

ingreso

2023

CARRERAS DE

**Artes del
Espectáculo**



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
**ARTES
Y DISEÑO**

módulo 2 Nivelación

B Específico por Carrera

- ▶ DISEÑO ESCENOGRÁFICO:
Introducción a la Escenografía y Dibujo
- ▶ LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO
PROFESORADO DE GRADO UNIVERSITARIO EN TEATRO
Práctica Escénica y Técnicas Vocales

del 13 al 23 de febrero de 2023

CURSADO OBLIGATORIO BIMODAL / EXAMEN PRESENCIAL

CURSADO: **13, 14, 15, 16, 17, 22 y 23 de febrero de 2023**

EXAMEN: **27 de febrero y 1 de marzo de 2023**

CONSULTA: **28 de febrero de 2023**

RECUPERATORIO: **1 de marzo de 2023**

RESULTADOS: **7 de marzo de 2023**

OBJETIVO

En esta etapa lograrás afianzar las competencias específicas que el equipo de profesores de cada Grupo de Carreras, estima indispensables para el cursado de la carrera elegida.

Los encuentros presenciales de todas las carreras son obligatorios para todos/as los/as estudiantes, tanto para quienes residen en la ciudad de Mendoza como para quienes residen en las afueras.

IMPORTANTE:

El cursado será **bimodal**, es decir, algunos encuentros virtuales a través de Moodle, otros encuentros virtuales de manera sincrónica y encuentros presenciales. **Examen presencial.**

ARTES DEL ESPECTÁCULO

Es muy importante que...

Asistas a eventos artísticos, especialmente teatrales, de cualquier género o perfil estético. También que escuches conciertos o recitales, veas películas, visites galerías de artes o museos...

Todas las prácticas artísticas que puedas realizar servirán para reafirmar tu elección vocacional.

Es nuestro deseo que alcances el desarrollo pleno de tu creatividad, sensibilidad y la responsabilidad que requiere cada una de las disciplinas, cuyo camino es el rigor profesional y la entrega necesarias para integrar el arte a nuestra sociedad.



ingreso 2023



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
ARTES
Y DISEÑO

CARRERAS DE
ARTES DEL ESPECTÁCULO
Diseño Escenográfico

¡Bienvenidos al tramo Específico!

El equipo de profesores da la bienvenida a este tramo del Ingreso. Aquí están, listos para una nueva aventura que los acerca un poco más a cumplir con el sueño de la vocación.

Como saben, el Módulo 2 de Nivelación está integrado por los tramos de Comprensión Lectora y este tramo específico. División que se realiza con fines organizativos y didácticos, pero sabemos que el conocimiento no está fragmentado, pues las situaciones reales a las que nos enfrentamos requieren de la integración de conocimientos de las diferentes disciplinas. Comprender esto es muy importante para el estudiante universitario, ya que aplicar esta visión en su trayecto formativo le permitirá integrar saberes y articular la teoría con la práctica.

Los textos analizados en el tramo de Comprensión Lectora fueron seleccionados con ese propósito, ya que sus planteos tienen una gran actualidad en el ámbito del Arte en general y del Teatro en particular.

En este módulo específico, también encontrarás textos para analizar y comprender, entre ellos, textos dramáticos, que tienen su particularidad. También te encontrarás con imágenes y producciones audiovisuales, para ser analizadas e interpretadas y que te serán de utilidad para realizar las actividades y los trabajos finales.

Como siempre, aquí te estamos, para recibirte y felicitarte, porque estamos seguros de que lograrás vencer las dificultades y el desafío que esta nueva etapa te propone.



Atención:

Este cuadernillo contiene el material de base con el que trabajaremos en este tramo del Ingreso. En el mes de febrero se decidirá la modalidad de cursado que podrá ser con clases presenciales (dependiendo de la situación epidemiológica y sanitaria en nuestra provincia), con clases virtuales sincrónicas y asincrónicas a través de distintas plataformas. Las decisiones tomadas al respecto serán comunicadas oportunamente a través del aula Moodle.

¡Les recomendamos que estén atentos a la mensajería!

¿Qué te proponemos en este tramo?

En este tramo te proponemos afianzar las competencias específicas estipuladas, por el equipo de profesores del Grupo de Carreras de Artes del Espectáculo, como requisito para el ingreso a dicha carrera.

Las Competencias e Indicadores de logro para la evaluación de este tramo son:

COMPETENCIA:

Construir diversos sentidos a través de recursos escenográficos y canalizando sus inquietudes, ideas y sentimientos.

Indicadores de logro:

1	Identifica distintas formas de representación a través del dibujo, la pintura y del espacio.
2	Responde a estímulos diversos y los manifiesta espacialmente.
3	Interpreta textos dramáticos y producciones cinematográficas y los representa en el espacio escénico.
4	Resuelve espacialmente una situación dramática ante una consigna dada.

COMPETENCIA:

Aplicar nociones básicas de geometría como herramienta para la prefiguración en el plano y el espacio, para el análisis formal de diferentes espacios.

Indicadores de logro:

1	Reconoce figuras y cuerpos geométricos formales y no formales.
2	Identifica, enuncia y describe características de objetos bi o tridimensionales.
3	Resuelve ejercicios de prefiguración del espacio bi y tridimensional.

COMPETENCIA:

Analizar obras dramáticas y fílmicas atendiendo a sus componentes, temáticas y a los contextos de producción y recepción.

Indicadores de logro:

1	Reconoce las características formales y poéticas de los géneros abordados.
2	Identifica elementos internos de la estructura dramática.
3	Analiza producciones audiovisuales identificando componentes y la intencionalidad estética de la obra.
4	Identifica, en obras teatrales y cinematográficas, temáticas y efectos predominantes.
5	Identifica en las obras "marcas" de su contexto sociocultural de producción.

¿Cómo se organizará este tramo?

El tramo específico del Grupo de Carreras Artes del Espectáculo se aprobará con la resolución de las actividades propuestas y con un examen se evaluará el grado de competencias específicas con su correspondiente recuperatorio.

Contenidos:

Se trabajarán articuladamente contenidos de áreas fundamentales para el aspirante a la carrera de Diseño Escenográfico.

Introducción a la escenografía: Análisis de la utilización de la escenografía en diferentes ámbitos. Proyección y trabajo sobre un determinado texto y espacio acorde a la ambientación escenográfica de una obra.

Dibujo y representación del espacio (perspectiva): Componentes de las estructuras espaciales desde el lenguaje gráfico. Representación a mano alzada de distintas alternativas del espacio como visión tridimensional de distintos enfoques de representación. Ejercitación y adiestramiento desde lo lineal al claro-oscuro. Estudio de la perspectiva.

Materiales necesarios para el cursado

- 1 carpeta 50x70
- hojas canson 50 x 70
- lápiz 2B, 4B y 6B
- lápices y fibras de colores
- témperas: amarillo, rojo, azul, blanco y negro (potes o pomos)
- tintas
- papeles afiches, de colores, de revistas y de diarios.
- plasticola, pinceles chatos y redondos
- tijeras

Importante:

Realizar y presentar el primer día de clases: 10 dibujos tamaño oficio o doble oficio a lápiz y lápiz de color.

Tema: Dibujos de observación a mano alzada - Interiores de la vivienda, cocina, patio, frente, calle, habitaciones, etc.

Eje Dibujo

El dibujo constituye una herramienta para el trabajo del diseñador escenográfico. Nos proponemos en este eje que te apropiés de habilidades técnico-plásticas y conocimientos que te permitan representar gráficamente un espacio perspectivado en función de la escenografía. Iremos progresivamente estimulando, a través de etapas sucesivas de experimentación y reflexión, tu capacidad de observación crítica y analítica, a fin de estimular el sentido visual como modo de que puedas captar, en un espacio determinado, proporciones, posiciones, diferencias cromáticas, la perspectiva.

¿Cómo está organizada la secuencia de trabajo?

Para este eje se han previsto encuentros presenciales. El trabajo en estas jornadas combina distintas instancias, algunas individuales y otras que realizarás con tus pares (grupál). Utilizaremos distintas consignas - estímulos a fin de que podamos concretar espacios para:

- La apropiación de conocimientos de los componentes de las estructuras espaciales desde el lenguaje gráfico.

1

A continuación realizaremos dibujos en blanco y negro y dibujos color a mano alzada de bocetos de temas y conceptos fundamentales para la formación del Diseñador Escenográfico

1. Realiza el dibujo a mano alzada, teniendo en cuenta los siguientes contenidos: perspectiva -distintos puntos de vista, perspectiva central, oblicua, cromática y atmosférica-. Cuerpos geométricos (cubos, esferas, pirámides, cilindros, prismas). Pintura al aire libre, paisaje-visión lineal y versión pictórica.

La perspectiva en la escenografía

Es el sistema de representación fundamental en la escenografía ya que nos permite graficar de forma mas parecida a la visión humana.

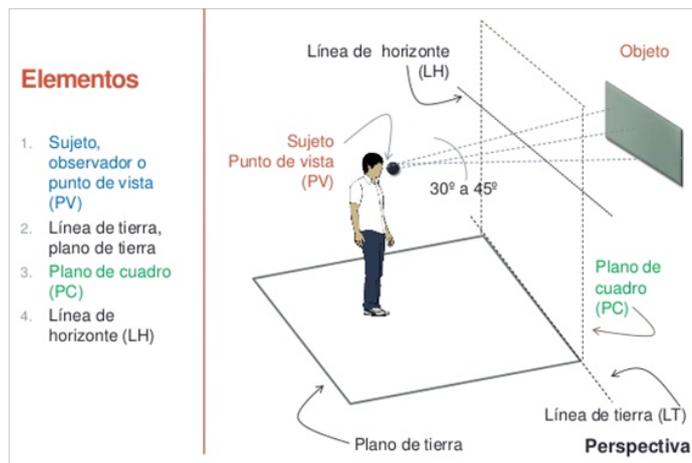
Su principio básico es la modificación que experimenta la forma según su alejamiento con respecto al plano del cuadro que es un cuadro imaginario transparente situado frente al objeto a representar y sobre el cual se proyecta de forma plana.

La posición del observador, PV (punto de vista), esta determinada por su altura con respecto al PH (plano de horizonte) y su distancia con el plano del cuadro.

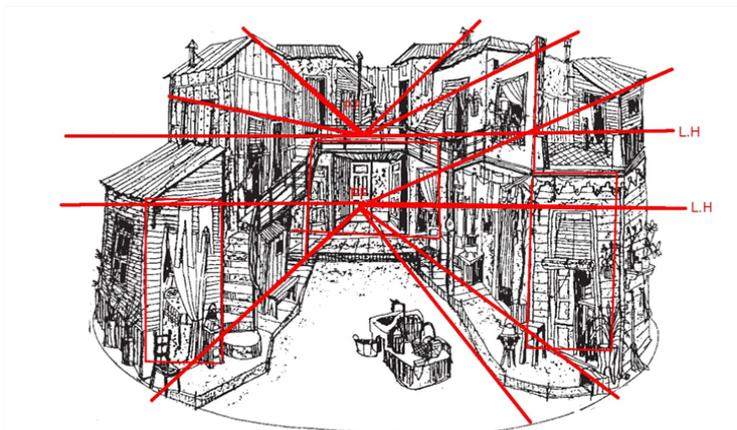
Tenemos la LH (línea del horizonte) situada en un plano que pasa por el nivel de nuestros ojos y que es paralelo al plano del suelo.

El PV (punto de vista) nos da nuestra posición en el espacio.

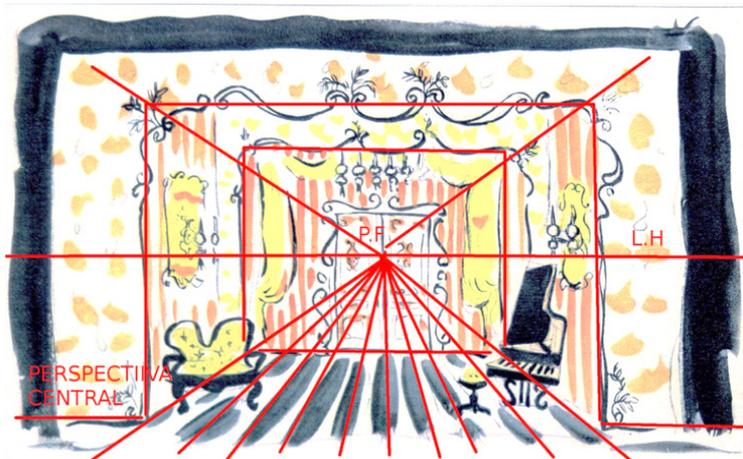
Los puntos de fuga (PF) nos servirán para obtener las fugas de las líneas paralelas o perpendiculares, según el caso.



Perspectiva en bocetos teatrales

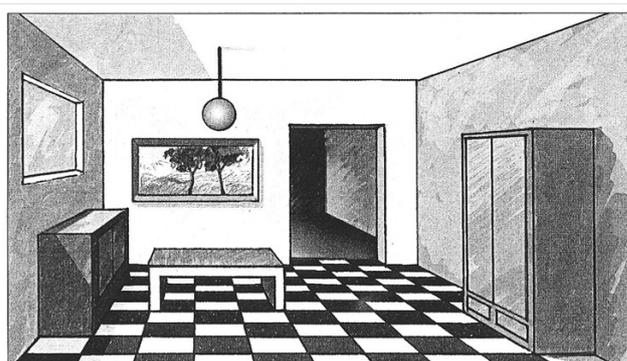
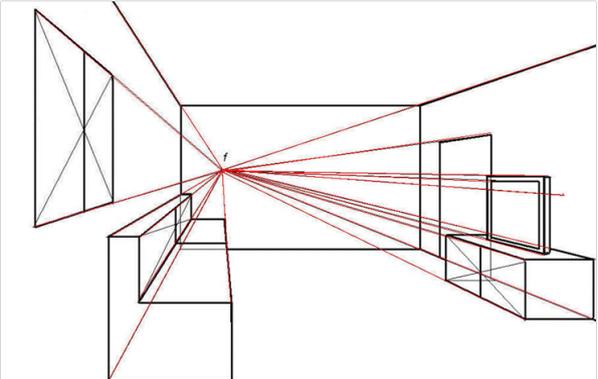
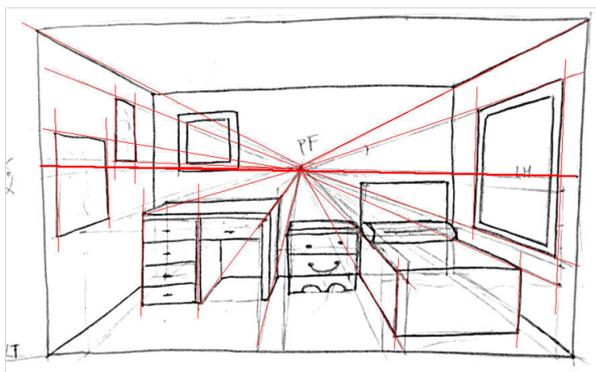
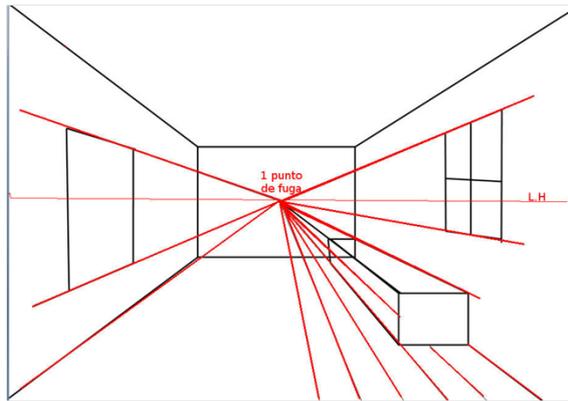
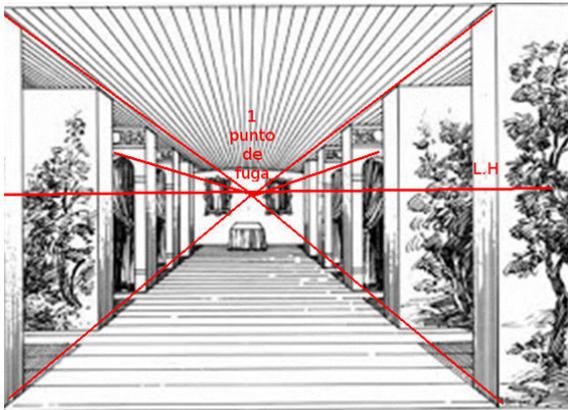


Perspectiva central



Perspectiva central

La perspectiva con un solo punto de fuga es utilizada cuando los objetos están de frente al observador. En este tipo de dibujo, las líneas horizontales y verticales se dibujarán horizontales y verticales respectivamente en el dibujo, las líneas que se alejan del observador tendrán una inclinación hacia lo que se llama "Punto de Fuga", que es el punto en el cual los objetos se vuelven tan pequeños que ya no pueden verse.

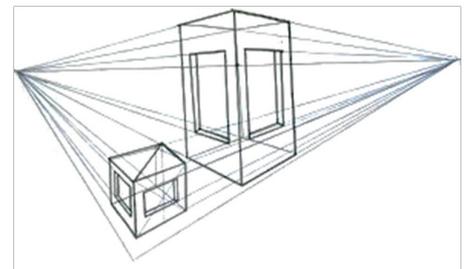
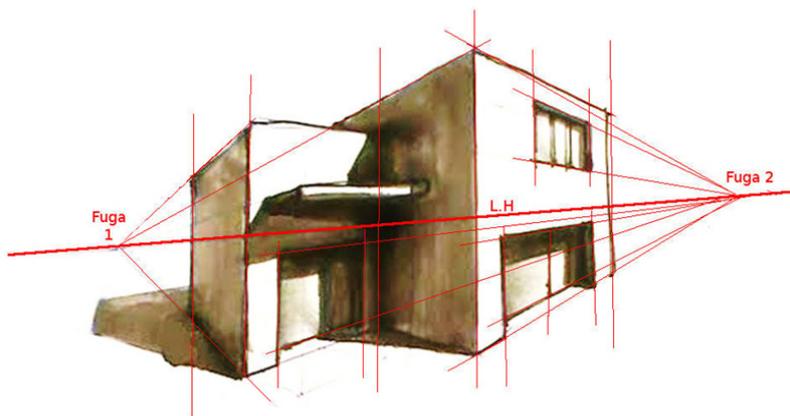
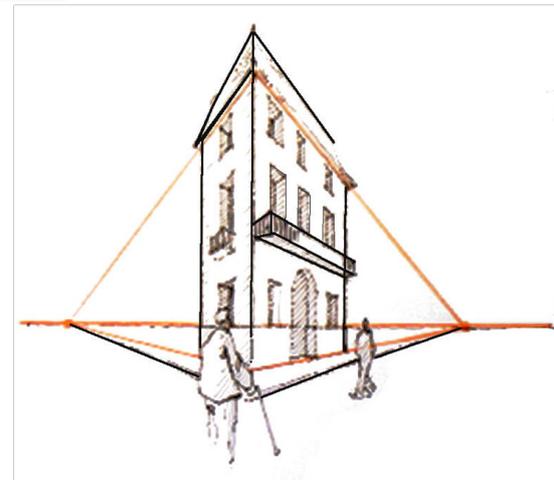
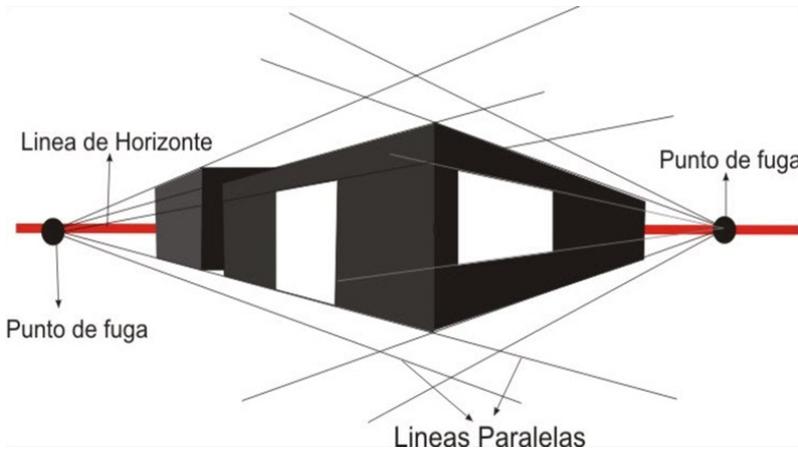
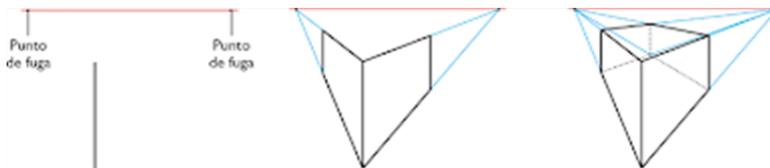
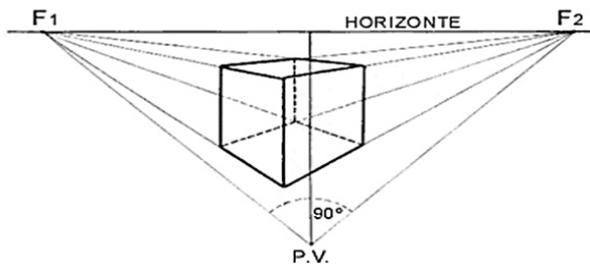


4. Se añaden detalles y sombras, respetando siempre las leyes perspectivas.

Perspectiva oblicua con 2 puntos de fuga

PERSPECTIVA OBLÍCUA

Utiliza dos puntos de fuga localizados en el horizonte en un ángulo de 90° con el vértice localizado en el punto de vista.



LINKS DE AYUDA

COMO DIBUJAR EN PERSPECTIVA

<https://youtu.be/dGZQ5RSp45E>

PERSPECTIVA CENTRAL

https://youtu.be/BXqy_jV-x-Y

LINKS ESCENÓGRAFOS DEL MUNDO

<https://estudiodedodos.com/trabajos/arquitectura-y-escenografia/index.php>

<https://estudiodedodos.com/trabajos/carmen>

<https://estudiodedodos.com/trabajos/el-tartufo>

<https://estudiodedodos.com/trabajos/lorca>

<https://estudiodedodos.com/trabajos/la-cocina>

<https://estudiodedodos.com/trabajos/mercedes>



Atención

A partir de la escena dramática propuesta (Anexo1) podrás realizar los bocetos necesarios para el diseño escenográfico previo a su realización. Es por ello que se trabajará articuladamente con lo que vayas viendo en el eje Introducción a la escenografía.

Introducción a la escenografía

- 1 Reunidos en pequeños grupos observen la proyección de fragmentos de la representación de diversas obras (teatro, cine, ópera), procurando centrar la atención en el planteo escenográfico de las mismas, anotando aquellos elementos que llaman la atención. Si encuentran diferencias entre el planteo escenográfico del teatro, del cine, de la ópera, lo registrarán por escrito.
- 2 Realicen la puesta en común de las conclusiones realizadas por los distintos grupo.
- 3 Elaboren un esquema que sintetice todas las apreciaciones que van apareciendo en clase en relación con el planteo escenográfico de una obra y sus distintos elementos.



Son muchos los aspectos que se deben considerar a la hora de imaginar el diseño escenográfico para una pieza dramática. Sin embargo, no son una simple acumulación o suma de elementos. Constituyen una unidad integrada con sentido, una síntesis en la que el diseñador re-crea la pieza dramática a partir de su particular interpretación de la misma. (Podrás ampliar información sobre esto en el Anexo 4).

- 4 **Lee y analiza el texto dramático incluido en el Anexo 1**
 - a. Realiza un planteo escenográfico para la escena dramática y dibújalo
- 5 **Lee el anexo 2. Observa los videos propuestos prestando atención al carácter y a los espacios donde se realiza cada escena. (Te sugerimos que también veas la película completa)**
 - a. Identifica el tratamiento espacial y escenográfico en cada video.
 - b. Selecciona uno de los videos con el objeto de recrear la escena como si fuera un musical al aire libre. Por ejemplo: una cancha de tenis, en donde una de las graderías serán ocupadas como escenario y la otra gradería y la cancha para ubicar al público.
 - c. Realiza un planteo escenográfico para la situación planteada en la escena del video elegido y dibújalo.
 - d. Realiza una propuestas de iluminación.
 - e. Realiza propuestas de vestuario para los personajes.

f. Cooperativamente analicen los trabajos individuales. Reflexionen sobre las relaciones entre el planteo escenográfico y la escena creada. Observen el bosquejo escenográfico y las decisiones que sus compañeros han tomado en torno a sus distintos elementos: el vestuario de los personajes, la iluminación de la escena, la distribución del espacio, los colores, el mobiliario, las líneas predominantes, el ritmo de la escenografía (dinámica, estática).

Anota tus conclusiones y comentarios.



Atención

Te recordamos que seguiremos trabajando en las próximas clases con las escenas de los videos del Anexo 2. Es necesario que hagas un buen trabajo de ella, con tiempo, para lograr una maduración de su posible diseño escenográfico. El examen final girará en torno a esto.

6

Lee y analiza el Anexo 4 y relaciona la información que te brinda con el planteo escenográfico de las escenas de los videos contenidos en el Anexo 2

a. Reelabora el planteo escenográfico de la escena del video que elegiste del Anexo 2 en función de la información que te aportó el análisis del Anexo 4.

7

Puesta en común del trabajo elaborado donde deberás:

a) Comentar y analizar el planteo tentativo del espacio escenográfico que cada uno ha hecho.

b) Identificar la idea que articula cada planteo y analizar la pertinencia de las decisiones en torno a los colores, la iluminación, equipamiento urbano, etc. Si es necesario vuelve a visionar partes de las escenas que necesites para el trabajo y las concepciones escenográficas del Anexo 2.

c) Anota aquellos comentarios e ideas de tus compañeros y del profesor que consideres relevantes.

c) A partir de lo trabajado en la puesta en común, comienza a diseñar la realización escenográfica sobre bocetos. Elabóralos en función de las sugerencias del profesor.



Espacio escénico

El espacio escénico juega un papel fundamental en el hecho espectacular (sea teatral, cinematográfico, audiovisual, de la danza, otros) y configura un factor determinante en la percepción que el espectador tiene de los contenidos formales y conceptuales de la puesta en escena de una obra.

Ya has podido construir la idea articuladora del planteo escenográfico de la escena y realizado los primeros bocetos. Ahora viene la etapa de la realización. Primero deberás tomar algunas decisiones y analizar la disponibilidad de material. Busca toda la información necesaria sobre estos aspectos porque te será de utilidad para concretar el trabajo final de este eje que consistirá en **la realización escenográfica de la escena elegida concretada en una maqueta individual.**

Sin embargo, antes de iniciar esta actividad, te solicitamos que reconstruyas todo el proceso que has realizado hasta aquí. Seguramente ya tenés tomadas una serie de decisiones en torno al planteo escenográfico de la escena. No obstante, has realizado todo un proceso desde el momento en que observaste las escenas en los videos por primera vez y aparecieron las primeras imágenes sobre la puesta escenográfica de la misma hasta este momento.

Registra este proceso por escrito.

[anexo 1]

Esta escena la trabajaremos junto con los aspirantes de las carreras de Arte Dramático

Fragmento de la obra

Cuánto vale una Heladera

(Adaptación) **Claudia Piñeiro**

(Escenario a oscuras. Suena un teléfono. Se detiene el sonido porque atiende el automático.)

LOCUTOR.- *(Off)* Gracias por comunicarse con Energé, su compañía de electricidad. A continuación pulse el número correspondiente a la opción deseada.

Falta de suministro, pulse 1.

Facturación, 2.

Corte de suministro por falta de pago, 3.

Corte de suministro por otro motivo, 4.

Prejudiciales, 5.

Judiciales, 6.

Emergencias, 7.

Catástrofe, 8.

O aguarde y será atendido. En estos momentos todos nuestros operadores están ocupados. Por favor, intente más tarde o preséntese en nuestras oficinas en el horario de 8 a 14 hs. Muchas gracias por comunicarse con Energé.

(Sonido de teléfono de corte y ocupado. Se enciende la luz del escenario. Es la oficina de atención al cliente de una compañía de electricidad. Hay un escritorio, detrás del cual un empleado termina de acomodar unos papeles. Claudio espera ser atendido, parado en una fila de dos o tres personas. Se ve cansado. Hace rato que espera.)

EMPLEADO.- *(Grita al salón)* Sesenta y nueve... rosa. *(El grito del empleado sobresalta a Claudio)*

CLAUDIO.- Yo... acá... *(Avanza torpemente buscando el número, va hacia el escritorio y se sienta.)*

EMPLEADO.- Dígame...

CLAUDIO.- Vengo a hacer el reclamo... yo vivo acá a tres cuadras y ayer estuvimos sin luz todo el día...

EMPLEADO.- *(Sin interés, pero con falsa sonrisa).* Última factura paga y documento por favor...

CLAUDIO.- *(Busca y rebusca en una carpeta).* No, pero mire que yo no vengo por el tema del corte... *(Encuentra los papeles y los saca sin dárselos todavía.)* A mí la luz ya me volvió... lo que pasa es que cuando la dieron, vino con demasiada tensión y me quemó la heladera...

EMPLEADO.- *(Le saca la factura y el documento de la mano y los lee.)* Ajá...

CLAUDIO.- Una heladera recién comprada, doble puerta, esa que saca los cubitos al vaso... Todavía la estoy pagando...

(El empleado hace uso de su poder y se toma su tiempo para revisar los papeles.)

EMPLEADO.- *(Marcando exageradamente la diferencia entre los dos apellidos.)* En el documento dice Claudio Piñeiro y la factura dice Claudio Pineiro...

CLAUDIO.- Sí...

EMPLEADO.- ¿Y usted quién es?

CLAUDIO.- Claudio Piñeiro...

EMPLEADO.- El trámite es personal, tiene que venir el titular...

CLAUDIO.- El titular soy yo...

EMPLEADO.- *(Vuelve a marcar la ene.)* El titular de la factura es Claudio Pineiro...

CLAUDIO.- Sí, soy yo...

EMPLEADO.- ¿En qué quedamos, usted es Piñeiro o Pineiro?

CLAUDIO.- Yo soy Piñeiro, pero ustedes cuando facturan escriben Pineiro... debe ser que no tienen ñe en el sistema...

EMPLEADO.- En años de servicio no recibí una queja relacionada con la ñe.

CLAUDIO.- *(Se empieza a fastidiar.)* No le habrán quemado la heladera a nadie que lleve ñe en su apellido...

EMPLEADO.- *(Golpeando con la lapicera el listado como que ahí también lo encontró.)* En el listado de clientes también me figura como Pineiro. *(Cierra el listado como dando la cosa por terminada.)* Lo siento, si en nuestros registros figura Pineiro, yo necesito que se presente Pineiro...

CLAUDIO.- Es que Pineiro no se puede presentar porque no existe...

EMPLEADO.- ¿Pero de quién es la heladera, entonces?

CLAUDIO.- ¡¡¡Mía!!!

EMPLEADO.- A ver... déjeme entender... usted es quien vive en el domicilio que figura en esta factura...

CLAUDIO.- *(Se entusiasma, parecería que el empleado empezara a entender.)* ¡Sí!

EMPLEADO.- Y usted es Claudio Piñeiro.

CLAUDIO.- *(Feliz, cree que al fin entendió.)* Efectivamente...

EMPLEADO.- Entonces tramite un artículo 38...

CLAUDIO.- ¿Qué es eso?

EMPLEADO.- Cambio de titularidad... Si cambia el titular hay que hacer un artículo 38...

CLAUDIO.- ¡Pero si el titular no cambió, yo vivo ahí desde hace 15 años...!

EMPLEADO.- *(Con un sarcasmo que no tiene.)* ¿Y en quince años no se preocupó por poner la factura a su nombre...?

CLAUDIO.- ¡Ese es mi nombre! Ustedes lo escriben mal... ustedes arman todo este entuerto... ¡Ustedes son los que no pueden escribir una ñe como corresponde!

EMPLEADO.- *(Con calma estudiada y exagerada.)* No me falte el respeto que yo a usted lo estoy tratando bien...

CLAUDIO.- *(Se indigna.)* ¿Yo le falté el respeto?

EMPLEADO.- Escúchese el tonito...

CLAUDIO.- ¡Escúchese usted, que habla y habla y no soluciona nada...!

EMPLEADO.- Pero no le levanto la voz...

CLAUDIO.- ¡¡¡Levánteme la voz, insúlteme, pégueme si quiere, pero haga algo para que me paguen mi heladera...!!!

EMPLEADO.- *(Repite lo cree obvio)* Art. 38 cambio de titularidad...

CLAUDIO.- ¡No se da cuenta que si pidiera cambio de titularidad estaría mintiendo...!

EMPLEADO.- Ah, ese no es mi problema... usted quiere solucionar la cosa, yo le digo como... después cada uno sabe lo que hace o deja de hacer...

CLAUDIO.- *(Respira, trata de calmarse aunque le cuesta, y luego habla.)* Señor, mi apellido es Piñeiro, con ñe, mi abuelo Pepe nació y murió en Coruña, con ñe, y mi abuelo materno se llama Adolfo Peña, también con ñe... En la historia de mi familia hay demasiadas ñes, y nunca nos han traído ningún problema, hasta hoy...

EMPLEADO.- Cada uno carga con su cruz, señor. Tuvo suerte que recién ahora se dio cuenta. ¿Sabe cómo me llamo yo?

(Claudio, casi sin fuerza, niega apenas con la cabeza.)

Culotta... ¿Sabe las cargadas que me comí toda mi vida...? Hasta a mi mujer la han cargado por mi apellido... ¿Y yo me fui a quejar a alguna parte...? ¿Sabe cómo se llama mi mejor compañera de secundario? Ziembrosvchuvnick... Todos le decíamos Porota, inclusive los profesores... ni uno acertaba con el apellido... hasta en el diploma se lo escribieron mal... ¿Y usted se queja porque el suyo tiene una ñe...?

CLAUDIO.- Yo no me quejo de mi apellido... Me quejo de ustedes que me lo cambian en la factura... y eso les sirve para no pagarme la heladera...

EMPLEADO.- La heladera se la pagaremos con todo gusto... Eso nadie le dijo que no... pero al titular... Y para eso el único camino posible es el Artículo 38, cambio de titularidad.

CLAUDIO.- *(Queda vencido, lo duda un instante y luego como dándole el gusto de harto que está.)* Está bien, quiere un artículo 38, hágame un artículo 38...

EMPLEADO.- *(Complacido.)* Como no, señor..., enseguida se lo hacemos... ya le doy los formularios... los tengo acá... formulario AJ3B, original y duplicado.

(Le extiende los papeles y una birrome con pío-lín atado a la pata del escritorio.) Compléte-los en imprenta mayúscula, si es tan amable, que yo después no entiendo la letra...

(Claudio toma la birrome y empieza a llenarlos. Mientras escribe, de pronto se da cuenta de algo. Duda, no sabe si seguir escribiendo, lo mira, sigue, tiene miedo de preguntar, pero finalmente se decide y lo hace)

CLAUDIO.- Una duda me queda, ¿quién me garantiza que después de tramitar el cambio de titularidad, en la factura va a aparecer Piñeiro?

EMPLEADO.- ¿Usted puso Piñeiro ahí?

CLAUDIO.- Obviamente puse Piñeiro.

EMPLEADO.- Si usted puso Piñeiro, yo informo Piñeiro...

CLAUDIO.- Entonces en la factura va a decir Piñeiro.

EMPLEADO.- Eso ya no sabría decirle... Yo lo informo así como está, ahora lo que después hacen en sistemas ya no es mi responsabilidad...

CLAUDIO.- O sea que podría ser que yo haga todo este trámite, en imprenta, mayúscula, todo prolijo, por duplicado, pierda mi tiempo, le haga perder el suyo, y después...

EMPLEADO.- *(Se acuerda de algo, lo interrumpe cordial.)* Discúlpeme que lo interrumpa, pero me olvidé de decirle que el trámite tiene un costo de 25 pesos...

CLAUDIO.-... pague 25 pesos... y a pesar de ello existe el riesgo de que la factura siga saliendo mal...

EMPLEADO.- Riesgos siempre hay... Uno hace su trabajo bien... pero los demás... No está dentro de mis funciones...

CLAUDIO.- *(No logra contenerse más.)* Y dígame, ¿dentro de las funciones de quién mierda está?

EMPLEADO.- Señor, le aconsejo que se tome las cosas de otra manera... Si no se calma, yo no lo puedo seguir atendiendo...

CLAUDIO.- ¡¡¡Dígame quién carajo me va a atender entonces porque no me pienso calmar!!!

EMPLEADO.- *(Ofendido, mientras anota rápidamente en un papelito que luego le da.)* Gerente de Sistemas, Ingeniero Lobatti, piso 3ero. Oficina 5. *(Gritando al salón el siguiente número.)* Setenta rosa...

(Se prepara el que sigue. Claudio toma sus cosas con disgusto y se va. Las luces se apagan y el escenario queda totalmente a oscuras.)

Piñero, Claudia (2009). Cuánto vale una heladera: En: Teatro por la identidad. Antología. Buenos Aires. Colihue. Pags. 115 a 121

Claudia Piñeiro nació en Burzaco. Provincia de Buenos Aires en 1960. Es escritora, guionista de televisión y dramaturga, autora de las novelas *Tuya* (2005) y *Elena sabe* (2007). Con *La vuida de los jueves* recibió el Premio Clarín de Novela 2005. *Cuánto cuesta una heladera* fue presentada en la edición 2004 de Teatro X la identidad.

Amor sin barreras

West side story (1961) * USA - También conocida como: "**Amor sin barreras**" (Hispanoamérica)

DURACIÓN: 151 min.

MÚSICA: Leonard Bernstein

FOTOGRAFÍA: Daniel L. Fapp

GUIÓN: Ernest Lehman (N.: Arthur Laurents, Jerome Robbins)

DIRECCIÓN: Robert Wise, Jerome Robbins

INTÉRPRETES: Natalie Wood (María), Richard Beymer (Tony), Russ Tamblyn (Riff), Rita Moreno (Anita), George Chakiris (Bernardo), Simon Oakland (Teniente Schrank), Ned Glass (Doc), William Bramley (Krupke), Tucker Smith (Ice), Tony Mordente (Action), David Winters (A-rab), Eliot Feld (Baby John), Bert Michaels (Snowboy), David Bean (Tiger).

SÍNTESIS ARGUMENTAL

Principios de los 60. Dos pandillas, los Jets, formada por estadounidenses de origen europeo, y los Sharks, formada por los cada vez más numerosos portorriqueños, se disputan el distrito del West Side de Nueva York.

El líder de los Sharks, Bernardo, trata de cuidar además de su hermana María, recién llegada a Estados Unidos, y que trabaja junto a su novia, Anita como costurera.

María sueña con que llegue el fin de semana para acudir a su primer baile, y, aunque todos parecen dar por sentado que será novia de Chino, ella no siente nada por él.

Y en el salón de baile coincidirán, aunque sin mezclarse Jets y Sharks, planteando una convocatoria para un consejo de guerra que celebrarán en el local de Doc, al que acuden habitualmente a beber y donde trabaja Tony, un antiguo miembro de los Jets.

Mientras unos y otros rivalizan tratando de mostrar sus mejores dotes de baile, María y Tony se ven e inmediatamente se sienten mutuamente atraídos, y si bien Bernardo impide que lleguen a besarse, esa misma noche Tony acude a verla en su balcón.

Entretanto los portorriqueños, reunidos en una azotea discuten sobre las virtudes y defectos de su país de acogida, donde sus padres encontraron trabajo, pero donde son discriminados incluso por el policía del distrito.

Durante el consejo de guerra, Jets y Sharks acuerdan su encuentro para el día siguiente, aunque Tony, que trata de evitar una catástrofe propone que la batalla sea entre el mejor de cada una de las bandas.

Poco antes de la pelea María y Tony vuelven a verse en la tienda en que María trabaja y hacen planes de futuro, solicitando María a Tony que intervenga e impida la pelea. Tratará de evitarlo sin éxito, y lo único que logra es exacerbar más los ánimos, y lo que iba a ser una pelea a puñetazos entre Ice y Bernardo acaba siendo una pelea a navajas entre éste y Riff, que, accidentalmente acaba muriendo, lo que provoca la ira de Tony, ya que Riff era su mejor amigo, pues fue cofundador con él de los Jets, y mata a Bernardo.

Tras ello la pelea se generaliza hasta que comienzan a sonar las sirenas policiales.

Chino da a María la noticia de la muerte de Bernardo a manos de Tony. Y él mismo se lo confirmará poco después, mostrándose dispuesto a entregarse a la policía, aunque tras acostarse con María acuerdan huir, pidiendo dinero para ello a Doc, en cuyo local acuerdan encontrarse.

Las dos bandas sueñan con la venganza, estando Chino decidido a matar a Tony, por la muerte de Bernardo y por haber conquistado a María.

Esta no podrá acudir al encuentro con Tony y María debido a que la llegada del teniente Ishram para interrogarla la retiene, por lo que pide a Anita que avise a Tony, si bien al llegar al local de Doc los Jets se burlan de ella y la agreden, por lo que Anita, ofendida les dice que avisen a Tony que Chino mató a María.

Al enterarse de ello, Tony sale de su escondite gritando a Chino que lo mate a él.

Pero entonces ve a María y corre a su encuentro, siendo abatido por Chino de un disparo, y muriendo en brazos de María rodeados de Jets y Sharks, ambos increpados por María, que les recrimina una actitud que provocó tantas muertes, esperando que la de Tony sirva para hacerles reflexionar y que cese la guerra.

Desde el siguiente link podrán descargar el vídeo completo:

<https://drive.google.com/drive/folders/17n4WQSozKIvspR7ssamZnOcwLOK7BhsE>

Desde el siguiente link podrán descargar los cuatro vídeos con las escenas que trabajaremos:

https://drive.google.com/drive/folders/1u32n-kSpO-flC_gnAXB4n_e-OFBVNuCy

[anexo 3]

Destacados especialistas del ámbito escenográfico

Para conocer los trayectos artísticos de distintas personalidades del ámbito escenográfico, te proponemos que observes la siguiente información sobre cuatro destacados especialistas actuales de la escenografía del ámbito nacional.

Los vídeos corresponden al Instituto Estudios Escenográficos (INDEES).

Disponible en: https://www.youtube.com/channel/UCni_7JkFW0I1w0OFKcX3Vw

Te recomendamos también visualizar la obra de la artista escenógrafa Es Devlin.

Disponible en: <https://www.instagram.com/esdevlin/>

También puedes consultar imágenes de la obra de Es Devlin en:

<https://es.pinterest.com/djgustha/set-desing-es-devlin/> (Recuperado el 17/08/20179)

<https://adrianxaviermx.wordpress.com/2017/04/17/es-devlin-disenadora-de-emociones-para-las-masas/> (Recuperado el 17/08/20179)

También puede colocar en Google: Imágenes Delvin

La Evolución del Concepto de Escenografía

Escenografía: Conjunto de elementos pictóricos, plásticos, técnicos y teóricos que permiten la creación de una imagen, de una construcción bi o tridimensional, o la puesta en el espacio de una acción notablemente espectacular.

JACQUES POLIERI, *Scénographie*

Decoradores versus Escenógrafos:

Para los griegos, la escenografía era el arte de adornar el teatro. Luego, en el Renacimiento, se convirtió en una técnica para dibujar y pintar un telón de fondo en perspectiva. Hoy, por el contrario, es la ciencia de la utilización del espacio teatral.

La escenoarquitectura, la escenografía y el espacio escénico son una escritura en el espacio tridimensional, y no ya el arte pictórico del telón de fondo, dice Pavis en su *Diccionario del teatro*.

El nombre de *decoradores* surge en el siglo XV, gracias al descubrimiento de la perspectiva en la pintura. Este hallazgo hace posible representar las tres dimensiones en una sola superficie, lo que crea el efecto de profundidad sobre una pared o telón de fondo. El término proviene del latín *per*, “a través”, y *specere*, “mirar”: la perspectiva permite ver las cosas como a través de un plano transparente. Los escenógrafos-pintores de entonces encontraron así una solución para lograr el efecto de lejanía, pero, además, utilizaron este medio para representar sus “cuadros” en escena.

Vitruvio, el arquitecto romano que en el siglo I a. C. sentó las bases de la arquitectura clásica, dio un doble sentido a la palabra “escenografía”: “arte de pintar los decorados en perspectiva” y “término usado por la arquitectura en oposición a iconografía (dibujo plano)”. “La escenografía nos hace ver no solamente los frentes y costados de una volumetría sino también sus relieves”: esta definición será retomada prácticamente en todos los tratados sobre perspectiva.

Cada género tenía su propia escenografía: las tragedias, por ejemplo, se representaban en casas de grandes personajes. Las farsas se situaban en plazas, calles y otros sitios públicos. Las sátiras o pastorales requerían árboles, rocas y escenas naturales.

Diferentes espacios teatrales:

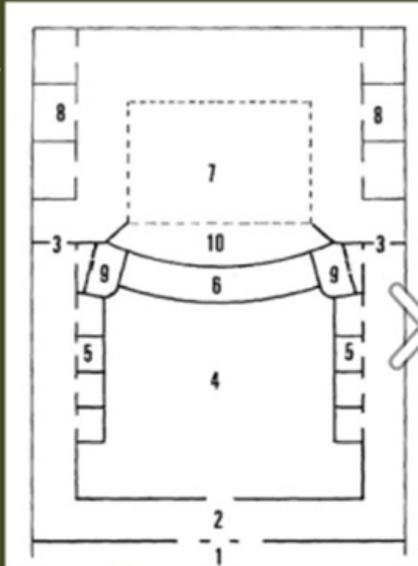
Los espacios teatrales se diferencian en tres tipologías básicas y que éstas dependen de la relación visual del escenario y el público.

De enfrentamiento: el espectador (4 y 5) está enfrentado al escenario (1) desde un solo ángulo de visión.

Escenario de un solo frente:
También llamado "a la italiana".

Teatro a la italiana

- 1) vestíbulo
- 2) distribuidor
- 3) entrada al escenario
- 4) platea
- 5) Palcos
- 6) foso para la orquesta
- 7) Escenario
- 8) camerinos o almacenes
- 9) palcos del proscenio
- 10) proscenio

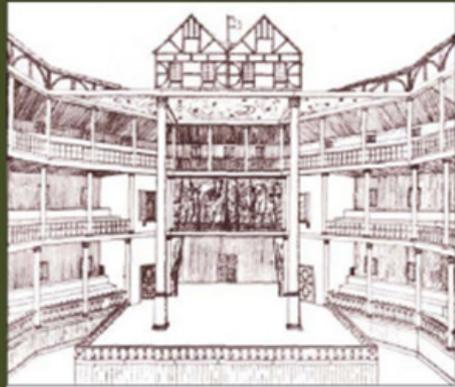


Escenario de tres frentes:

También llamado "Isabelino" porque es el que se usaba en los tiempos de Shakespeare. Al fondo hay una pared que puede tener decorados y el público se coloca en los otros tres lados.

Dibujo del Globe Theater en Londres. Capacidad 3.000 espectadores.

Escenario de 13 x 8 mts y 1.5 de elevación.

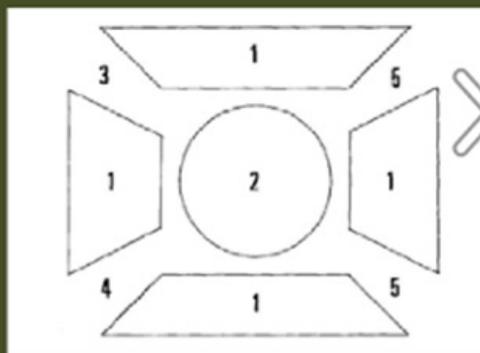


Teatro arena:

Se llama así porque el público se ubica a su alrededor, puede ser cuadrado o circular, como si fuera una "arena de lucha libre" o un "ring de box".

Escenario circular

- 1) graderías para el público
- 2) escenario
- 3) entrada de actores
- 4) entrada de material escenográfico
- 5) entrada del público



Manos a la obra

Lo que se necesita es un boceto incompleto, pensado en que los actores, con sus movimientos y aportes, terminarán de concebir el verdadero espacio.

PETER BROOK

Primeras Imágenes: Charla con el Director

En busca de imágenes plásticas.

¿Cómo empezar a trabajar? En las primeras reuniones con el director, ¿cómo transmitirnos nuestras ideas y de qué modo entendernos?

“No hay métodos para trabajar con el escenógrafo”, me confesó Villanueva Cosse, cuando hicimos *Arlequino, servidor de dos patrones*, de Goldoni (1974); y lo reiteró durante la puesta de *Esperando la carroza*, de Jacobo Langsner (Teatro del Centro, 1975). Muchos directores reconocen que no saben cómo comunicarnos sus sensaciones, sus pensamientos, sus ideas, sobre el espacio, la escenografía, etc.

No es común que ensayen con nosotros, o nosotros con ellos. A los actores no se les exige el personaje definitivo al segundo día de ensayo; disponen de dos a tres meses para sus búsquedas y recorren el camino poco a poco. En cambio, a los escenógrafos se nos pide la idea, la planta, los bocetos, ya en las primeras reuniones. Muchas veces nos vemos obligados a realizar el trabajo creativo sin ver los ensayos de los actores. Como le escribió Giorgio Strehler al escenógrafo Luciano Damiani:

Hay una correspondencia permanente entre la escenografía (objeto y espacio) y el actor (palabra, gesto y movimiento). El uno sugiere las cosas al otro; el segundo utiliza y define lo primero. Es una pena que la escenografía, por razones de producción, no pueda nacer al mismo tiempo que la acción dramática...

Debemos emplear casi todas las técnicas, las conocidas y las no conocidas, para poder expresarnos: maquetas, bocetos, dibujos, etc. Y puesto que cada director tiene su propia manera de trabajar y de transmitirnos sus ideas, tendremos que estar muy atentos y entregados para captar esos mensajes.

La relación director–escenógrafo (“casamiento”, la designa Alejandra Boero) comienza en las primeras reuniones de trabajo, cuando el director trata de comunicarnos lo que sintió y adónde quiere llegar. Eso a veces lleva tiempo, según el director de que se trate. Pero a veces descubrimos que no nos es posible encarar el trabajo propuesto, porque no compartimos la visión del director. Y, entonces, es aconsejable seguir siendo amigos, y no forzar un trabajo *contra natura*.

Con Alejandra Boero, directora y actriz, trabajamos juntos desde 1978. Hemos inventado nuestro propio método: Alejandra me transmite con dibujos las sensaciones que le produce el texto. Sabe adónde quiere llegar y cómo contar sus imágenes y percepciones. Algunos ejemplos:

- “Hay que sacarla de la época en que fue estrenada, en los treinta, y traerla a los años cincuenta. Va a ser más creíble para nosotros mostrar así la ‘venta’ del sueño americano” (*Escenas de la calle*, de Elmer Rice; San Martín, sala Martín Coronado, 1979).

- “Muchas puertas, para que los actores entren y salgan dando portazos, pasillos, corredores para transitar la casa y que el espectador los vea pasar” (*Filomena Marturano*, de Eduardo de Filippo; El Globo, 1980).

Con la premisa de las puertas y conociendo el teatro en el que íbamos a trabajar, elaboré una planta escénica transitable, sin perder de vista nuestras necesidades. A la vez, me documenté sobre casa napolitanas. De esta manera, fueron creciendo la planta y la escenografía.

- “Crear algo que dé como muy enclenque, como de teatro ambulante: nada sólido ni concreto. Crear un espacio para el juego de los actores” (*El alquimista*, de Ben Jonson; San Martín, sala Casacuberta, 1980).

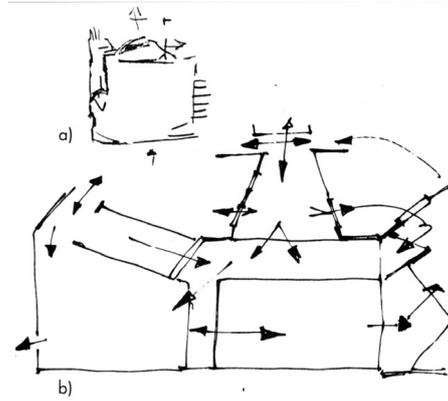
- “Tiene que ser una casa realista, con todos los detalles: puertas, ventanas, vidrios, paredes usadas, *plafond* (techo); que salga agua por las canillas, que se haga café a la vista del público, que la iluminación no se ‘vea’, como si los artefactos fueran los que iluminan realmente la escena; que los actores, al alejarse de las fuentes de luz, entren en conos de sombra, como sucede en la realidad” (*Adiós, mamá*, Marsha Norman; Ateneo, 1984).

- “No hacer una escenografía histórico–arqueológica, tratar de que las escenas tengan continuidad con cambios mínimos, relatando la época con muy pocos detalles, con una muy buena iluminación” (*Poder, apogeo y escándalos del coronel Dorrego*, de David Viñas; Cervantes, 1986).

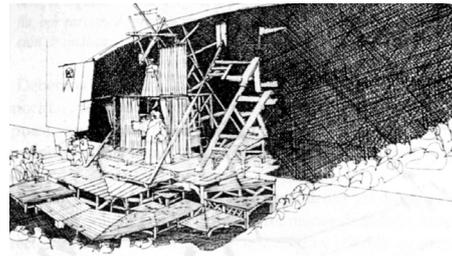
Agustín Alezzo es director y actor. Nuestra colaboración empezó en 1983. Con él siempre me pasa que, sin haber hablado previamente, coincidimos en todo con respecto a las imágenes desde la primera reunión. Para la puesta de *En boca cerrada*, las primeras palabras que se nos ocurrieron fueron “misteriosa” y “fría”.

- “Misteriosa, fría, todos los espacios entrelazados. Color: azul” (*En boca cerrada*, de Juan Carlos Baldillo; Fundart, 1984).

¿Cómo modelar las imágenes que se nos aparecían? Asociando y jugando con la palabra “misteriosa”, y haciendo memoria, nos preguntamos dónde podíamos encontrar misterio en una casa de familia. ¿Qué es lo que tienen de misteriosas las casas? Cuidado: no es una



Primera planta escenográfica que realice (b), sobre la base de un dibujo sugerido por Alejandra Boero (a)



Boceto para EL ALQUIMISTA



Preboceto de la escenografía de EN BOCA CERRADA

obra de terror. Pensamos entonces en las casas o departamentos de las décadas de 1910 ó 1920: techos altos, puertas de madera tallada, altillos, largos y angostos pasillos, jardines sombríos y misteriosos que nadie se atrevería a cruzar de noche, sombras de árboles que dibujan extrañas formas, ambientes escasamente iluminados, puertas que no dan a ninguna parte, ventanas tapiadas, *vitraux* sucios y rotos, sombras que no sabemos de dónde provienen, viejas lámparas de tela, paredes húmedas, empapelados borrosos y oscuros donde imaginar fantásticas formas, pisos de machimbre ruidoso, pianos verticales de roble oscuro, ángulos pobremen- te iluminados, muebles que tapiaban puertas, paredes marcadas por cuadros que ya no están...

A partir de la palabra “fría”, imaginamos una habitación – bóveda, con elementos comunes a las dos: cortinas de crochet, manteles, floreros, etc. Nos costaba pensar cómo organizarla, dónde ubicar la utilería; pero aunque no aparecieran las imágenes, trabajábamos con la planta escénica, método que empleo normalmente para no quedarme estancado cuando se traban las ideas al principio del trabajo.

¿Qué puede ser *azul* y *frío*? Hay un color al que se lo llama “azul hielo”; las heladerías se publicitan con este azul; las montañas nevadas, los glaciares –sí, los glaciares–, tienen esas tonalidades. Recurrí a mi archivo fotográfico y los encontré “navegando” en el Perito Moreno, Calafate. Los témpanos nos dieron las imágenes que necesitábamos: vimos, por fin, el color y la forma que nos estaban rondando. En síntesis:

MISTERIO = paredes altas – pasillos – ángulos

FRÍO = azul – piedras – tumba – bóvedas



Preboceto de la escenografía de EN BOCA CERRADA

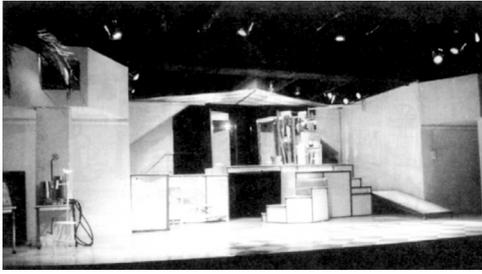
Así, la escenografía se compuso de un fondo de lápidas con inscripciones, bajorrelieves con imágenes de una pareja de recién casados, álamos entrelazados entre los muebles y las paredes, una medianera azulada, un patio o fondo con una mecedora vacía, piedras que envolvían la utilería y la base de los muebles; en un celeste hielo, como si todo emergiera del mismo lugar, grandes lámparas de techo tapizadas con telas... Habíamos encontrado cómo expresar nuestras imágenes. Sin embargo, no hay un solo método para encarar una escenografía, ni un estilo predeterminado para representarla.

- “Todo blanco, que se parezca a la sala de un quirófano, todas las escenas simultáneas, espejos, ladrillos de vidrio” (*El señor Laforgue*, de Tato Pavlovsky; Olimpia, 1983).

Una vez, Agustín y yo fuimos juntos a la plaza seca de ATC y cuando vimos a los chicos jugando en los diferentes volúmenes y espacios, que a la vez les servían para crear diversas situaciones, nos inspiramos para elaborar el espacio escénico de *El señor Laforgue*.

Las imágenes son fundamentales para nuestro trabajo y, para plasmarlas, tenemos que empezar a desarrollarlas con todas las técnicas a nuestro alcance.

- *Israfel*, de Abelardo Castillo (Teatro Argentino, 1966), fue mi primer trabajo profesional. Recién egresado de ITUBA, en la primera reunión con Inda Ledesma, directora del espectáculo, tomé un frasco de café instantáneo y mostrándolo a trasluz, indiqué la gama cromática que había que lograr con la escenografía e iluminación.



Escenografía de EL SEÑOR LAFORGUE.



Preboceto de la escenografía de YA NADIE RECUERDA A FEDERICO CHOPIN.

- En *Matar el tiempo*, de Carlos Gorostiza (Regina, 1982), dirigida por Omar Grasso, la primera sinfonía de Mahler nos inspiró y acompañó en toda la etapa de creación de bocetos y plantas. El resultado: paredes traslúcidas, que dejaban entrever imágenes veladas de cuadros, bustos familiares, muebles.

- Con Tito Cossa y Rubens Correa, autor y director respectivamente de *Ya nadie recuerda a Federico Chopin* (Planeta, 1982), paseamos una tarde por Villa del Parque (casualmente, los tres nos habíamos criado en ese barrio). Al observar las casas, patios, pérgolas, jardines, incluso la placita que todos conocíamos desde nuestra infancia, surgió el *collage* de recuerdos que luego se volcaron al espacio escénico.

- Años más tarde, fueron también casas y paredes, departamentos del centro, construidos entre 1910 y 1920, los que me inspiraron para elaborar la escenografía de *El frac rojo*, de Carlos Gorostiza (Ateneo, 1988), aunque esta vez se trataba de los restos de las demoliciones del ensanche de las avenidas Independencia y San Juan.

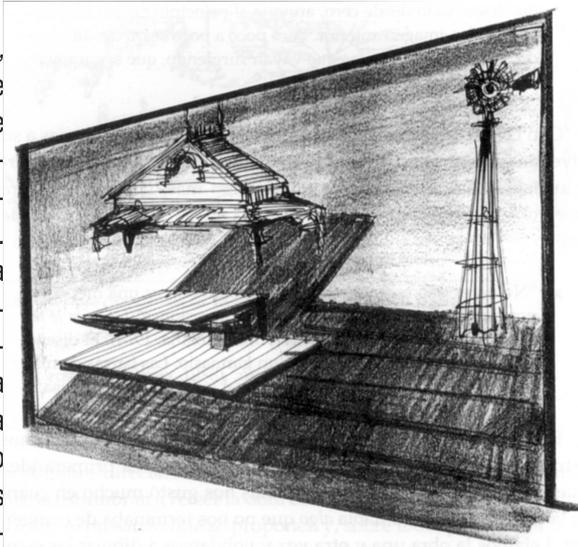
Algunos directores, en la etapa de plantas y bocetos no definitivos, acostumbran a releer la obra con los bocetos a la vista, para ver si éstos expresan lo que se proponen y, sobre todo, para verificar si los actores podrán habitar lo que sugerimos.

- Un buen truco consiste en pegar los dibujos por todas partes –en el estudio, en los pasillos de la casa, hasta en el dormitorio–, para toparnos con ellos y verlos por “sorpresa”, como si fuera la primera vez. Eso nos permite asombrarnos, deprimirnos o tranquilizarnos. Cuando vemos nuestros bocetos como si fueran de otro, los podemos criticar, nos es posible tomar distancia y descubrir nuestras dudas. Los soliloquios frente al tablero se confirman: ese algo no funciona (paredes altas o bajas, huecos o ángulos estrechos, aquel carro no gira lo suficiente, las puertas son muy anchas...). ¡Hay que corregirlo ya! Aún estamos a tiempo, y es preferible tirar todo y empezar de nuevo; más tarde, armados en el escenario en escala 1:1, sería demasiado tarde. No queda otro remedio que volver al tablero –o a la computadora –y comenzar nuevamente a trabajar. De todos modos, no es igual que hacer todo desde cero, aunque al principio no sea fácil borrar la idea–imagen anterior. Pero poco a poco se irá desdibujando, para dejar paso a las que vayan surgiendo, que seguramente serán mejores.

Con David Stivel tuvimos una muy “dura” relación, gracias a su nivel de exigencia, por lo cual le estoy muy agradecido. Nunca terminábamos de crear, siempre quería algo más, y lo increíble era que yo respondía, a pesar de que a veces me dolía comenzar de nuevo.

- “No hacer una escenografía realista, sino buscar una metáfora, por el lado de la competencia, peleas, agresiones” (*¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee; Regina, 1974). El diseño final se basó en la estructura de un gimnasio. Las barras de madera para hacer ejercicio fueron al final las paredes de la casa.

En 1975 estudiamos con David *El farsante*, obra que no pudimos estrenar (David tuvo que exiliarse en Colombia). La primera idea que analizamos en bocetos y maquetas nos gustó mucho en cuanto la concebimos, pero había *algo* que no nos terminaba de convencer. Leíamos la obra una y otra vez y volvíamos a dibujar las escenas; no obstante, presentíamos que la idea resultaba demasiado dramática para ese texto: no podía contenerlo. La obra se nos escapaba por los huecos de la escenografía. Necesitaba paredes: el techo flotante y el piso rampado no eran suficientes para sostenerla. La “hermosa” idea no capturaba la obra, no la expresaba, no era para *El farsante*, quizá sí para una obra de Eugene



Preboceto de la primera idea escenográfica de EL FARSANTE

O’Neill. Hacía falta otra escenografía. Con estas dudas y nuevas ideas, surgió una imagen más realista, pero sin perder el encanto y la magia de la anterior.

Estas sensaciones son muy difíciles de detectar. Tenemos que ser muy sinceros con nosotros mismos y estar atentos a nuestras intuiciones, a ese presentimiento que por suerte nos hace dudar, a ese cosquilleo que nos avisa que algo anda mal. Lo aconsejable en estos casos, cuando no aparece nada diferente, es volver al texto, “escucharlo” y descubrirlo. Así será posible determinar el estilo definitivo para nosotros. Es necesario estar muy entregado y convencido de la propuesta general, pues es la única manera de trabajar bien y con la felicidad, sensación que nunca debemos abandonar en nuestra profesión, para poder gozar plenamente con este bendito trabajo.

En la segunda parte de este libro incluyo un relato pormenorizado de la manera en que se puede trabajar con las “primeras imágenes”, ejemplificando con la obra *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa (ver págs. 143 y sigs.).

Resolución de necesidades funcionales

Además de las **imágenes plásticas** que surgen de la obra, los directores trabajan con el escenógrafo para resolver las **necesidades funcionales** de la puesta: por ejemplo, determinar las áreas principales de acción, dónde ubicar las entradas y salidas de los actores, etc. Si hay cambios escenográficos, el escenógrafo aconseja cuál es el modo más recomendable de llevarlos a cabo, sin obstaculizar el relato dramático y según la idea de la puesta. Los cambios pueden realizarse “en apagón” o a la vista, con una iluminación especial, llamada comúnmente “luz de cambio”. Hay que tener en cuenta que, con justicia, en algunos teatros –en casi todos los oficiales– los técnicos cobran por salir a escena con telón abierto.

En los primeros encuentros de trabajo (ensayos, para nosotros), el director apoyará su concepción de la obra en el escenógrafo, quien, a su vez, deberá desarrollar sus ideas con el objetivo en mente de vincularlas a las propuestas de dirección. Con todas estas premisas, junto con las medidas exactas del escenario y la sala, iremos estructurando nuestro proyecto. Si podemos presenciar ensayos (a veces, por necesidades de producción, debemos realizar la escenografía antes de que éstos comiencen), tendremos la oportunidad de oír el texto, su cadencia, su ritmo, lo cual, en caso de que también diseñemos la iluminación, es muy necesario. Podremos comprobar en el lugar si nuestras ideas funcionan, si no entorpecen la actuación. Simultáneamente, cuando se presenten dificultades y dudas, nos será posible aportar soluciones y sugerencias.

SEPARAR SEGÚN LAS INTENCIONES DRAMÁTICAS

El escenógrafo establece los puntos de partida y conceptos referentes a la puesta y al espacio escénico basándose en los objetivos de cada escena. Es muy conveniente separar la obra, en cada escena, no según las entradas y salidas de los personajes, sino de acuerdo con las intenciones dramáticas que las conducen. Para ilustrar cómo se trabaja esta técnica, me basaré en la primera escena de *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa (Teatro 1, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1994, págs. 16 a 20), desde “*Elvira, Beatriz y Carlos*” hasta la entrada de “*Sara*”.

- Leemos esas páginas y tratamos de sintetizar las intenciones o acciones que captamos:
 - *Elvira* trata de mortificar a su hermana, *Beatriz*, y echarle en cara el hecho de que vive sola.
 - Desde que murió el padre de ambas, *Elvira* no tiene con quién hablar.
 - Envidia a sus hermanas casadas.
 - Psicopatea a su hermana: le hace sentir que es mayor, se queja de que la plata de la pensión del padre no le alcanza...
 - *Beatriz* no se quiere hacer cargo de ella y trata de cambiar de tema permanentemente: “Pienso que va a estar fresco esta noche” (pág. 18, línea 32).
 - *Elvira* es sorprendida por *Carlos*. ¡Pero, atención!: como estamos analizando según las intenciones dramáticas y no según las entradas y salidas de los personajes, no cambia la escena con la entrada de *Carlos*; la escena sigue al continuar *Elvira* con su idea de atacar a su hermana.
- Imaginamos que estamos presenciando un ensayo y nos piden armar la escena con muy pocos elementos:
 - Tenemos que ubicar una mesa y dos sillas. A *Elvira* la sentaríamos en una silla que la hundiera. A *Beatriz*, en una más cómoda, de la que pudiera levantarse y salir con rapidez. Para que se libre de *Elvira*, hay que buscarle acciones físicas, por ejemplo, recoger ropa de la soga, prender la luz del patio, vigilar la comida en el horno. *Elvira* las seguiría con la mirada o físicamente.
- Dibujamos todas estas propuestas, viéndolas durante los ensayos. Al director le servirán luego como referencia, para probar qué movimientos o acciones son más convenientes en la captación de la idea esceno-dramática.
- En el ensayo, dispondríamos de mesa, sillas, macetas, soga para la ropa y puesta por donde aparecerá *Carlos*. *Elvira* no debe verlos, sino oírlos, para poder sorprenderse y darse cuenta de que él sí vive en casa de su hermana, aunque sea transitoriamente, lo que le da otra vivencia a *Elvira*, “a él sí que lo invitan y yo sola en casa con los recuerdos de papá”. Aquí nace una primera planta.

Así se va armando el rompecabezas de la planta escénica. En la medida en que vamos conociendo las necesidades dramáticas de la obra palmo a palmo, y por medio de la realización de un guión al estilo cinematográfico, * podemos ir resumiendo lo esencial con titulares para cada escena: ELVIRA ACOSA A SU HERMANA, etc.

LAS ACCIONES DE LOS ACTORES

Es fundamental basar nuestro trabajo en el conocimiento de acciones físicas de los actores en el escenario. Nos ayuda a trabajar, en la puesta en escena, criterio y mayor sentido dramático– espacial. El espacio debe aparecer poco a poco; si no, sólo se logra una solución falsa: la decoración.

Los escenógrafos no nos acercamos a la escenografía a través de lo pedido por el autor, ni de lo exigido por convenciones o esquemas preconcebidos, sino a través de las necesidades dramáticas. No es bueno para nosotros guiarnos por mandatos provenientes de libros o fotos, o de los usos y costumbres, que mantienen el axioma de “si siempre se hizo así, ¿por qué vamos a cambiar?”. 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 diseño y su realización volcamos las acciones sugeridas.

Si como escenógrafos 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.

* Ver Cómo escribir un guión vendible, de Christopher Keane, en esta misma colección [N. del E.]

Texto extraído de Calvet, Héctor. Escenografía. Escenotecnia. Iluminación. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003, o pp (Capítulo 1 y 4)

módulo 3 **Ambientación extendida**

Durante el primer cuatrimestre del 2023

CURSADO BIMODAL (PRESENCIAL CON APOYO EN LO VIRTUAL)

OBLIGATORIO

OBJETIVOS

En esta instancia aprenderás a manejarte con seguridad en esta nueva etapa universitaria. Conocerás las exigencias académicas, modalidades de cursado, condiciones de aprobación de las materias, etc.

MODALIDAD

Cursado: obligatorio y común a todos los aspirantes de las carreras de la Facultad de Artes y Diseño.

Son 40 horas reloj, distribuidas en el transcurso del primer cuatrimestre. Requisitos de asistencia: 100% Asistencia OBLIGATORIA.