del telón de plástico.

Unidad de Muestreo 2: **ROBERT WILSON** (n. 1941)

Unidad de Contexto 1: **La CVI con la participación de la luz.**

Unidad de Contexto 1/A: **en imágenes fijas**

Unidad de Registro 1

Materialización del documento: dos fotos en color de la puesta en escena *Les febles de La Fontaine* (2004). Detalles icónicos: en las dos fotos la imagen/escena posada son parecidas: dos intérpretes/personajes con sus CVI, uno más adelante y otro más hacia atrás; fondo y suelo escenográfico de madera con un mismo diseño; una abertura en la pared del fondo permite visualizar un espacio exterior. Análisis iconográfico: los intérpretes que están adelante presentan coloración monocromática compuesta por colores fuertes (amarillo y verde) y los de detrás monocromática por neutros (gris y negro). El color-luz verde y amarillo potencian la CVI de los personajes delanteros que tienen sus CVI compuestas por el color verde o amarillo o co-

lores que se convierten en ellos. Los colores-luz que iluminan los personajes de atrás de una manera u otra neutralizan los colores de la CVI tornando ella y sus tonos en gris.

Unidad de Registro 2

Materialización del documento: cinco fotos en color de la puesta en escena *Quartett* (2009).

Detalles icónicos: en las cinco fotos de la imagen/escena posada sobresale la CVI de tres personajes, un azul, un verde y un rojo; fondo y atrezzo escenográfico neutros en color gris; el decorado está compuesto por formas geométricas de líneas duras. Análisis iconográfico: los colores de cada personaje se consiguen quedar puntualmente en cada cuerpo/CVI gracias a la luz muy bien diseñada. El fondo neutralizado en color gris u otro color monocromático contrasta y las siluetas coloreadas sobresalen.

Unidad de Contexto 1/B: en imágenes en movimiento

Unidad de Registro 1

Materialización del documento: fragmento de escena de la puesta en escena *Les febles de La Fontaine* (2004), donde aparecen los personajes de la hormiga y la cigarra.

TRANSCRIPCIÓN

Transcripción Objetiva: el fragmento está situado al final del acto *La cigale et la fourmi*. En él los dos personajes están parados delante de un fondo y suelo oscuro iluminados por dos focos de luz direccionados hacia ellos. Antes del apagón del final de la escena la abertura entre las dos paredes del fondo se ilumina de rojo, como si fuera una barra vertical en el escenario.

Transcripción Subjetiva: el foco de luz verde acompaña los desplazamientos de la cigarra, lo que evidencia los verdes de su CVI y convierte el blanco (y la piel) en tonos verdosos. Lo mismo acontece con la hormiga, cambiando al color azul y la CVI oscura. El fondo se mantiene oscuro y las luces de los intérpretes cambian de intensidad de acuerdo con la acción.

Unidad de Registro 2

Materialización del documento: fragmento de escena de la ópera *Aida* (2003), donde tres personajes principales actúan acompañados de los integrantes del coro.

TRANSCRIPCIÓN

Transcripción Objetiva: el fragmento está situado en la mitad de la escenificación de la obra y muestra la entrada y salida del personaje que entrega un escudo a uno de los dos personajes principales. Los tres personajes están parados delante de una abertura al fondo del escenario, contornados por el coro estático y ladeados por dos grupos de bailarines. El fondo (que no la abertura), el suelo y los laterales están neutralizados en tonos oscuros y grises.

Transcripción Subjetiva: el foco de luz roja acompaña a los desplazamientos del personaje que trae el escudo. Los otros dos personajes tienen sus caras enfatizadas por el vestuario oscuro y el maquillaje. Los focos que iluminan a uno de ellos tienen color azul y el otro es iluminado por color blanco. Precisamente este último es el que recibe el escudo pintado de rojo. El color-luz blanco enfatiza el rojo del escudo, si fuera de otro color puede que el rojo cambiara o que lo transformara en un tono no deseado.

Unidad de Contexto 2: La TAVI en la escena en vivo.

Unidad de Contexto 2/A: en imágenes fijas

Unidad de Registro 1

Materialización del documento: tres fotos en color de la puesta en escena *Les febles de La Fontaine* (2004), la primera de un ensayo y las otras posadas en el escenario. Detalles icónicos: la pareja de intérpretes/personajes con sus CVI, compuestas por vestuarios y accesorios negros.

Análisis iconográfico: la TAVI está centrada en el uso del color-luz (verde y rojo), usando haces

muy direccionados, sobre la cara de los intérpretes. Las fotos muestran los artistas sin la proyección lumínica y con ella. Los rostros se convierten en una máscara lumínica, enfatizada por el vestuario negro y el entorno en tonos grises. Estas transformaciones visuales son puntuales y en directo.

Unidad de Registro 2

Materialización del documento: seis fotos en color de la puesta en escena *La última cinta de Krapp* (2011), unas posadas y otras del espectáculo. Todas muestran al intérprete (Bob Wilson) muy de cerca. *Detalles icónicos:* la CVI está compuesta por un vestuario en blanco y negro, maquillaje en blanco con los rasgos delineados en negro. *Análisis iconográfico:* la TAVI está centrada en el diálogo contante entre la luz y la CVI, principalmente en el maquillaje y la peluquería. Las transformaciones de la CVI son en su forma y en los cambios lumínicos que se van sucediendo.

Unidad de Contexto 2/B: en imágenes en movimiento

Unidad de Registro 1

Materialización del documento: fragmento de escena de la puesta en escena *Les febles de La Fontaine* (2004), donde está el personaje del asno en detalle.

TRANSCRIPCIÓN

Transcripción Objetiva: el fragmento está situado al final de la escena del acto *Les animaux malades de la peste*. El personaje del asno es despertado de su inmovilidad y empieza una serie de movimientos y desplazamientos coreografiados, que terminan en el retorno a la inmovilidad y el apagón final.

Transcripción Subjetiva: el tipo de iluminación general mantiene en la neutralidad gris a un grupo de personajes. Los focos de luz coloreados destacan hora a un personaje hora a otro. En el caso del asno, la TAVI convierte una figura totalmente gris en una figura totalmente azul, color que gradualmente va quedando más intenso y, posteriormente, acompaña el personaje hasta el final del acto.

Unidad de Registro 2

Materialización del documento: fragmento de escena de la puesta en escena *Los negros* (2014), donde se muestra el proceso de maquillaje y la CVI completa en la escena de la intérprete Daphné Biiga Nwanak. Y la CVI completa en escena de la intérprete Armelle Abibou.

TRANSCRIPCIÓN

Transcripción Objetiva: se trata de tres fragmentos: la preparación para la actuación, la actuación y la danza. En el primero, se muestra a Nwanak mientras es maquillada para salir en escena, el segundo es ella actuando y, el tercero, es Abibou en la danza y estática.

Transcripción Subjetiva: la TAVI en directo está pensada antes de empezar el espectáculo. El tipo de maquillaje en Nwanak está diseñado para que su color-pigmento y el color-luz rosado transformen la CVI en tonos que sean de color rosa, tono al que la piel de la intérprete también llega cuando es iluminada por este color. El rojo en Abibou tiene el refinamiento de preverla de guantes y cubrir sus hombros desnudos. Afuera teñir toda su piel de rojo.