



Universidad de Chile
Facultad de Artes

PAISAJE Y PESADILLA:
HACIA UNA "ILUMINACIÓN ROMÁNTICA".

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE DISEÑADOR TEATRAL
TOBÍAS ANDRÉS DÍAZ DOLL

PROFESOR GUÍA
GERMÁN DROGHETTI

SANTIAGO, Mayo del 2019

ÍNDICE

Portada.....	1
Índice.....	2
Introducción.....	3
Primera parte: “El automóvil amarillo”.....	5
I.I. La obra, Contexto y Problemáticas.....	5
I.II. Propuesta de dirección y proceso de diseño.....	6
I.III. Proceso de diseño lumínico.....	11
I.IV. Resultado de diseño: “Iluminación romántica”.....	20
Segunda Parte: Hacia un concepto de iluminación romántica.....	24
II.I. Caso de estudio 1: “Manual de Carroña”, diseño de Daniela Portillo.....	24
II.II. Caso de estudio 2: “La Viuda de Apablaza”, diseño de Catalina Devia.....	27
Tercera Parte: Elementos de la iluminación romántica.....	31
III.I. Paisaje.....	31
III.II. Pesadilla.....	34
Conclusiones.....	35
Entrevistas.....	36
Bibliografía.....	60

Introducción

Es indudable que, junto con escenografía y vestuario, la iluminación constituye uno de los tres pilares fundamentales del diseño escénico para espectáculos teatrales o performáticos. Tal como propondría Adolphe Appia en “La música y la puesta en escena” (citada en Barrera 33) “*El poder Expresivo de la luz creadora de formas, nos permite en la escena moderna pintar, subrayar los diálogos, matizar las atmósferas como alegres o tristes, subrayar los puntos fuertes, dejando en la sombra los elementos indiferentes progresivamente difuminados*”. Las posibilidades lumínicas fueron aumentando exponencialmente desde la revolución industrial y el surgimiento de la luz eléctrica: “*La invención de la luz eléctrica en 1880 revolucionó la técnica de la iluminación (...) modificó incluso la pintura escenográfica (...) con la luz eléctrica, la pintura adopta tonalidades más suaves y luminosas.*” (Nieva, 147).

Podemos coincidir en que la luz cumple primariamente un rol de visibilidad, pero que por medio de decisiones de diseño que determinan calidad, posición, intensidad y color, permiten modificar y regular la percepción del espectador del el espacio, las formas y los cuerpos. La iluminación constituye otro nivel de comunicación escénica, capaz de narrarnos tiempo, atmósfera y lugar.

Tomando de base mi mi proyecto de práctica profesional en el montaje de la obra “El automóvil amarillo”, de Sally Campusano, decidí analizar y definir las decisiones que tomé en torno a mi diseño lumínico, encontrando ciertas formas y recursos analogables a otros montajes. Pude así encontrar ciertos puntos en común y dar con una base en común en referentes pictóricos de una corriente artística específica: *El romanticismo*.

Hablar de romanticismo es hablar de un movimiento artístico, principalmente pictórico, que se originó en Europa a finales del siglo XVIII: “*La historia del arte romántico puede bien limitarse al periodo comprendido entre 1790 y 1840, o bien ampliar enormemente su campo de acción para considerar como pintura romántica la del siglo XVIII hasta XX, lo que inevitablemente la hace interferir con otros estilos (...) Considera que la melancolía, una añoranza indefinida, la irrealidad, la exaltación y la tendencia a sentimientos profundos, lo apolítico, la disolución del yo en las misteriosas fuerzas de la naturaleza y de Dios, un pesimismo que acaba por impregnarlo todo y una obsesión por la muerte son síntomas de una alianza enfermiza.*” (Wolf, 11-12).

Una de las máximas del arte romántico era la importancia de la subjetividad. La individualidad del artista expresada en el arte romántico tiene como consecuencia la inexistencia de un estilo técnico pictórico característico en sus obras, por lo que podemos encontrar artistas tan diversos como Caspar David Friedrich (Alemania, 1774-1840) y Johann Heinrich Füssli (Gran Bretaña, 1741-1825).

La presente memoria se divide en tres partes. La primera, “*El automóvil amarillo*”, busca ser una muestra de mi trabajo creativo total, abordando desde conversaciones con el equipo (director, diseñador escenográfico, elenco), pasando por mi proceso de diseño como tal, hasta un resultado de montaje final. A partir de conversaciones que tuve con los otros miembros del equipo, pude esclarecer ciertos elementos claves de mi diseño y que aportaban al montaje de el texto específico. Conceptos como *pesadilla*, *incertidumbre*, *paisaje*, *oscuridad* y *claroscuro* fueron apareciendo en conversaciones y entrevistas, llegando así al Romanticismo como un espacio que englobara todos ellos.

En la segunda parte de esta investigación, “*Hacia un concepto de iluminación romántica*”, busque en trabajos de otros diseñadores elementos en común que se relacionaran con mi trabajo. Me aproximé a Daniela Portillo y Catalina Devia, reconocidas diseñadoras del medio teatral metropolitano, cuyo trabajo conocía. Mediante entrevistas y el análisis de trabajos de ellas (“*Manual de carroña*” y “*La viuda de apablaza*”, respectivamente) pude dar cuenta de las presencia de conceptos en común, y de referentes visuales tomados directamente del romanticismo, plasmados en el diseño lumínico.

Es en la tercera parte, “*Elementos de la iluminación romántica*”, defino dos elementos principales, temas del romanticismo: *paisaje* y *pesadilla*. Si bien no podemos determinar una “*iluminación romántica*” como tal, es posible encontrar ciertas formas en la construcción de visualidades lumínicas que sigan una lógica similar a la de la pictórica romántica, aludiendo a temas comunes entre ella y los montajes teatrales, como la locura y la impotencia del hombre ante la naturaleza y Dios.

Esta memoria busca establecer un nexo entre iluminación y romanticismo, sirviendo de ejemplo para determinar lógicas de construcción de visualidad mediante iluminación, aludiendo a referentes específicos, y analizando el caso específico de mi diseño en “*El automóvil amarillo*”.

Primera Parte: El automóvil amarillo

I.I La obra, Contexto y problemáticas.

“El automóvil Amarillo” fué montada entre los meses de Abril y Junio del año 2017, siendo estrenada el 8 de Junio en la sala Antonio Varas del Teatro Nacional Chileno (Morandé 25, Santiago de Chile). El texto fué escrito por la dramaturga Sally Campusano en el contexto del “III Concurso de Dramaturgia 2015”, organizado por el TNCH, el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH) y el Magister en Dirección Teatral, y fué dirigida por Marco Espinoza. Contó con una temporada de un mes en el teatro Nacional y una función en la Casa del Arte Diego Rivera, Puerto Montt, durante el festival “Temporales Teatrales 2017”.

Agustín Letelier, presidente del Jurado del concurso y crítico teatral de *El Mercurio*, señaló al respecto que *“La obra interpreta el clima de desesperanza e insatisfacción que se advierte en la mayoría de las obras nacionales del último tiempo, pero no lo mira desde el punto de vista político, sino humano, personal; atribuye la incertidumbre a la incapacidad de decidir, o de comprender”* (Suazo).

La obra describe el encuentro de tres personajes en torno a un homónimo automóvil amarillo, abandonado en una carretera poco transitada. Los tres llegan a ese lugar escapando de situaciones adversas de su vida. *“Más que nombre, portan un concepto: “El hombre solo”, que tuvo un intento de suicidio, “El hombre incapaz”, que recibe una mala noticia de salud, y “la mujer perdida”, que sufre porque no puede tener hijos. Han salido a caminar escapando de una crisis personal, hipnotizados por el trazado”* (Jeftanovic, 12).

La incertidumbre en torno al vehículo y el motivo por el cual se encuentra allí abandonado constituye el hilo conductor de un diálogo en el cual se logran entrever las personalidades y problemas particulares de cada personaje: *“los parlamentos no son propiamente diálogos, son monólogos en que los distintos personajes van planteando sus posiciones. (...) los diálogos son aparentes, cada personaje se habla a sí mismo, piensa en voz alta. (...) La obra presenta la soledad de cada uno de estos personajes, se interna en sus espacios mentales, nos muestra sus inseguridades, que son parecidas a las nuestras, señala la imprescindible necesidad de saber(...)”* (Letelier).

Sally Campusano aborda en su texto el momento decisivo que implica el cambio: *“Mientras estos personajes están en plena crisis y con la vida que se les viene abajo, tropiezan con una posibilidad de cambio. El automóvil representa la posibilidad de una fuga y de un nuevo comienzo, el movimiento que contrasta con el estancamiento de sus vidas. Por otra parte, la carretera y la noche son lugares de paso en donde pueden permitirse las mayores transgresiones sin dejar huellas, permitiéndole a estos seres una transformación radical sin la obligación de asumirla públicamente”* (Pulgar).

Incertidumbre, incapacidad, miedo, son los motivos recurrentes al texto y que reflejan el sentir subyacente del hombre moderno. Estos conceptos son también descritos en la atmósfera del texto, metaforizados en el espacio sugerido.

I.II Propuesta de dirección y proceso de diseño

Teniendo indicaciones concretas en cuanto a lo espacial, el punto de partida para desarrollar un diseño fué claro. Similar ocurrió con la propuesta de dirección, existiendo alguna directrices desde la dramaturgia: *“¿Qué hace un hombre al encontrar un automóvil abandonado con las llaves puestas en una carretera desierta en plena noche? (...) En definitiva, el automóvil amarillo es el obstáculo que encuentran estos tres seres humanos en la fuga que han emprendido, un obstáculo que los obligará a hacer frente a la desidia, la falta de coraje y el vacío”*. (Campusano, 3).

El texto sugiere un posicionamiento inmediato frente a la incertidumbre sugerida por el drama, con una perspectiva pesimista y abrumadora.

Al respecto, Marco Espinoza buscó dar un giro al montaje con el fin de evitar una representación que perdiera intensidad por lo estructurado y didáctico del texto. *“(...)De lo primero que quisimos huir fué de caer en ilustrar el texto tal cual estaba escrito, es decir, arrancar de la ilustración del texto en la profundidad, en la densidad filosófica, en la opinión más trascendente, y quisimos también darle características de humor, precisamente porque en este no lugar¹, en una sociedad deshumanizada, muchas cosas se dicen sin querer decirse. Muchas cosas se dicen por medio del humor, por medio de la*

¹ *“(...)se considera un ‘no lugar’, a un espacio de tránsito en el cual la identidad del viajante se distorsiona. Un lugar que no es un lugar sino su negación más acérrima. Ejemplo de estos sitios vemos todos los días, en los aeropuertos, las estaciones de tren o las estaciones de subte. En definitiva, ‘el no lugar’ parece dar a entender un espacio de temporalidad presente.”* (Korstanje, 211).

ironía, por medio del sarcasmo. Entonces las actuaciones juegan desde la profundidad más radical, hasta la ironía y el sarcasmo, pasando por toda la escala de la comedia, y todas las posibilidades que significan dar un discurso ideológico. Entonces no se cayó solo en esa tensión que podría haber generado el texto, siendo una obra densa, profunda y finalmente, tediosa.” (Extraído de entrevista a Marco Espinoza, Sábado 1 de Julio, 2017).

Para el director fué importante abordar el objeto automóvil como un símbolo en la dramaturgia, y tomar una posición frente a éste en cuanto al curso de acción de los personajes, enmarcados en el espacio descrito por el texto.

“A partir de esa idea de el automóvil como objeto de consumo se empezaron a generar relaciones humanas que tienen más que ver con la instrumentalización que el afecto o el cariño, y sobre todo, en la puesta en escena lo que se trabajaba era justamente recrear una atmósfera sombría, poco luminosa, donde se diera cuenta de esa característica de la deshumanización del ser humano contemporáneo. Además, todo sucede en una carretera, por tanto tenía que tener una atmósfera de ese lugar, que finalmente es un lugar de paso, un no lugar, o un sin lugar, y como se podía trabajar sobre eso era la idea de la puesta en escena.” (Extraído de entrevista a Marco Espinoza, Sábado 1 de Julio, 2017).

La propuesta de diseño se articuló entonces de lo indicado por la dramaturgia, dialogando con las necesidades de dirección, pero también condicionado a la magnitud del escenario en el cual se iba a presentar. La puesta en escena se enmarcaría en una sala de grandes dimensiones y de corte tradicional (Teatro a la Italiana²), por lo que espacialmente surgía la problemática de la visibilidad del espectador y las proporciones (Fig. 1). Marco Espinoza señala que *“no es casual que Germán³ sea el diseñador de la escenografía,*

² *“En el renacimiento, el edificio teatral estaba diseñado para realzar los decorados (...) Por consiguiente, apareció el distanciamiento con respecto al público, para que los asistentes pudieran apreciar y admirar mejor el “cuadrado”.*

Así nació lo que se conoce hoy como teatro a la italiana. El espacio del edificio donde se lleva a cabo la representación se componía de dos partes, bien diferenciadas, que separarían para siempre, la escena del espectador. Delante del escenario se situaba el proscenio, poco profundo y largo, destinado al juego de los actores; en el plano posterior, es decir, en el escenario propiamente dicho se ubicaban los decorados (...). Dentro de este marco el escenógrafo desarrollaba su labor.” (Calmet. 24). Este modelo de edificio teatral, también denominado *caja italiana*, es el más recurrente en los teatros occidentales tradicionales, siendo la sala Antonio Varas un ejemplo de esto.

³ Germán Droghetti, el diseñador de escenografía y vestuario de “El automóvil amarillo”, es reconocido por sus trabajos en óperas y ballets en el Teatro Municipal de Santiago.

porque de alguna manera se quería lograr un espacio de carácter operístico⁴, un carácter no monumental, pero si grande, como los antiguos montajes del teatro nacional” (Extraído de entrevista a Marco Espinoza, Sábado 1 de Junio, 2017).

En definitiva, se debió configurar una escenografía amplia, que abarcara la totalidad del ancho del teatro. Respecto al fondo, se decidió utilizar solamente la primera caja escénica⁵.

Si bien la disposición aproximada de los elementos escenográficos principales (la carretera y el automóvil) se definieron en una primera instancia, el diseño definitivo fue entregado aproximadamente un mes antes del estreno, por lo que en una comienzo, debí trazar bosquejos de lo que sería el diseño lumínico basándose únicamente en la planta de movimiento que percibí de los ensayos a los que asistía (Fig. 2 y 3).

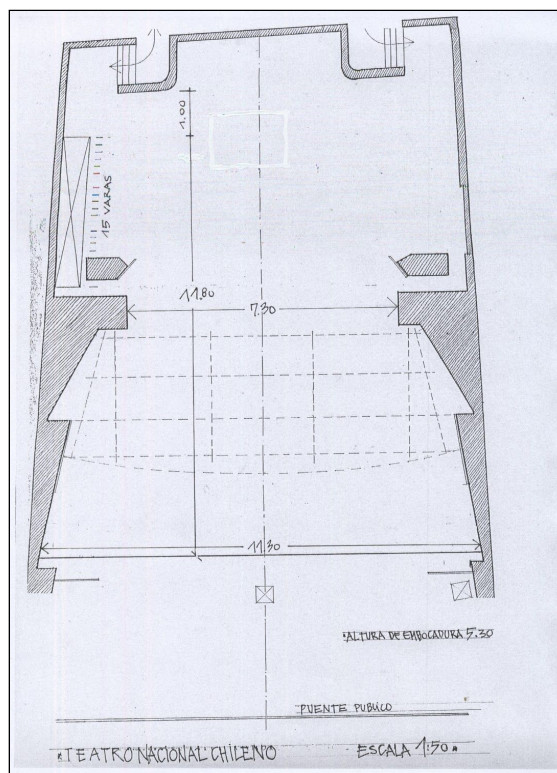
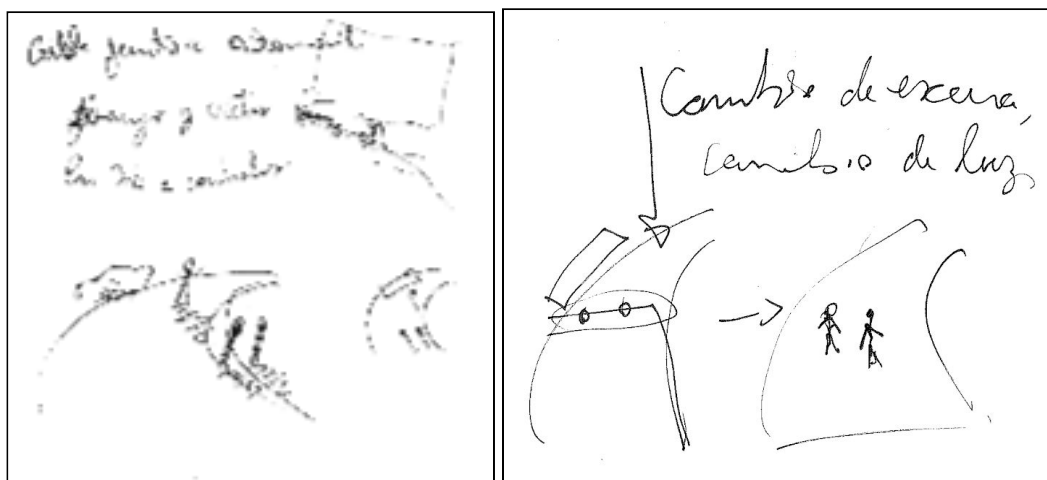


Figura 1. Planta de la sala “Antonio Varas” del teatro Nacional Chileno, espacio escénico de aproximadamente 170 metros cuadrados.

⁴ Aquí Marco Espinoza utiliza el término en el sentido de “relativo a la ópera”, en relación a las magnitudes espaciales.

⁵ Originalmente, el teatro poseía una fosa de orquesta entre el público y el escenario. Posteriormente, esta se tablearía con el fin de ampliar el espacio escénico, resultando en dos cajas escénica: la original, desde el fondo hasta la embocadura inicial (arco que delimita la ventana de visión del espectador sobre la escena), y la nueva, en primer plano y más abierta hacia el público.



Figuras 2 y 3. Bosquejos de plantas de movimiento realizadas durante ensayos, sobre lo que fueran los elementos escenográficos definidos en primera instancia.

Finalmente, el diseño escenográfico de Germán Droghetti se concretó: la carretera sería una tarima con inclinación curva, proyectada hacia el hombro derecho⁶ del escenario, sobre la cual se emplazaría el automóvil. A los bordes del camino, varios volúmenes tubulares compondrían un entramado que asemejaría a un bosque de abedules, estando el suelo cubierto de hojas (Fig. 4 y 5). *“La primera imagen que yo tuve fue de un espacio con una suerte de árboles, como abedules. Me parece que el abedul tiene una simbología más bien onírica y universal. Pero la idea no era que fuesen “árboles”, sino que parecieran o sugirieron “árboles”. El otro elemento escenográfico eran los espejos de los dos lados del escenario que era la idea de que el reflejo fuera una especie de pesadilla; que los espejos dieran la impresión de profundidad y un espacio mucho más grande donde estaban ellos ubicados. Y una “carretera” indicada en el texto.* (Extraído de entrevista a Germán Droghetti, Lunes 3 de Julio, 2017).

⁶ “Los espacios que están a cada lado del escenario se denominan **hombros**; se los utiliza para el “desembarco” de carros, escenografías, etc.” (Calmet, 33). En este caso, se alude a la salida trasera derecha desde la vista del público.

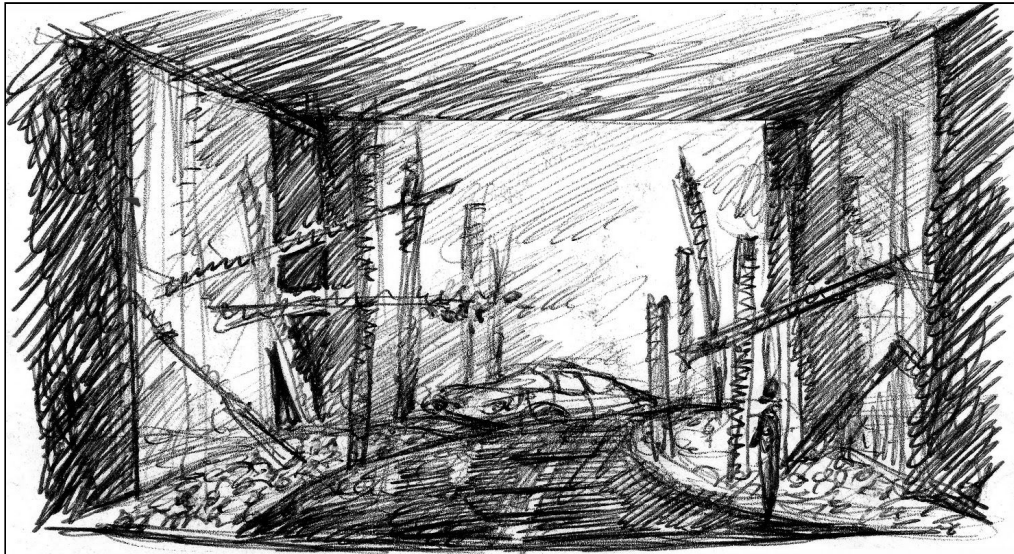


Figura 4. Boceto de escenografía “El automóvil Amarillo”, Germán Droghetti.



Figura 5. Boceto digital de escenografía “El automóvil Amarillo”, Germán Droghetti. Versión definitiva.

La realización de la escenografía, a cargo del equipo del teatro nacional modificó algunos aspectos de esta (Fig. 6): (...) *las hojas, claro, el público veía en una primera lectura como simples hojas. Para mí debían ser hojas de diario, y el diario tenía fotos. Las verticales no debían ser tan evidentes que fueran como árboles. Tu ves en los bocetos que salen desde la sombra y desde el espejo mismo. Entonces se forma una especie de bosque extraño, un lugar extraño, romántico, pero además de pesadilla y descolocador.*

Esa era la idea. Terminó en un “paisaje” (...) (Extraído de entrevista a Germán Droghetti, Lunes 3 de Julio, 2017).



Figura 6. Montaje de escenografía en Sala Antonio Varas. Los abedules se dispusieron solo verticalmente.

Se obtuvo de resultado una escenografía robusta, de gran magnitud, y que sugería un espacio abierto. El fondo (que en siguiente apartado se aborda en mayor profundidad), se presenta como un posible paisaje, quizás un cielo despejado, que vuelve al drama y sus personajes insignificancia en cuanto a su contexto: es en definitiva el hombre disminuido ante su destino y la naturaleza.

I.III Proceso de Diseño Lumínico

La primera problemática que surgió al abordar el diseño lumínico de la obra fué la proporción de la escenografía, entendiendo las características del teatro nacional y el campo de trabajo de Germán Droghetti. Inmediatamente evoqué los diseños de Adolphe Appia (Suiza, 1862-1928) y Gordon Craig (Inglaterra, 1872-1966), ambos escenógrafos e iluminadores que marcaron un giro en la historia del diseño escénico al otorgar a la iluminación un mayor protagonismo e importancia a la hora de componer imágenes en el escenario. El modo de trabajar los volúmenes a través de la luz y la sombra destacando profundidades y superficies, fueron una inspiración y un resultado al que quise llegar, considerando las proporciones de sus escenografías (Ver Fig. 7 y 8).

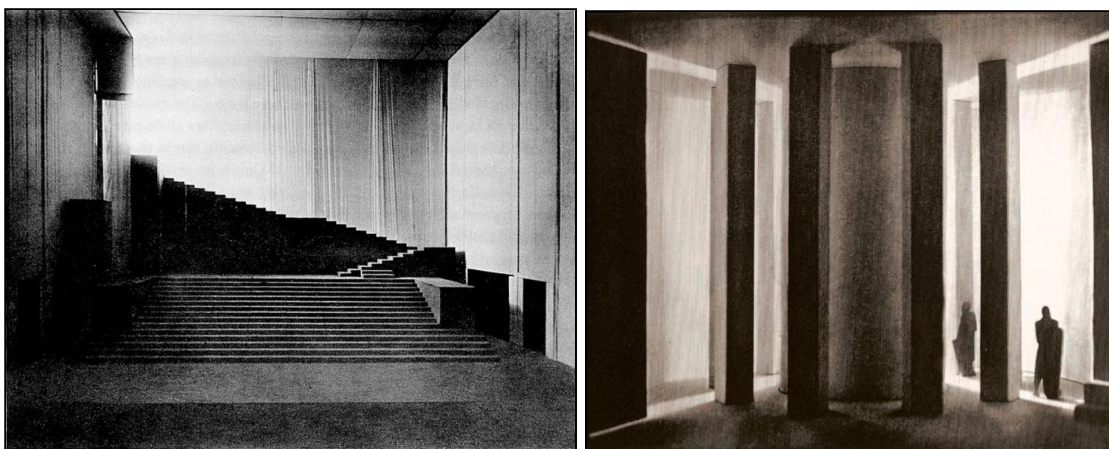


Figura 7. Escenografía para Orpheus, Adolphe Appia, 1913

Figura 8. Escenografía e iluminación para Hamlet, Gordon Craig, 1911

Marco Espinoza al plantear su visión del diseño lumínico como director de la obra dió especial importancia a la oscuridad que debía existir en el montaje: *“(...)En tanto la iluminación sucede lo mismo, porque la constante solicitud de los claroscuros⁷, la constante situación donde se te solicitaban que fueran focos super definidos, tenía la intención de trabajar justamente las posibilidades de la opacidad⁸ más que de la luminiscencia.”* (Extraído de entrevista a Marco Espinoza, Sábado 1 de Junio, 2017).

Las líneas que opté para el diseño lumínico eran claras: quería construir en la escena una atmósfera lúgubre, sobrecogedora, que lograra transmitir el sentimiento abrumador y existencialista del texto. Por las acotaciones y algunos diálogos de la dramaturgia, se infería que debía ser un espacio abierto, de noche. Esto sumado a las conversaciones con el director dieron cuenta de la necesidad del montaje de componer imágenes atractivas y oscuras.

⁷ “El concepto de claroscuro se emplea en el ámbito de la pintura para nombrar al contraste que se produce entre las sombras y la luz en una obra. Se trata de una técnica que apela a estos contrastes para resaltar ciertos elementos del cuadro y para desarrollar efectos visuales de modelado y relieve. El claroscuro surgió en el siglo XVI, en el marco del periodo artístico conocido como Cinquecento. Los pintores italianos y flamencos comenzaron a ensayar esta técnica que tuvo su apogeo durante el Barroco. (...) Más allá de la pintura, el claroscuro también llegó al grabado en xilografía. Conocido en este caso específicamente como chiaroscuro, su desarrollo requería el uso de diversas planchas para colorear las imágenes. Cabe destacar que, con el paso de los años, el claroscuro irrumpió en el cine.” (Pérez, 2016)

⁸ El director aquí hace referencia a la luminosidad, o sea, si es una luz difusa o concentrada dependiendo de la cantidad de flujo lumínico (determinada por el instrumental). Esto influye directamente en la visibilidad de los elementos iluminados, pudiendo ser muy visibles o, por el contrario, sombríos.

El director tenía clara la existencia de dos mundos estéticos en el montaje: uno realista, en el que se presentaría la narración, y uno con tintes oníricos, más relacionado con el mundo interno de los personajes. Este mundo onírico se presentaría siempre acompañando a un coro de “car crash dummies”⁹ (Ver Fig. 9), que intervienen en escena rompiendo con el realismo de la obra.



Figura 9: un “Car Crash Test Dummy”, modelo humanoide utilizado para hacer pruebas de choques de automóviles.

La naturaleza estética de estos dos mundos se expresaría en la diferencia lumínica de cada momento: el primero transmitiría una atmósfera tenue, fría, y con una calidad de luz difusa. El segundo, muy por el contrario, se construiría con luces concentradas y crudas¹⁰, provocando tensión y una sensación de extrañeza. Estos dos mundos se presentarían aisladamente en un principio, para ir de a poco se fundiéndose hasta convivir simultáneamente en las escenas finales. El director dice: “(...) *la obra transita por espacios de humor y espacios de quiebre de la ficción en donde las características del espacio se vuelven aún más grandes y las características de la iluminación se vuelven aún más reverberantes, en qué sentido, en que la aparición del coro del automóvil, que son cuatro crash test dummies, y esos cuatro personajes rompen la estructura operática del espacio ocupando los abajo, los afuera, los arriba, cosa que antes, en el texto no*

⁹ En el texto, se señala que la canción “Da Jazz dans le Ravin”, de Serge Gainsbourg, suena durante toda la obra desde la radio del automóvil. El director decidió presentar diferentes versiones de la canción, interpretadas por un coro de “Car Crash Test Dummies”, con el fin de otorgar dinamismo a la misma.

¹⁰ “Crudo” entendiéndolo que no se utilizan difusores ni correctores de color, resultando en una luz de calidad dura.

aparecen, y lo mismo ocurre con la luz. De colores oscuros, a semipenumbra, aparece una luz frontal, directa, radical, que rompe con la estructura oscura, o neoromántica¹¹ como te decía, del trabajo primero, para, dejar en claro, que estos personajes no pertenecen a este mundo, sin embargo, el vestuario hace que esa brillantez, luminiscencia, reverberancia genere un poco de miedo, como en un espacio romántico.” (Extraído de entrevista a Marco Espinoza, Sábado 1 de Junio, 2017). Para lograr una cualidad lumínica de estas características, estudié fotografías de accidentes automovilísticos (ver fig. 10 y 11). El flash utilizado en ellas logra provocar una sensación de desnaturalización y extrañeza, al hacer aparecer volúmenes definidos y sin mayor profundidad (aparecen como figura y fondo, en dos capas de profundidad).

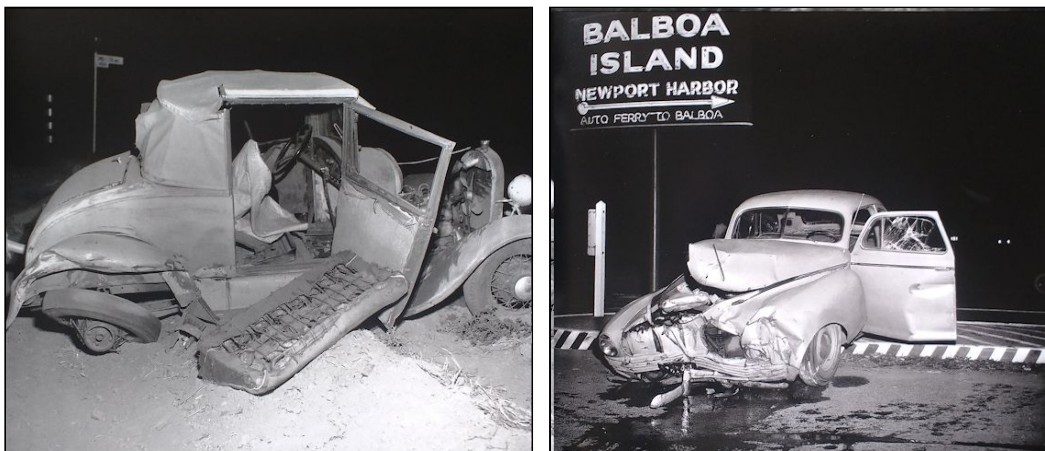
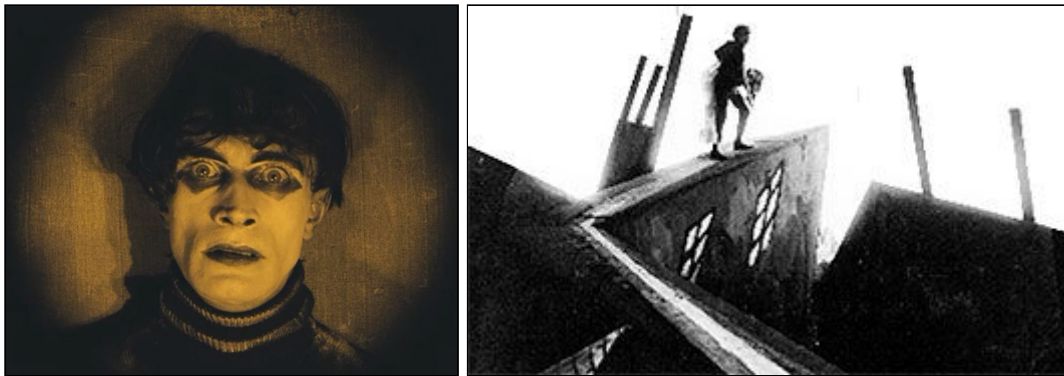


Figura 10 y 11: Fotografías de Mell Kilpatrick (1902–1962), fotógrafo Norteamericano que se dedicó a capturar escenas de accidentes de tráfico. El uso de potentes flashes logra que los objetivos de su fotografía aparezca con una calidad lumínica muy definida.

Este tipo de iluminación logra dar al objeto iluminado un aspecto irreal e inquietante gracias a alto contraste. Algo similar ocurre con la iluminación en el cine expresionista alemán, en las que *“se valen de una iluminación lateral sobre las superficies*

¹¹ El concepto del neorromanticismo existe, y hace alusión a un movimiento surgido en Francia entre 1920 y 1930 con artistas como Christian Bérard (1902-1949) o Pavel Tchelitchew (1898-1957). Se caracteriza por imágenes fantásticas, paisajes desolados y elementos trágicos, reminiscentes a las figuras del romanticismo. Posteriormente, el movimiento se desarrolló en Gran Bretaña hasta los años 50, impulsado por John Minton (1917-1957), conservando el carácter trágico y melancólico, pero inspirado en paisajes ingleses, arquitectura gótica y leyendas artúricas.

produciendo con ello una gran contraluz de luces y sombras, acentuando así las propiedades de los decorados. Esta forma de puestas de luces será una constante en la estética del cine expresionista Alemán.” (Fontanellas). (Ver Fig. 12 y 13)



Figuras 12 y 13: Fotograma de *“El gabinete del doctor Caligari”*, Robert Wiene, 1920. Película representativa del expresionismo Alemán.

Desde un inicio se planteó la posibilidad de utilizar un panorama¹² existente en el teatro. Esta opción no solo marcaría el fondo de la escenografía, sino que permitiría proyectar el material audiovisual (generado por Aquiles Poblete) y aprovechar las posibilidades cromáticas de la luz sobre este (ver fig. 14).

La decisión de utilizar el panorama permitiría principalmente tres cosas: activar la gran dimensión del teatro, dando la sensación de amplitud, provocando el efecto de estar en un espacio abierto. También generar imágenes de alto contraste entre el fondo y los volúmenes (tanto por los elementos escenográficos como por los actores). Y por último, mediante las distintas posibilidades del color de la luz, contextualizar la obra en diferentes momentos del día o noche.

¹² *“Telón de fondo rígido, montado casi siempre al fondo de la escena, en una vara. se los confecciona en tela de color gris o celeste pálido para facilitar la iluminación.” (Calmet, 297)*

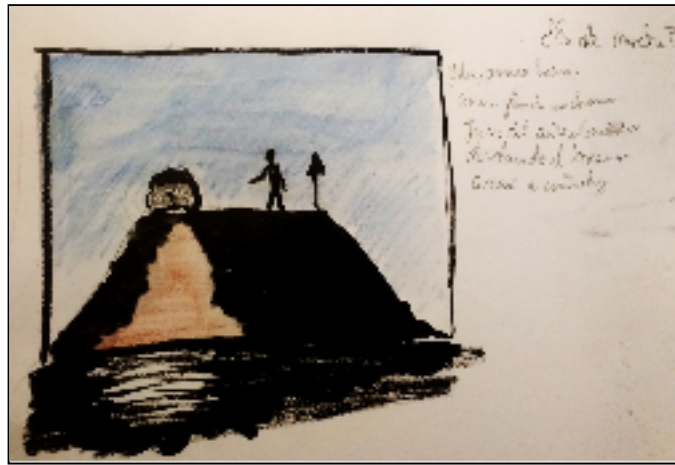


Fig. 14. Boceto de iluminación. La utilización del panorama permitiría generar una sensación de espacio abierto, y el color emular distintos momentos de día, por ejemplo, una noche con azul.

Me inspiré en el trabajo de Robert Wilson (1941-actualidad), director norteamericano contemporáneo, para definir el modo en que utilizaría el fondo como soporte lumínico. Es característico de su trabajo la utilización de panoramas de fondo con los que logra atractivas composiciones lumínicas, logrando contrastes con los personajes y elementos físicos puestos en escena (Ver fig. 15). Su visualidad logra ampliar la percepción del espacio, logrando la ilusión de infinito mediante sus planos de color.

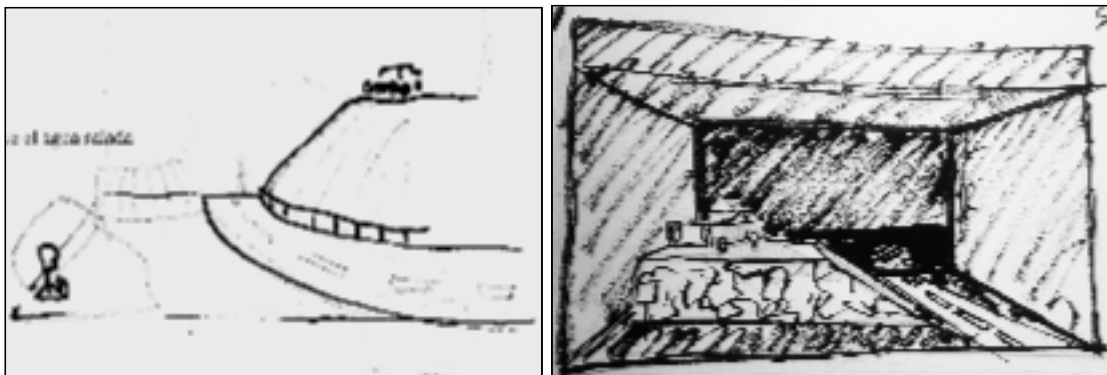


Figura 15: Orfeo, Robert Wilson, 2009

Teniendo estas premisas, comencé a desarrollar el diseño lumínico.

Como señalé anteriormente, el diseño escenográfico no estuvo completamente definido hasta un mes antes del montaje, por lo que opté por bosquejar un modelo escenográfico provisional que incorpora la carretera y el automóvil (ver fig. 16 y 17). Esto me permitiría visualizar en los ensayos opciones lumínicas para las diferentes escenas, pudiendo adaptar estas a la propuesta espacial definitiva.

La participación continua en los ensayos me permitió comprender rápidamente que la planta de movimiento estaba basada en la diagonal trazada por la carretera, con excepción de algunas acciones a los lados de esta, donde luego estaría el bosque de abedules.



Figuras 16 y 17. Bocetos de escenografía provisionales. Están presentes los elementos de la carretera y el automóvil. Se puede percibir en figura 17 la utilización de la embocadura del escenario como el fondo del espacio escénico utilizado.

Contemplando las necesidades de visibilidad, y los efectos que quería lograr, fue que empecé a proyectar una disposición del instrumental (fig. 18), teniendo siempre en cuenta su posterior adaptación al diseño escenográfico final. Una vez aparecido éste, procedí a acotar el diseño, llegando a un resultado definitivo y una planta lumínica concreta (fig. 19 y 20).

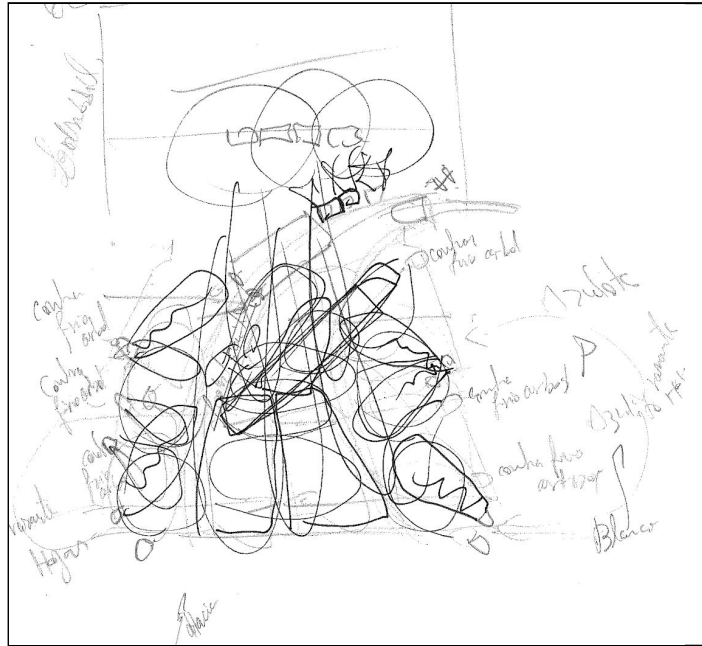


Figura 18: Un esquema proyectivo de las necesidades lumínicas del montaje, en relación a la escenografía y el espacio escénico.

Canal	Nombre	Focos	Filtro	Nota
1	Frontal Cenital Auto	1 Elipso 25°/50°	Corrector	
2	Lateral Auto	1 Elipso 40°	Corrector	
3	Cenitales Árboles Izq	3 Par 64	Filtro frío	
4	Cenitales Árboles Der	3 Par 64	Filtro frío	
5	Rasantes Hojas Izq	2 Par 64	Filtro Ámbar	a Suelo
6	Rasantes Hojas Der	2 Par 64	Filtro Ámbar	a Suelo
7	Cenitales Verma Izq	2 Par 64	Filtro Ámbar	
8	Cenitales Verma Der	2 Par 64	Filtro Ámbar	
9	Silueta 1	1 Elipso 25°/50°	Filtro Azul	
10	Silueta 2	1 Elipso 25°/50°	Filtro Azul	
11	Silueta 3	1 Elipso 25°/50°	Filtro Azul	
12	Nadir Trampilla	1 Par 56	Filtro Ámbar	Dentro de Trampilla
13	Frontal A	1 Elipso 50°	Corrector	
14	Frontal B	1 Elipso 50°	Corrector	
15	Frontal C	1 Elipso 50°	Corrector	
16	Frontal D	1 Elipso 50°	Corrector	
17	Frontal E	1 Elipso 50°	Corrector	
18	Fondo Azul	4 Asimétricos	Filtro Azul	
19	Fondo Rojo	2 Asimétricos	Filtro Rojo	
20	Fondo Verde	2 Asimétricos	Filtro Verde	
21	Frontales Auto	2 Elipso 20°		
22	Luces Auto móviles	2 Elipso 20°		En tripode Movil
23	Cenitales Faroles	6 Par 56	Corrector Frío	
24	Calles Nivel 1	2 Par 64	Corrector	
25	Calles Nivel 2	2 Par 64	Corrector	
26	Calles Nivel 3	2 Par 64	Corrector	
27	Calles Nivel 4	2 Par 64	Corrector	
28	Contraluces	5 Fresnel	Corrector Frío	
29	Balcón	4 Elipso 20°		
30	Luz Exterior	1 Fresnel		nivel Medio
31	Contapicado Automovil	2 Fresnel		a Suelo
32	Luces Auto	2 Par 56		Ubicadas en capó de auto
33	Luz Interior Auto	1 Par 56		Ubicada Dentro de Auto

Figura 19: Ficha Técnica definitiva.

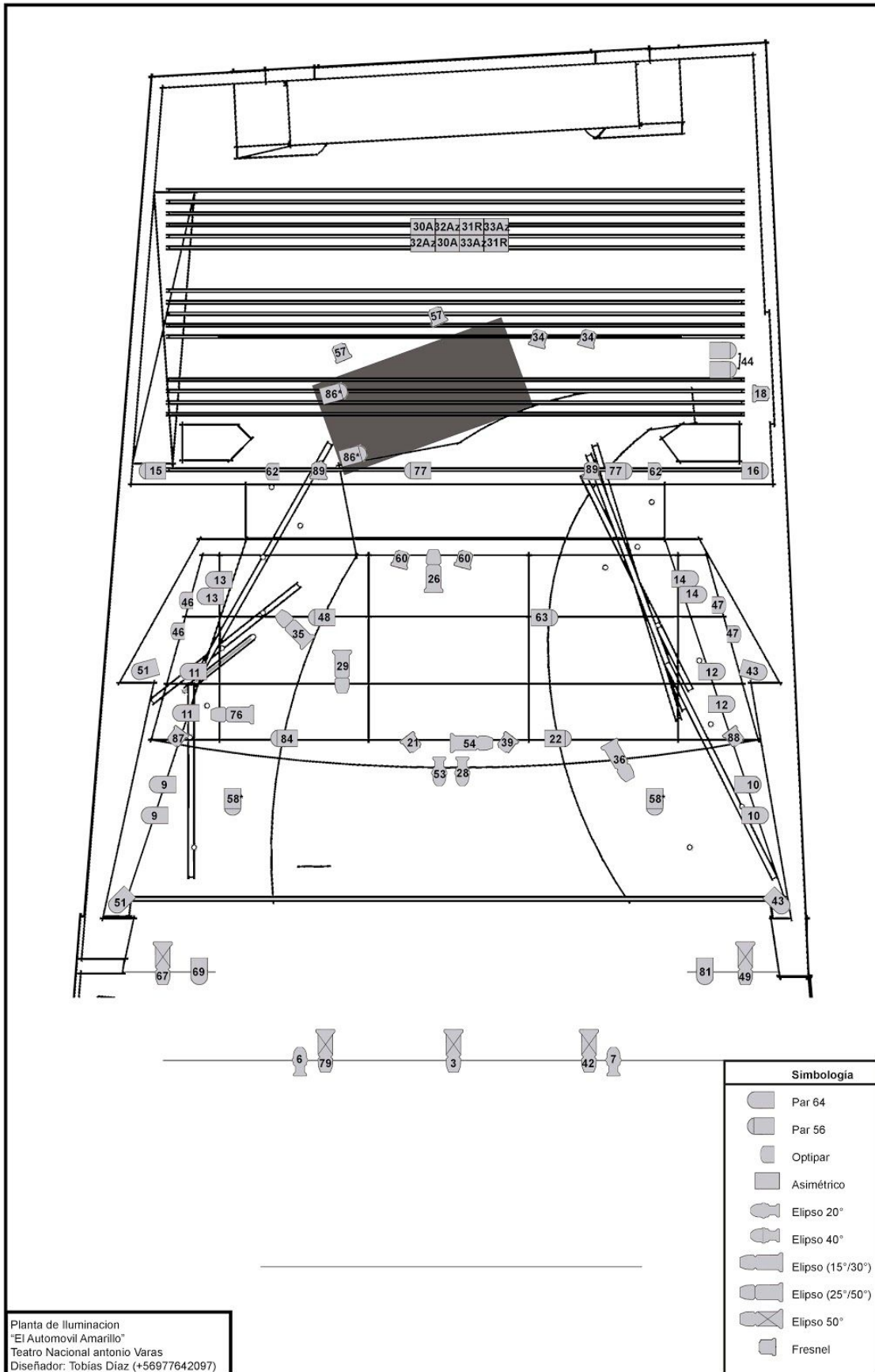


Figura 20: Planta de Iluminación definitiva, con escenografía final incorporada.

I.IV Resultado de diseño: “Iluminación romántica”.

Al describir la iluminación del montaje de “El automóvil amarillo” surgen los conceptos de claroscuro, atmósferas y pesadilla. Para lograr una atmósfera que remitiera a una noche, y se percibiera una constante penumbra en el espacio, fué que dispuse una planta lumínica fría, mediante correctores de luz, (ver fig. 21) que permitiera al espectador reconocer las formas y volúmenes pero siempre desde una penumbra y reducida visibilidad. El panorama, por otro lado, logró el efecto de abrir el espacio, al simular un cielo nocturno despejado (ver fig. 22).



Figura 21: Juanjo Acuña interpretando a “El hombre incapaz”. Se percibe una atmósfera lumínica fría. Fotografía de Aquiles Poblete.

Figura 22: Victor Montero interpretando a “El hombre solo”. De fondo, el panorama con una iluminación azul representando un cielo nocturno, y abriendo el espacio. Fotografía de Aquiles Poblete.

Esta atmósfera fría se contrasta con el otro universo lumínico, el de los “Car Crash test dummies”, donde una luz antinatural, dura y reverberante activa la escena. Esta iluminación vendría principalmente de unos focos ubicados a ras de piso a modo de candileja, lo cual logra generar una imagen más desnatural y por ende, extraña (ver fig.23).



Figura 23: Los “Car Crash Test Dummies” cantan mientras el hombre solo asciende por una escotilla del teatro. Esta escena rompe radicalmente con la atmósfera hasta ahora presente en la obra, generando un espacio de extrañeza. Fotografía de Aquiles Poblete.

A lo largo de la obra, estos dos universos visuales activados por la iluminación van conviviendo hasta fusionarse en las escenas finales, cuando el drama llega a su clímax, y los personajes deciden subir al automóvil y arrancarlo. Decidí tensionar esta escena aún más mediante la iluminación, cambiando el color azul del panorama por un rojo e iluminando con gran intensidad a los dummies (ver fig. 24).



Figura 24: Escena final, en la que los personajes deciden echar a andar el automóvil.

Como se puede percibir anteriormente, el concepto de “lo romántico” surgió en varios momentos en el proceso de montaje de la obra. El texto sugiere espacios atmosféricos sombríos, y las indicaciones de dirección devinieron en un resultado muy cercano a una visualidad romántica.

Como se describió en la introducción, aludo a la pictórica del romanticismo europeo de finales del siglo XVIII, cuyos principales temas de representación eran la melancolía, el sentimentalismo profundo, la locura y la disolución del yo ante la naturaleza y de Dios, junto a un pesimismo y una fascinación por la muerte y sus misterios.

Es posible analogar el diseño lumínico de “El automóvil amarillo” a dos temas recurrentes de la pintura romántica, a los cuales llamaré **el paisaje y lo pesadillesco**.

El interés de los románticos por el motivo del paisaje se debe a su simbolismo, a la impotencia del hombre frente a la naturaleza. *“Burke consideró el paisaje como el campo de acción de lo sublime; en este momento comienza a atraer la atención la naturaleza, salvaje e irrefrenable. (...) Gran parte de los pintores románticos alemanes e ingleses posteriores a 1800, y también el romanticismo norteamericano del siglo XI, elevaron el paisaje a tema preferido, el más cargado de simbolismo. (...) Es fácil de comprender que en muchos países, en particular en Inglaterra y Alemania, el paisaje se convirtiera en el tema preferido de la pintura romántica: el paisaje, la naturaleza aparece como escenario de fuerzas superiores. La infinitud del mar, el sublime mundo montañoso, la vista panorámica hasta el horizonte lejano y la “soledad del bosque” -un término clave para el romanticismo alemán, acuñado por Ludwig Tieck en 1797- parecen simbolizar la divinidad de la naturaleza elemental, que se refleja en el observador contemplativo. Pero también pueden expresar el abandono y la soledad humana frente al universo. En último término, no se representa a la naturaleza por sí misma ¡, sino que refleja lo que sucede en el interior del sujeto”* (Wolf, 15-18) (ver fig. 25 y 26).



Figura 25: Caspar David Friedrich. “Rocas calcáreas en Rügen”, 1818.

Figura 26: Caspar David Friedrich. “Salida de la luna sobre el mar”, 1822

Lo pesadillesco, por otro lado, se manifiesta por el interés de los románticos por los aspectos ocultos y prohibidos de la vida, y una fascinación por lo pagano y lo grotesco (ver fig. 27 y 28). *“Inglaterra había producido ejemplares literarios que, con su mitificación y demonización de materias cristianas, con su sondear en las profundidades anímicas y melancólicas, se convirtieron en modelos indispensables para todo el romanticismo europeo.”* (Wolf, 25).



Figura 27: Johann Heinrich Füssli. “Thor luchando contra la serpiente Midgard”, 1790.

Figura 28: Francisco de Goya. “saturno devorando a su hijo”, 1820-1823.

Segunda Parte: Hacia un concepto de Iluminación romántica:

Dada esta descripción del sentimiento e ideales románticos, resulta fácil trazar una conexión con el texto de Sally Campuzano: las inquietudes del hombre contemporáneo, descritas en los tres personajes de la obra, se asimilan a las inquietudes del hombre romántico, como una actualización de las mismas.

Es entendible entonces que existan puntos en común entre el diseño escénico de la obra y la pictórica romántica, tal y como describieron Marco Espinoza y Germán Droghetti.

Definir una iluminación, como lo es la diseñada para “El automóvil amarillo” como “romántica” puede resultar demasiado concluyente, considerando que ello no fué una decisión consciente desde un comienzo, sino que más bien, una casualidad dada las temáticas abordadas por la obra y los requerimientos de dirección. Más bien podemos definir que las formas e imágenes obtenidas de las decisiones de diseño lumínico, se pueden analogar o relacionar con las formas del romanticismo.

Sin embargo, plantear la cuestión abre una serie de interrogantes respecto al campo de la iluminación y la pictórica romántica:

¿Podríamos hablar de una iluminación romántica? ¿Cuáles serían sus características? ¿podemos encontrar influencia romántica en la iluminación de otras obras contemporáneas Chilenas?

Para indagar en estas interrogantes, decidí aproximarme a dos diseñadoras vigentes y analizar un trabajo reciente de cada una, con el fin de encontrar puntos en común a lo observado en mi propio diseño.

II.I. Caso de estudio 1: “Manual de Carroña”, diseño de Daniela Portillo.

Esta obra de la compañía “Mario, Luigi y sus fantasmas”, escrita y dirigida por Ariel Hermosilla, nos narra sin diálogos el encuentro de 8 personajes aristocráticos cuyo rasgo unificador es poseer cabezas de animales, las cuales son develadas como máscaras hacia el final, cuando se rompe una capa de ficción (ver fig. 29).



Figura 29: Elenco de “Manual de Carroña” personificado. Las máscaras fueron realizadas por José Farías.

“Manual de carroña”, así como las otras obras de la compañía, diseñadas también por Daniela Portillo, poseen una estética oscura que deambula entre el terror gótico y los cuentos infantiles de los hermanos Grimm. *“La oscuridad está súper presente en el trabajo de diseño de “Mario, Luigi y sus fantasmas”, y sobre todo con “Manual de Carroña”, ya que cruzabamos a otro espacio, y ya no existía tanto esta convención teatral, entonces era fácil que se pudiera convertir en comedia liviana y que perdiera este dejo de comedia oscura. Había una responsabilidad desde lo estético de crear ese lugar.”* (Extraído de entrevista a Daniel Portillo, Lunes 22 de Enero, 2018).

La obra se sitúa en un amplio y oscuro salón con mobiliario antiguo. La iluminación es escasa, cálida y concentrada en algunos puntos, como si se tratara de lámparas. Esta iluminación es descrita por Daniela Portillo como “íntima”, y logra aislar la atención del espectador en los personajes.

“No se si mi intención fue focalizar la atención en las máscaras, pero sí generar estos espacios de intimidad, porque además entre ellos estaba pasando algo que era super irrisorio y trastocado. Se estaban juntando a hacer una cochinada entre todos. Había que permitir al espectador entrar en el espacio, a que centre su atención en lo que señalo con la iluminación o que bien decida observar el resto.

Entonces hay tres objetivos: primero focalizar la escena, segundo dar este carácter íntimo y tercero la temperatura cálida que otorga la iluminación tradicional.

(...)pese a que no se podía trabajar con candelabros y velas, la luz cita esta calidad, este velo. Es super oscura. Fantasmagórica.” (Extraído de entrevista a Daniel Portillo, Lunes 22 de Enero, 2018) (ver fig. 30).



Figura 30: el personaje de el ciervo con una iluminación acotada a su puesto.

Esta iluminación íntima se ve trastocada hacia el final, cuando se quiebra la representación, entrando una iluminación más abierta y fría. Al preguntar a la diseñadora al respecto, se refirió concretamente a estos dos tipos de luz utilizada: *“Hay dos momentos lumínicos en la obra, super marcados. La primera parte de la obra está cruzada por luces que son muy teatrales, y de espectáculo, como cuando entra cada uno de los animales y se presenta, o después cuando al ciervo lo sigue una luz, o la cena y las luces cálidas. Todo esto funciona en su mayoría con luz incandescente, apuntando a ese color cálido, que busca entrar en esta paleta de color relacionada con estos cuadros. (...) Después, cuando se sacan las máscaras, entran los Led, y pasamos a una luz blanca, cruda, que rompe todo. La iluminación busca poner en evidencia que se quiebra esa teatralidad. Y por eso entra la luz disco y la luz blanca, que no existía hasta antes, y que es otra manera de citar la sala de teatro, como la luz de trabajo.” (Extraído de entrevista a Daniel Portillo, Lunes 22 de Enero, 2018).*

Esta segunda iluminación, abierta y cruda, desestabiliza la atmósfera hasta ahora generada por el montaje, llevándolo a un lugar de extrañamiento e incertidumbre, similar a lo ocurrido con la iluminación pesadillesca en “El automóvil amarillo” (ver fig. 31).

Aparecen en este montaje elementos como la penumbra (aquí llamada

“oscuridad”) y lo pesadillesco, también tratados, aunque de otra manera, en el diseño de “El automóvil amarillo”.



Figura 31: Escena final con la iluminación abierta y blanca, rompiendo el paradigma estético de la obra.

II.II. Caso de estudio 2: “La viuda de Apablaza”, diseño de Catalina Devia.

Esta obra escrita por Luco Cruchaga (1894-1936) centra su argumento en una mujer viuda que debe administrar las propiedades heredadas de su marido. Para validar su autoridad ha adoptado una personalidad que exagera lo masculino y anula los rasgos considerados femeninos (sensibilidad y afectividad). Sin embargo, su debilidad es su hijastro Ñico, el hijo huacho de Apablaza, en él deposita sus afectos, primero de madre y posteriormente, de mujer. El interés amoroso de la Viuda por su hijastro se profundiza al saber que Ñico pretende casarse con su sobrina Florita, en ese momento lo obliga a anular dicho compromiso y a contraer nupcias con ella. Transcurren dos años tiempo durante el que el joven ha tomado el control de las propiedades, marginando a la Viuda de las funciones que solía desempeñar. Finalmente, se desencadena la tragedia cuando Ñico decide llevar a vivir a Florita (su amante) a la casa, en ese momento la Viuda despojada ya del poder y respeto que solía tener, se suicida.

Catalina Devia diseñó para esta versión de la obra un espacio limpio, con pocos elementos. Una fachada de madera con varias herramientas se alza al lado izquierdo del

escenario, y unos bandejones con cardos completan la imagen del campo. De fondo, un gran plano con la imagen de la cordillera (ver fig 32). Este minimalismo de elementos otorga al espacio un aspecto de amplitud, similar a lo que se buscaba en “El automóvil amarillo”: *“(…)lo que me interesaba sobre todo era la amplitud: que se viera de verdad que era un grupo de gente que estaba viviendo esta historia en un descampado. También para mi es importante instalar unas diagonales de luces que están en todos lados, y después las voy usando de distinta forma. Las calles, que ayudan a mantener un “apaisado”; logran mantener la imagen más baja que alta.”* (Extraído de entrevista a Catalina Devia, Lunes 22 de Enero, 2018).



Figura 32: Maqueta de la escenografía confeccionada por la diseñadora Catalina Devia.

La diseñadora me cuenta que si bien el fondo utilizado en este montaje era primariamente una gigantografía que funcionaba como un elemento gráfico, por la cualidad del material funciona como un panorama, ya que hacía rebotar la luz (ver fig. 33).



Figura 33: El fondo escenográfico corresponde a esta imagen pictórica del campo chileno.

Llama la atención la calidad de la luz, que es casi siempre cruda. “(...) yo siempre he tenido dramas con el maquillaje, entonces me cuesta pensar y entenderlo por falta de experiencia personal con este. Rodrigo tenía esta idea de la suciedad, y yo pensé que la luz podía tener esa calidad más “sucia” e imperfecta. Si, al principio esta así, después cuando llega Don Geldres y Doña Meche es otro reventón y después se vuelve todo más raro. Eso pasa: la historia se empieza a enredar, se empieza a enturbiar.(...) la ampolleta “Not Color”, la ampolleta sin filtro. Los únicos focos que estaban teñidos cálidos de verdad son los parneles del fondo que se prenden una vez, y hay una diagonal grande cuando entra Don Geldres, pero no hay más cálidos.”(ver fig. 34). (Extraído de entrevista a Catalina devia, Lunes 22 de Enero, 2018).



Figura 34: La iluminación general, sin filtros ni correctores, otorgan a la puesta en escena un aspecto “sucio”, por la calidez de los focos teatrales.

Un momento que llama particularmente la atención es una escena en la que la viuda comienza a hablar sola, una escena tensa y delirante en la que la luz adquiere una peculiaridad al cambiar cromáticamente. Para mi sorpresa, esta escena que puede equipararse a las escenas pesadillescas de “El automóvil amarillo” tenía un fundamento teórico muy cercano un referente muy cercano: *“Fué la idea de una pesadilla. Con Rodrigo hablamos de esa idea de “El sueño de la razón produce monstruos”, con los peones como perros.”* (Extraído de entrevista a Catalina Devia, Lunes 22 de Enero, 2018) (ver fig. 35).

Al preguntar por la calidad lumínica con la que se decidió trabajar, Catalina Devia se refirió a una luz más bien difusa, con diferentes densidades y, nuevamente, la inclusión de la penumbra como un elemento estético: *“Es una gran luz general que tiene momentos. La planta de movimiento exige que el espacio esté cubierto, pero también yo tenía esta idea de que no es un lugar amable, un campo difícil, con luz que molesta, que es difícil llegar, que llegan llenos de polvo. (...)Pasa que Rodrigo y yo, no tenemos problema en trabajar con la penumbra, pero el público exige visibilidad. Entiende la penumbra más como error que como propuesta estética.”* (Extraído de entrevista a Catalina Devia, Lunes 22 de Enero, 2018).



Figura 35: El momento en que la obra entra en un espacio pesadillesco, la atmósfera lumínica cambia.

Tercera Parte: Elementos de la iluminación romántica.

Como señalamos en la primera parte, era posible identificar dos temas románticos principales que son representables mediante recursos lumínicos en el teatro:

III.I. Paisaje.

Tiene relación con la amplitud que puede dar la iluminación al abrir el espacio, activando la escenografía o escenario al hacerlo aparecer. Tiene también gran relación con el fondo, por lo que la utilización de panoramas u otros elementos escenográficos que sirvan de soporte lumínico (como lo es el caso de la gigantografía en “La viuda de Apablaza), aporta a la construcción de estos elementos visuales que narran estéticamente. El paisaje en la representación romántica constituye no sólo un contenedor del drama o un contexto espacial, si no que se configuran como símbolos que dan cuenta del devenir interno de los personajes, como sucede en “El automóvil amarillo”, en el el espacio de grandes dimensiones, oscuro y perdido en la nada, representa el estado de los personajes con respecto al mundo.

Recordemos la importancia del paisaje en la pictórica romántica: “(...) *es en el paisaje donde se manifestó más claramente la disolución del yo y su fusión con el universo(...)*” (Wolf, 30).

Expresiones de esto encontramos en diversos cuadros románticos, como varios de Caspar David Friedrich (ver figuras 36 y 37), o en William Turner (ver fig. 38).



Figura 36: Caspar David Friedrich. *Monje orillas del mar*. 1809-1810.



Figura 37: Caspar David Friedrich. *Abadía en el Robledal*. 1809-1810.



Figura 38: William Turner. *Fiesta Veneciana*. 1845.

Tanto en la pictórica como en lo planteado por el trabajo lumínico, se buscará representar casi de forma realista estos paisajes, pero utilizando una atmósfera que se condiga con el simbolismo acorde a la representación. En este sentido puede ser una noche fría y desolada como ocurre en “El automóvil amarillo” para evocar una sensación de desesperanza y apatía, o un paisaje hostil y salvaje, como en el caso de “La viuda de Apablaza”.

III.II. Pesadilla.

El elemento de pesadilla tiene que ver con el mundo individual y psicológico de los personajes, como una manifestación del subconsciente. Los horrores y monstruos presentados en escena adquieren mayor impacto gracias a una iluminación que quiebre el paradigma estético ya instalado en la obra, como ocurre con los momentos musicales de lo “Car Crash Test Dummies” en “El automóvil amarillo”, en la que la luz rompe con todo realismo y hace reverberar la escena mediante colores fuertes y altas intensidades, o en “Manual de carroña”, donde se quiebra el paradigma de representación. Curiosamente en estos momentos, la luz suele adquirir un carácter más “Crudo”, tanto en la intensidad como en el color, que tiene a ser más cálido y amarillo, otorgando a los personajes un aspecto más enfermizo (revisitar fig. 22), similar a lo que ocurre en el cuadro “*La pesadilla*” de Johann Heinrich Füssli (ver fig. 39), uno de los principales ejemplos de esta temática en el romanticismo.



Figura 39: Johann Heinrich Füssli. *La pesadilla*. 1790-1791.

Conclusiones

Si bien no podemos reducir al romanticismo el universo referencial del diseño lumínico contemporáneo, es posible identificar la influencia de este en cuanto a conceptos e imágenes en el campo de la iluminación. Tanto por lo vislumbrado en el resultado final de mi diseño en “El automovil amarillo” como en lo expresado por las diseñadoras estudiadas, el concepto de “lo romántico” aparece explícitamente como un referente consciente o inconsciente.

Es indudable la gran influencia del romanticismo hasta el día de hoy en el arte: desde el cine expresionista alemán, pasando por la fascinación occidental por los paisajes “*exóticos*”, hasta todo el imaginario “*gótico*”, el romanticismo ha dejado un legado en la cultura colectiva mundial. Su alcance es tanto que incluso se puede expresar en manifestaciones tan abstractas como lo es la iluminación escénica.

Tanto por la la ominosidad y el misterio de su carácter pesadillesco como por la amplitud y la insignificancia del hombre frente al mundo, los temas románticos constituyen verdaderas metáforas visuales que se pueden expresar en escena mediante recursos lumínicos.

Después de este trabajo de investigación y tras reflexionar en torno a mi trabajo lumínico, puedo identificar claramente la influencia del romanticismo en ella, manifestado de las formas que he abordado en el desarrollo de esta memoria. Esta conclusión abre la posibilidad de articular una poética lumínica visual inspirada en el romanticismo, que se base en las posibilidades técnicas modernas para generar visualidades en las que los conceptos descritos, *pesadilla* y *paisaje*, se desarrollen en todo su potencial.

Entrevistas

Entrevista 1: Marco Espinoza, Director de “El automóvil Amarillo”.

Sábado 01 de Julio, 2017.

T: ¿Cuál fue tu propuesta de dirección para abordar el montaje de la obra “El automóvil Amarillo”?

M: La propuesta de dirección tenía relación directa con el automóvil como un objeto de consumo en una sociedad contemporánea, donde se evidencia la deshumanización de los seres humanos a partir de diversas características, en este caso un hombre que quería suicidarse, otro que tenía una enfermedad terminal, otra mujer que quería separarse de su vida anterior y no poder tener hijos.

A partir de esa idea de el automóvil como objeto de consumo se empezaron a generar relaciones humanas que tienen más que ver con la instrumentalización que el afecto o el cariño, y sobre todo, en la puesta en escena lo que se trabajaba era justamente recrear una atmósfera sombría, poco luminosa, donde se diera cuenta de esa característica de la deshumanización del ser humano contemporáneo. Además, todo sucede en una carretera, por tanto tenía que tener una atmósfera de ese lugar, que finalmente es un lugar de paso, un lugar, o un sin lugar, y como se podía trabajar sobre eso era la idea de la puesta en escena.

T: ¿respecto al tema de actuación?

M: respecto de la actuación, al principio de lo primero que quisimos huir fué de caer en ilustrar el texto tal cual estaba escrito, es decir, arrancar de la ilustración del texto en la profundidad, en la densidad filosófica, en la opinión más trascendente, y quisimos también darle características de humor, precisamente porque en este no lugar, en una sociedad deshumanizada, muchas cosas se dicen sin querer decirse. Muchas cosas se dicen por medio del humor, por medio de la ironía, por medio del sarcasmo. Entonces las actuaciones juegan desde la profundidad más radical, hasta la ironía y el sarcasmo, pasando por toda la escala de la comedia, y todas las posibilidades que significan dar un discurso ideológico.

Entonces no se cayó solo en esa tensión que podría haber generado el texto, siendo una obra densa, profunda y finalmente, tediosa.

T: Respecto a una etiqueta, ¿cómo definirías estética y visualmente el montaje en relación al texto y por qué?

M: Yo me atrevería a decir que es un neoromántico; un romántico más tecnológico, pero también con el mismo nivel de oscuridad, el mismo nivel de espacio ojala interminable, o espacio onírico. En esos espacios un poco heroicos, un poco épicos, y yo creo que en ese sentido, fue la primera prioridad en términos escenográficos. Y no es casual que Germán sea el diseñador de la escenografía, porque de alguna manera se quería lograr un espacio de carácter operístico, un carácter no monumental, pero sí grande, como los antiguos montajes del teatro nacional y no en estas obras de teatro en las que el pie forzado es hacer escenografía pequeña para poder andar en gira. El teatro nacional tiene un deber con el diseño, y en ese sentido, yo me atreví a jugar en esta puesta con un neoromántico.

En tanto la iluminación sucede lo mismo, porque la constante solicitud de los claroscuros, la constante situación donde se te solicitaban que fueran focos super definidos, tenía la intención de trabajar justamente las posibilidades de la opacidad más que de la luminiscencia.

En ese sentido y con lo que guarda relación con la actuación, la obra transita por espacios de humor y espacios de quiebre de la ficción en donde las características del espacio se vuelven aún más grandes y las características de la iluminación se vuelven aún más reverberantes, en qué sentido, en que la aparición del coro del automóvil, que son cuatro crash test dummies, y esos cuatro personajes rompen la estructura operática del espacio ocupando los abajo, los afuera, los arriba, cosa que antes, en el texto no aparecen, y lo mismo ocurre con la luz. de colores oscuros, a semipenumbra, aparece una luz frontal, directa, radical, que rompe con la estructura oscura, o neoromántica como te decía, del trabajo primero, para, dejar en claro, que estos personajes no pertenecen a este mundo, sin embargo, el vestuario hace que esa brillantez, luminiscencia, reverberancia genere un poco de miedo, como en un espacio romántico.

T: Respecto al trabajo con diseño, como te aportó a la propuesta y cómo fue esa comunicación?

M: En general yo no pongo muchos requisitos al trabajo del diseño. considero al diseñador teatral un autor independiente y un creador independiente. un coautor de la puesta en escena nunca he considerado que el diseñador teatral es parte de una labor técnica o solamente de la imagen. considero al diseñador un narrador visual. En ese sentido yo doy dos o tres premisas.

En el caso de Germán fueron que suceda en una carretera y quiero que haya un auto. En el caso de iluminación explique un poco el concepto de clarooscuro, de las posibilidades de pesadilla y sueño, de las posibilidad que tienen no solo la luz, sino también la opacidad.

a partir de eso, german y tu empezaron a generar propuestas sobre ese trabajo. Germán desde una mirada más ajena y foránea, que tiene que ver con las características propias de su forma de generar discurso escénico, es decir, desde una mirada de diseñador desde afuera del proceso, lo cual generó un muy buen resultado, porque yo ya sabía desde un principio que iba a ir en la escenografía, entonces le podía pedir a los actores exactamente que iba a suceder, y eso se vincula con el trabajo de iluminación, que fue bastante diferente, donde lo más importante fue trabajar en el espacio, ir conversando las sugerencias que tú me ibas proponiendo, discutiendo, y sobre todo, encontrando puntos en común, o puntos de acuerdo. Es importante señalar que en general casi nunca discutimos entre las propuestas tuyas y las sugerencias mías, y que siempre fuimos sumando y aportando en el trabajo. Las propuestas de diseño siempre se convierten en un espacio de alivio para el director, porque pone a los actores en un riesgo interesante y entonces es ahí donde el diseñador se vuelve autor o cocreador del trabajo escénico.

Entrevista 2: Germán Droghetti, Diseñador de Escenografía y Vestuario de “El automóvil Amarillo”.

Lunes 03 de Julio, 2017.

T: ¿Cómo fue el proceso de diseño en relación a la propuesta de dirección?

G: La primera cercanía que yo tuve con el texto de “El Automóvil Amarillo” fue bastante confusa. No es un texto fácil y muy poco “teatral” en el sentido corriente de una obra clásica. La leí varias veces y después tuve una primera reunión con Marco Espinosa, el director, dónde se aclararon algunas dudas surgidas. Él me habló por primera vez de el deseo de hacer una producción con música, con una determinada canción, entre comillas. Empezamos a

discutir sobre qué eran esos personajes, pero sin tener una idea clara aún, sobre todo del espacio. Se sabía que tenía que haber un auto, que iba a ser operativo, y después en la segunda reunión, ya en el teatro, donde estábamos todos, ahí se nos aclaró un poco más el texto. A mí nunca me quedó claro hasta el final de la producción, donde apareció la pregunta: de quién era el auto?. Fue a Marco Espinosa que la autora le dijo que era de la mujer, cosa que no se especifica en el texto, y que se sugiere con la presencia de la maleta. Los textos reflexivos permitían posibilidades a las propuestas de diseño un poco más abiertas y sin límites claros.

T: ¿Cómo definirías el espacio que se diseñó y por qué motivos?

G: La primera imagen que yo tuve fue de un espacio con una suerte de árboles, como abedules. Me parece que el abedul tiene una simbología más bien onírica y universal. Pero la idea no era que fuesen “árboles”, sino que parecieran o sugirieron “árboles”. El otro elemento escenográfico eran los espejos de los dos lados del escenario que era la idea de que el reflejo fuera una especie de pesadilla; que los espejos dieran la impresión de profundidad y un espacio mucho más grande donde estaban ellos ubicados. Y una “carretera” indicada en el texto.

Y los primeros atisbos fueron eso; un dibujo que yo hice en la parte de atrás del texto, y empezó a aparecer ese espacio, que se fue simplificando. Las hojas no eran hojas, eran hojas de diario con una forma, que después terminaron en hojas naturales y secas. Los tubos no llegaban hasta arriba, si no que eran una especie de diagonales, que aparecían pegados a los muros. Si la gente veía un paisaje, bien, pero al final el público lo interpretó como todo un paisaje, y la idea era que no fuese un paisaje era un “espacio contenedor” de la tragedia.

T: ¿Era un espacio un poco más onírico?

G: Exactamente

T: ¿Onírico o simbolista?

T: Yo diría que más bien onírico por el reflejo en los espejos negros. Era un lugar en

cualquier parte. No tenía connotación de que fuera la campiña francesa u otro lugar. Daba lo mismo. Era un “espacio” no un lugar definido. Un “lugar” donde existieran abedules u otro tipo de árboles, como álamos. Daba lo mismo. Para mi eran sólo verticales. Más simbólico, diría yo.

T: Respecto al elemento de la carretera, ¿porqué se decidió interpretarla tan literalmente?

G: La carretera fue un elemento presente desde el principio, por lo que significaba el camino. Por eso partía al borde del escenario, y en dirección hacia el fondo. Era el público quién asistía a una especie de corte de la carretera. Nosotros éramos parte de la carretera.

Todo podría haber sido simbólico, pero había elementos muy naturalistas, como el hecho de que abrieran y cerraran las puertas del auto. Entonces la carretera y el auto eran “reales”. No eran un símbolo. Todo es una metáfora. La carretera y el auto amarillo pueden ser o representar la muerte y además puede ser lo que uno quiera, crea o sienta. Los Dummies pueden ser Ángeles de la Muerte, partes del auto. Uno como espectador puede buscarle el nexo. Pero el auto y la carretera siempre estuvieron, desde el inicio como símbolos y exigencias de la obra.

T: ¿O sea, de cierta manera, se podría decir que esos elementos o espacios si son realistas, pero que en el texto constituyen símbolos?

G: Exactamente. Yo diría que más que realistas son simbólicos. Si bien el ancho de la carretera no es posible por las condiciones del teatro, uno se sienta y asume que se encuentra frente a una carretera. Yo creo que son símbolos. Es un automóvil amarillo, pero el texto permite una cierta apertura; ¿porque un automóvil amarillo? ¿Porque la carretera? Donde ocurre la obra? Es un lugar o un espacio? Uno como diseñador y como público empieza a darle distintas interpretaciones metafóricas a los elementos presentes.

T: De cierta manera eso lo que hace es dar un contexto más tangible, y después el espectador lo traspapela a este espacio escenográfico

G: Ahora, si tu piensas, y te doy un ejemplo, la iluminación que tu hiciste ¿Es naturalista o es

realista? Es atmosférico y sugerente; ese color del cielo, el degradé, la intensidad de la luz y el color de las sombras no hablan de lo natural. Tu tienes una sensibilidad en la luz que permite armar una idea nueva del realismo de este cielo y lo conviertes en un nuevo cielo.

T: ¿Cuáles fueron las directrices que dio Marco Espinosa para el diseño y como las abordaste?

G: La directrices fueron el auto amarillo, la carretera y “un lugar” donde ocurre la obra. Esos fueron los tres elementos que de alguna manera, en la conversación, Marco Espinosa les dio mucho énfasis; quería que estuviesen parados en la carretera, en algún lugar y que el auto fuera operativo, o sea, que pudieran entrar y salir del él. Yo me fui a la casa y empecé a buscar elementos que de alguna manera dieran con este “espacio”, donde era este “espacio”?; ¿se veía la ciudad? ¿no se veía la ciudad? ¿eran restos? El elemento anterior a los árboles (a las verticales, en realidad), fueron los desechos, esta suerte de terreno marginal, de abandono, que eran tarros, escombros, etc. Pero era demasiado poco “romántico” u “onírico”. Era muy fuerte y deteriorado como imagen. Estaban en el borde de la vida, en el borde del camino, al borde del suicidio. Prefería que fuera una cosa un poco más onírica, en el sentido de sueño o pesadilla.

T: Quizás eso hubiera sido demasiado “local”, también en relación a los videos que de por si presentaban ese tipo de espacios.

G: Exacto, pero los videos yo no los vi hasta el final. Era demasiado “al borde del camino” como premisa, pero, ¿cuál camino? y ahí es donde aparecieron todos estos elementos que se convirtieron al final en una cosa muy naturalista y mal hecha. Porque las hojas, claro, el público veía en una primera lectura como simples hojas. Para mí debían ser hojas de diario, y el diario tenía fotos. Las verticales no debían ser tan evidentes que fueran como árboles. Tu ves en los bocetos que salen desde la sombra y desde el espejo mismo. Entonces se forma una especie de bosque extraño, un lugar extraño, romántico, pero además de pesadilla y descolocador. Esa era la idea. Terminó en un “paisaje”, que no era lo que yo quería hacer, por razones de realización, tiempo y desidia.

T: Sobre los vestuarios, si bien están los Dummies que son un elemento surrealista por lo sacado de contexto, los personajes son realistas, son estéticos, son teatrales, pero no remiten a algo onírico, por ejemplo.

G: No, los personajes son personajes absolutamente reconocibles, actuales. Tienen una realidad, una verdad, que se rompe con estos Dummies. En algún momento pensé que los vestuarios de los personajes tuviesen la misma naturaleza que la escenografía pero alejaban al público de lo reconocible, y quería que ellos también contaran su otra historia. Prefería que de alguna manera todo lo que fuese concreto fuese absolutamente real; el abrigo, el terno, la chaqueta militar, la chapa, la zapatilla, todo fuesen elementos reales puestos en un contexto, en un entorno, absolutamente distinto y de contraste. Los personajes de la mujer, el hombre y el joven, hablan de lugares; la pendiente, el acantilado, la otra carretera por donde vienen los autos, etcétera. Los vestuarios siempre fueron pensados absolutamente de forma estética, como dices tú, pero siempre real, reconocibles o concretos. Con historias y personalidades propias.

Los Dummies, no tienen ninguna vinculación con lo real o concreto. Operan teatralmente, en cuanto salen por las trampillas y sus desplazamientos y movimientos.

El auto se quiso hacer falso, pero me parecía que no tenía mucho sentido. Era necesario un auto, que operara como tal y se sintiera esa proximidad, que se sintiera que la cosa está funcionando de verdad.

T: En ese sentido podríamos decir que el espacio, que es onírico, contiene a estos personajes realistas, y en este sentido, el auto también es un personaje más, y por ende, realista.

G: Exacto. Los únicos que no son “realistas” son los Dummies, que esos siempre los pensamos como un coro. Y de pronto aparecieron estas figuras con las que se hacen trabajo o estudios sobre los autos en la carretera, se usan estos personajes o maniqués. Es una simbología, porque los originales son muñecos articulados. Pero trabajé que el buzo fuese amarillo, el mismo color amarillo del automóvil. Queríamos que ellos salieran de este. Eran una suerte de “entes” del auto, como unas proyecciones amarillas de éste. Onírico y fantasioso.

T: ¿De cierta forma los Dummies eran el medio del auto para dialogar con los otros personajes?

G: Exacto. No era una radio que estaba en el aire, sino que ellos cantaban. Eso me pareció un aporte de parte de dirección de Marco Espinosa de encontrar la forma “mágica” de hacer, aparecer estos monos, de desarrollarlos, darles vida y creo que funcionaron muy bien como elementos oníricos o mágicos dentro de la propuesta total, que era lo importante para el equipo.

T: Marco habló mucho de lo “operístico” en cuanto a la escenografía. ¿Que opinas de eso?

G: No, de operístico no tiene mucho o nada. Respeto mucho sus palabras, pero la verdad es que no tiene mucho que ver con la problemática de la ópera. La ópera se maneja con parámetros absolutamente distintos, de cantidad de gente, cambio de espacios y tiempos, música, canto, orquesta, gran escenario, etc. Lo que yo entiendo por lo que se refiere Marco Espinosa a lo operístico, es que de alguna manera ésta sensación de crear un espacio que pudiese contener la música, fantasía y lo onírico.

T: Quizás tenía vinculación con la magnitud de la escenografía, que es algo que igual condiciona el mismo edificio teatral, pero de por si esta escenografía aprovecha esa grandilocuencia y monumentalidad.

G: Claro, quizás eso puede ser. Además con lo espejos que nunca llegaron. Con ellos eso se multiplicaba, y con eso aumentaba el tamaño. Los personajes se veían más disminuidos en el escenario. El espacio escénico de la sala Antonio Varas determina un espacio teatral muy ergonómico; los personajes estaban en proporción. Un resultado diferente sería peor si hubiéramos tenido la proyección fantasiosa del espejo hacia los lados, claro, los personajes disminuirían en tamaño. Quizás se refiera a eso, a que en la ópera se trabaja en espacios mucho más grandes.

T: Respecto a lo que percibiste de iluminación en tu espacio, ¿que podrías decir al respecto?

G: Yo creo que fue un trabajo muy bien hecho, muy profesional, y tenía esa cuota de fantasía que a mi me pareció que ayudó mucho. La gente no se da cuenta de que la iluminación crea esta sensación entre realidad, naturalismo o fantasía. Uno sabe que los bosques nunca van a estar iluminados de esa manera. Pero eso crea, a través de la iluminación, una sensación espacial absolutamente distinta. Yo creo que a ti nunca se te pasó por la cabeza el realismo. Al contrario, era siempre más bien una cosa fantasiosa y onírica, más ligada con la sensación que se estaba dando; espacio negro, un elemento central como la carretera, lo amarillo del auto, el cielo, los fondos. ¿Qué era ese fondo? es un cielo, punto, que contrasta con lo que significa la carretera, y eso a mi me parece que es fantasioso. Eso ayudó mucho. Yo creo que en general la parte visual, incluyo la iluminación, incluyo el sonido, incluyo la escenografía, ayuda mucho a darle un peso a esta sensación. Quizás otros diseñadores harán otra cosa, no lo sabemos, pero por lo menos esto se trató de crear un marco y una atmósfera, absolutamente fantasiosa y honesta con la idea de la propuesta. Naturalista, no realista. Y tu trabajo impecable, nada que decir. Además que es difícil, para un iluminador, crear esa sensación. Yo he estado muchas veces en ese teatro, y es difícil, porque no hay mucha distancia. Entonces hay que tener muy claro que poner, donde poner, como las sombras te van a ayudar, como sacar volúmenes. Y la escena cuando aparece en la trampa, eso tiene una iluminación maravillosa. El piso se ve naranja. Realmente muy hermoso, sugerente y “romántico”. Cielos tristes, sugerentes y melancólicos. Irrumpían los cielos inesperadamente cuando el video proyectaba las letras. Eso no es real. Es una confusión de términos, pero yo creo que el público se fue con una atmósfera distinta, extraña, mágica. Pero la palabra “mágica” no en el sentido peyorativo, sino que al contrario, aportador, qué es lo que no esperas de la obra. Y eso es lo que tenía tu trabajo en general, generar lo inesperado. El preset era precioso. Pero la gente veían esta cosa con una luz tan de penumbra, con el auto. Al público le encantó las sensaciones que se producían con la iluminación. La luz no se ve, se siente y eso fue el aporte. La escenografía se arma y cierra en un todo con la iluminación. ¿Qué es lo que queremos? Ahora que ya pasó el tiempo, tu vas a empezar a pensar y a decir “sí, en realidad lo mío está más cerca de la fantasía que de un realismo. Podría ser un “naturalismo”, entre comillas, pero lo tuyo está más ligado a una sensación. La luz habla, dice cosas, que eso es lo que uno agradece con la iluminación, sino que cuando hay iluminación, cuando hay volúmenes, es porque hay una intención y una propuesta de diseño detrás, de que ese volumen total llegue al público de una manera especial. En este contraste, la escena de las

sombras era preciosa. Yo tengo mis aprensiones, pero la gente vio cosas que ni tu ni yo vimos. Y es porque hay puertas que se abrieron, que nosotros no teníamos consideradas.

Entrevista 3: Catalina Devia, Diseñadora Integral de “La Viuda de Apablaza”.

Lunes 22 de Enero, 2018.

T: ¿Cuáles fueron tus primeros referentes a la hora de construir la visualidad de “La Viuda de Apablaza”, y cuáles fueron los pies forzados del director y las conversaciones previas? ¿Que fué lo que originó toda la visualidad de la obra?

C: Píes forzados con Rodrigo siempre hay muy pocos. En general son super prácticos, como “voy a necesitar una mesa”, o “voy a necesitar una silla”, que en este caso no usamos ni la una ni la otra. Pero Rodrigo estaba un poco obsesionado con la idea de esta gran diagonal, que finalmente se tradujo en esta pared bastante diagonal; lo más que se podía en este espacio. Eso podríamos decir que fué un determinante, como la posición en la que iba a estar esta pared, y finalmente como se iba a componer todo el resto en relación a esto, que era tan determinante.

T: En ese sentido, el descansillo que tiene delante como tarima también?

C: No, no consideraba la tarima. La tarima de alguna manera fué la forma que encontré yo para este espacio, que claramente es solo un afuera, contuviera un adentro, que tuviera niveles, que fuera un poco más dinámico.

Y en lo que yo empecé a explorar hace rato, lo que a mi me interesa es una forma de meter la naturaleza en el interior del teatro, eso me interesa mucho. Entonces la primera imagen que aparece es la de los cardos. A mi me hubiese gustado instalar cardos directamente; poner en el escenario tierra y plantar los cardos. Pero después resulta que no tienes la sala un mes, resulta que la compartes, y tienes que buscar una solución para que eso pueda convivir. Finalmente los cardos se convierten como en un Ikebana de cardos, pero aparecen, y son reales. Eso es una cosa. Lo otro que tiene que ver con esta idea del paisaje del fondo, como desolado, que también es una imagen que encontré, como no manejo ninguna herramienta tecnológica como photoshop, la imprimo en papel, la corto, la pego, la fotocopio

y la amplió, y funciona también. La sensación que tengo con esa imagen, y por lo que la rescato, es un recuerdo de infancia; cuando era chica y miraba el sur. Cuando viajaba en bus, me dormía en Santiago, y despertaba en la mañana, y ya estaba en el sur llegando, esa sensación de la luz de la mañana, del aire de la mañana. Esa imagen tiene eso. La luz medio “rara”, medio reventada, y difusa. Esa es la imagen que uso. Y luego, respecto al mismo fondo, está su tratamiento, que tiene que ver con rescatar esta idea de que “La viuda” como obra ha sido montada muy pocas veces. Muchas veces por colegios, pero profesionalmente, emblemáticamente, muy pocas. Tenemos la versión del Teatro UC y la original del estreno. No hay más; seguramente todas las que se montó desde el 25, año en que se escribió, pero no hay registro de eso. Cuando “La viuda” se estrenó, fué hecho por una compañía de teatro itinerante, que iban con los baúles para todas partes, por lo que quise recuperar esa idea del telón pintado y doblado, me interesaba. Realice muchas pruebas de dobleces en papel. Finalmente en la impresión no se notaron tanto, pero estaba ahí esa intención. Yo pienso que si lo hiciese de nuevo, tal vez lo haría en tela, no en plástico como está ahora. Pero igual me gusta el plástico, porque no tiene nada que ver con la época. Es un contraste de inmediato. Te da un brillo mentiroso. Y claro, marcaría más las arrugas.

Con respecto a la pared, existe esta gran diagonal que tenía Rodrigo en la cabeza, que finalmente yo traduje en esta pared, que no es muy distinto a lo que uno ha visto de “La viuda” antes, por que generalmente, como en “Ánimas de día claro”, se presentan retablos de casa chilena. Me parece interesante retratar la fachada, pero de forma sintética. Que tuviera la puerta así, la pequeña ventana, que se notara claramente que era escenográfico, que era una construcción falsa, pero en la que las herramientas era super importante que fueran reales, y que tuvieran ese tiempo. Es casi museográfico; el valor de “La Viuda” es eso (sus tierras, sus cosas, sus objetos, su poder radica en la herencia que le dejó Apablaza), y por otro lado nosotros revisitarla como obra de manera casi arqueológica... sin rigurosidad arqueológica pero con un sentido de resguardo y de cita de una visualidad pasada.

T: En ese sentido, se presentan las herramientas de forma más sintéticas pero también hay un valor de alto contraste con el fondo, que es más claro.

C: Si, lo que hice fue también casi dejar el tono original de la madera; le añadí blanco y tiene varias capas de verde, grises y azules.

T: en cuanto al traspaso de época, porque hay una lectura de vestuario que por lo que aprecié parte correspondiente con el periodo, pero luego se modifica. Concretamente en lo que corresponde a la época, ¿como lo trabajaste?

C: Si, eso fué complejo, porque las únicas referencias que existían eran las del Teatro UC, donde la imagen de la viuda se ve del 1890, que es una silueta absolutamente distinta a la de los años veinte, que es cuando ocurre la obra realmente. Entonces había que dar cuenta de ese tránsito, sobre todo porque responde a un contexto en el que la historia de la mujer es distinta. Cuando el lector empieza a leer “La viuda de Apablaza” dicen “que pasada la viuda”, “demasiado para su tiempo”, y no, estaba respondiendo a los nuevos derechos de la mujer; es una buena figura de esos tiempos, o de principios de un nuevo tiempo, entonces pasaba eso con el vestuario. Lo que yo hice fue estudiar el paso de 1910, 1920, porque hay que asumir que en Chile y en el campo, las modas llegan con un atraso, de 5 años mas o menos, por sobre todo antes; todo era más lejano, la gente esperaba que llegaran los barcos de europa, que trasladaban los modelos y los patrones . Todos copiaban esos patrones, y había muy pocas telas. Lo que me interesaba era primero recuperar una paleta de colores y luego la silueta de los veinte. También hay que considerar que es super funcional la ropa; falda, blusa y algunas combinatorias, y alguna que otra gracia, pero en general, son mujeres del campo. Rodrigo lo que quería, y que lo hace con el maquillaje, sobre todo de la Celinda, es que estuvieran más sucios, porque en ese tiempo había una crisis de higiene , había poco acceso al agua. Había muy poca gente con acceso a agua potable, casi nadie.

T: Se hace harto contraste entre la gente de la ciudad y del campo. Eso es muy de teatro de época.

C: Si, además están estas dos figuras que son Don Jeldres y Doña Meche, que son claramente un sainete; están puestos como los cómicos, y Rodrigo quiere resaltar eso pintandole los cachetes a Don Jeldres con un rojo, poniéndole un falso de gorda a Doña Meche. Estos españoles son el contrapunto divertido de esta tragedia, porque esto es una tragedia chilena del campo profundo, y que es muy común, a todo esto. Y eso pasa con el vestuario. Después, esta modificación que tiene el vestuario, que es cuando entran las prendas “nuevas”, de ahora,

fué algo que resolvimos muy al final. Rodrigo tenía esta idea de ¿cómo de alguna manera que fuera progresando a través de la obra, la viuda quedara realmente sola y despojada de todo?”, entonces tanto que los actores que actuaban con ella de alguna manera “se bajaban de la obra” , terminaban su parte de la obra. Por eso después vuelven con su ropa de camarín, con su ropa de ensayo. Esa era la idea de los polerones, de que la Marcela (Celinda) entre con un bolso de guagua actual. Generalmente si uno ensaya usa esas cosas, pero si yo tuviera que hacer una lectura de época real, tendría que haber buscado algo más correcto, pero esto es ese borrador. Esa es la idea: ella se está quedando sola y los demás están casi devolviéndose a su casa después de la obra, y ella sigue ahí.

T: En cuanto a lo que refiere estrictamente al diseño lumínico, ¿Cuales fueron las directrices y cuáles fueron tus decisiones en cuanto a eso? ¿como quisiste trabajar la luz en este espacio que, como lo nombraste antes, es un espacio abierto, que casi revela el teatro?

C: Lo primero tiene que ver con eso, que esta es una falsa sala grande: en realidad es bastante chica. Para luces es bien complicado de trabajar, porque hay poco tiro para generar amplitud, y lo que me interesaba sobre todo era la amplitud: que se viera de verdad que era un grupo de gente que estaba viviendo esta historia en un descampado. Eso era lo que yo quería. Y claro, cuando uno lo monta es todo muy encima, entonces mi pregunta constante era de que forma con la luz podía generar una tensión en el espacio que diera esta idea de lejanía o amplitud espacial, de estar en la nada. Yo siempre digo que el espacio ideal para mi para montar esta obra sería Matucana 100, y que se viera así de grande para los lados y para atrás. También se montó en las Condes y allí el fondo se pudo poner mucho más atrás, y funcionaba muy bien. También para mi es importante instalar unas diagonales de luces que están en todos lados, y después las voy usando de distinta forma. Las calles, que ayudan a mantener un “apaisado”; logran mantener la imagen más baja que alta.

T: Lo cual le da aire arriba y permite que paisaje de fondo se proyecte más.

C: Exacto. Y también el fondo funciona para hacer rebotar la luz; está iluminado solo una vez, y el resto del tiempo, como es tan luminoso, recibe la luz y se completa igual.

Cuando hice el guión, tenía muchas cosas montadas y de hecho ahora que la volvimos

a remontar nos encontramos con la primera planta, pero hay cosas que no se ocupan que al final descartamos.

Claro, yo tenía una diferencia de colores, de temperaturas, pero hay veces en que no se nota mucho. La primera duda muy primaria, pero que después ya no pensé, tenía que ver con eso: encontrar una lógica entre lo que era de día y de noche, y después no existió. Se vio luego por intensidad dramática de la escena.

T: Yo como espectador percibí un poco, especialmente al comienzo. Después como la obra se va diluyendo, deja de ser importante.

C: Si, de alguna manera yo siempre he tenido dramas con el maquillaje, entonces me cuesta pensar y entenderlo por falta de experiencia personal con este. Rodrigo tenía esta idea de la suciedad, y yo pensé que la luz podía tener esa calidad más “sucía” e imperfecta. Si, al principio esta así, después cuando llega Don Geldres y Doña Meche es otro reventón y después se vuelve todo más raro. Eso pasa: la historia se empieza a enredar, se empieza a enturbiar.

T: Algo que también me llama la atención sobre el color es que , a excepción de las calles, es por lo general cálido. ¿Tu tomaste esa decisión de usar correctores cálidos?

C: No, lo que tu vez cálido es la ampolleta “Not Color”, la ampolleta sin filtro. Los únicos focos que estaban teñidos cálidos de verdad son los parneles del fondo que se prenden una vez, y hay una diagonal grande cuando entra Don Geldres, pero no hay más cálidos.

T: Había un Fresnel cenital, levemente contra, justo al centro. ¿Ese también estaba teñido?

C: No, ese está sin nada, y es cuando la Viuda comienza a hablar sola y los perros se ríen de ella. Fué la idea de una pesadilla. Con Rodrigo hablamos de esa idea de “El sueño de la razón produce monstruos”, con los peones como perros.

T: Osea ¿consideraría que dejar los focos “crudos” para que se viera más cálido fué una decisión?

C: Claro, yo en general no pruebo muchos recursos nuevos, de un año a otro por ejemplo la misma sala, no tiene equipos nuevos, siempre tienen menos! . Para mi lo importante es la planta que se monta, como se decide ese montaje y el ángulo de los pocos focos que pongo en general.

T: Háblame un poco de esto de la calidad de la luz en cuanto a su definición; hay algunos focos puntuales que son muy duros, pero en general es difusa.

C: Tiene que ver con la amplitud por sobre todo y también con que no puedes poner seguidores, pero se mueven tanto que, aunque no me gusta trabajar con esa idea de luz general, se vuelve necesario. Es una gran luz general que tiene momentos. La planta de movimiento exige que el espacio esté cubierto, pero también yo tenía esta idea de que no es un lugar amable, un campo difícil, con luz que molesta, que es difícil llegar, que llegan llenos de polvo.

T: Se presenta esa relación con la naturaleza que es más dura, y con eso se percibe bastante la amplitud.

C: Yo tengo un rollo con los impresionistas. Ellos tienen esa cosa de luz difusa. Es esta foto que tengo en la retina, de llegar a un lugar por primera vez y que te impresione, fisiológicamente.

T: Respecto a la luz sobre los elementos escenográficos, como la pared, los cardos y el fondo, ¿Cuál fué el tratamiento?

C: Difícil, muy difícil. Por ejemplo con los cardos me interesaba rescatar el volumen, pero que no fueran tan pregnantes, por lo que las calles funcionan como rasantes. El fondo fue muy complejo, ya que me interesaba que fuera frío y cálido, y hemos probado por lo menos cinco formas distintas: lo hicimos con asimétricos, con elipsos, pero es tan poco el tiro, la distancia; necesitamos más hombros para llegar desde el lado, o tener más fondo para poder instalar

bien asimétricos. Fué un gran problema técnico que terminamos resolviendo con parneles, pero aun así no es la mejor alternativa.

T: Y en condiciones idóneas ¿como crees que se vería ese fondo?

C: Yo creo que siempre está presente, pero me gustaría poder reventarlo al máximo, hasta alcanzar un blanco; es como malva y blanco, y se ve bien lila si uno se acerca al plástico. Me gustaría poder hacer que en algún momento desapareciera el horizonte.

Respecto a la pared pasa algo con la visibilidad de todo lo que ocurre allí arriba.

Entonces están cubiertas las herramientas, lo cual funciona bien en la primera imagen, pero hay puro tránsito allí, por lo que debo tenerlo bien cubierto.

Pasa que Rodrigo y yo, no tenemos problema en trabajar con la penumbra, pero el público exige visibilidad. Entiende la penumbra más como error que como propuesta estética.

Entrevista 4: Daniela Portillo, Diseñadora Integral de “Manual de Carroña”.

Lunes 22 de Enero, 2018.

T: ¿Cuáles fueron tus referentes para construir la visualidad de "Manual de Carroña"?

¿Cuales fueron las primeras ideas y conversaciones con el director?

D: Más que una referencia específica para "Manual de Carroña", hay algo que se ha venido construyendo como imaginario de compañía. Empezamos a trabajar juntos cuando yo estaba en segundo año de la universidad. Recuerdo que me hacía clases Rocío Hernández, que era mi profesora del mismo ramo que ahora imparto yo, y en ese momento ella me comentó de este chico Ariel que quería armar una compañía, que tenía una obsesión bien particular respecto a los cuentos de los hermanos Grimm. Por ahí partía.

Mi primer trabajo de Diseño lo hice con ellos. Hicimos una obra que se llamaba "Defecto de Función", y siempre existía en la compañía esto del metalenguaje, del adentro y el afuera, que en esa primera oportunidad fue un ejercicio, pero que nos permitió empezar luego a buscar hacia ese imaginario, que era en torno a la maldad escondida de esta matriz

literaria que solía ser muy inocente pero que en los hermanos Grimm había intencionado desde cierto lugar que era mucho más tétrica. Entonces para llegar a "Manual de Carroña", su estética viene de ese mismo trabajo, que partió el 2010 y que se estrenó (créo) el 2013. Para ese entonces nosotros ya habíamos pasado por "Como Ovejas y Lobos", y "Asustan a un niño", y en esos dos trabajos se había hecho un ejercicio (ya que "Manual de Carroña" corresponde a una trilogía), y había toda una estética de por medio que hablaba de el cuerpo animal. Los referentes estaban super ligados a la pintura. Lo bueno que tiene este trabajo es que participé desde los orígenes, en el 2010, siendo alumnos o recién egresados todos, por lo tanto se construyó la estética desde ahí, lo que significa que cuando se llega a "Manual de Carroña", más que volver a diseñar para ella, se pone en práctica todo este universo de imaginarios que ya veníamos visitando desde antes, y que en conjunto con Ariel Hermosilla, que es el Director de la compañía, confluían en nosotros ciertas obsesiones estéticas. Entonces, referentes para "Manual de Carroña" específicamente, fue una búsqueda en la pintura, porque me obsesioné en la idea de como en lo pictórico se representaba un cuerpo animalizado, o como se representaba un animal que había sido humanizado. Luego busqué en las ilustraciones de cuentos para poder entender cómo eran esos animales. Finalmente tuve que hacer el ejercicio de poder dividirlos, porque dentro del imaginario que había allí, había humanos disfrazados de animales versus un animal escondido entre ellos, uno real. Entonces debí diferenciar esas texturas o ese cuerpo que era muy animal a estos otros, que veíamos sus manos y piel humana, pero que estaban trastocados por estas cabezas de animal. Ahí fui directamente a estudiar los animales, me puse más biológica y empecé a buscar en libros de zoología. Los ejercicios de los actores también eran sumamente importantes porque ellos estaban en busca de una corporalidad, entonces también iban hablando de cómo era ese animal, de su personalidad y cómo esta afectaba el volumen, la textura, la paleta de color, etc. Ese fué más o menos el primer acercamiento.

T: En cuanto al tema espacial, ¿Cuál fué la búsqueda?

D: Ahí pasaron dos cosas específicas. "Manual de Carroña" siempre fué pensado para mostrarse en la sala del Teatro del Puente, por lo tanto cuando se pensó como estreno también se pensó desde una dinámica en la que se compartía sala. Ahí ya había un contexto y dadas estas condiciones no podía ser un diseño escénico que "vistiera" la sala por completo. Pero

también, después de “Ovejas y Lobos”, que era una casa real dentro de un teatro, pasar a este otro espacio era otra la conversación. Ya habíamos hecho todo ese espacio de teatralidad y representación, y cuando llegamos a “Manual de Carroña” estábamos ya muy obsesionados con lo posdramático y el metalenguaje. Empezamos a leer mucho de Hans-Thies Lehmann para poder hablar de que era lo que queríamos hacer y cómo se rompía la representación. A mi me hacía mucho sentido trabajar con elementos que hablaran de, pero que se citara la sala de teatro y que fuese mucho más instalativo que escenográfico.

T: Pensando, por ejemplo, en un momento de la obra en la que el personaje del ciervo abre la ventana del teatro. Eso evidencia que la obra fue creada pensando en esa sala.

D: Claro, pero considerando que son citas directas a la sala. El día de mañana cuando presentemos en el teatro del puerto haremos otra cosa que haga esta cita, algo que ponga en evidencia que se está hablando de ello, porque es importante. No me interesa engañar a nadie; estamos en una sala de teatro, y si bien estamos poniendo en escena algo que quizás es instalativo y que está de todas maneras invitando al espectador a ir a otro lugar, pero es una sala de teatro, estamos todos en esa convención, no pretendo engañar a nadie. Entonces, si más encima te estoy llevando a ese universo, y luego te trastocó esto develando la sala, allí hay un discurso.

Si, en términos más escenográficos o lumínicos (que es más complejo), fue muy decisivo que fuera instalativo, tanto por el contexto que te mencionaba antes como por la intención de despojarnos de esta otra plataforma que ya habíamos pasado. Yo dentro de la compañía como diseñadora ya había pasado por ese periodo de paneles y afores. Esta escenografía es instalativa y está instalada dentro del mismo espacio que es el teatro.

T: Claro, pero dentro de esta escenografía instalativa hay una búsqueda estética, que es por ejemplo el mobiliario antiguo.

D: Lo que pasa es que todo eso cita a esos cuadros. La mesa que elijo es una mesa chippendale, que tiene patas de tigre o de león, lo que responde a esto medio barroco y animales, y todos los muebles se eligieron en esa misma dinámica. Todos tienen una curvatura, un tratamiento en su madera que habla de esa estética. No hay nada metálico; es

todo materiales orgánicos. Pensé que esa dinámica de texturas, tanto en lo escenográfico como en el vestuario debía responder a eso más orgánico y animales, para que cuando la iluminación rompiera en ciertos momentos, quebrara esa teatralidad. Aunque es instalativo, las texturas son lo importante. Por eso esa mesa es tan importante. Y tuvimos mucha suerte de encontrarla. Nosotros la pulimos denuevo y le hicimos un tratamiento de mueble barroco antiguo. Los sillones los conseguimos y los tapizamos. Todo lo hicimos nosotros. El cuadro también; representando la estética construimos un marco de triple regueso, todo en alusión a ese imaginario.

T: Háblame un poco de la estética oscura de la obra. Por lo que me hablas es algo que está presente en todos los trabajos de la compañía.

D: En todo si. Yo creo que es muy difícil lograr que un espectador sienta miedo con una obra, ya que existe una convención muy grande y sabes que estás viendo teatro, pero hay algo que se ha logrado con la compañía y es que efectivamente uno escucha como comentario “Me dio susto”, y eso tiene que ver con el lograr citar esos cuentos con los que vivimos, y que están realmente trastocados. Existe una mirada B, como que las hermanas de la cenicienta se desesperan tanto por entrar en ese zapato que se cortaron algunos dedos del pié para lograrlo. La oscuridad esta super presente en el trabajo de diseño de “Mario, Luigi y sus fantasmas”, y sobre todo con “Manual de Carroña”, ya que cruzabamos a otro espacio, y ya no existía tanto esta convención teatral, entonces era fácil que se pudiera convertir en comedia liviana y que perdiera este dejo de comedia oscura. Había una responsabilidad desde lo estético de crear ese lugar. Fueron importantes las conversaciones con José para lograr realizar esas máscaras. Estudiamos mucho los animales, especialmente la mirada; se debía lograr un aspecto que no fuera amable, y que resultaron tétricos.

T: Es interesante que hay un claro imaginario oscuro pero también medio Vintage, pero por ejemplo está el vestuario del oso que remite a un gángster ruso.

D: Si, igual es muy contemporáneo. Este trabajo fué muy distinto a los otros, pero fué fácil de lograr por lo que ya habíamos pasado. Ya habíamos hecho el vestuario de época, súper tensado, y ahora fué un desafío para mi salir de ese lugar con algo mucho más

contemporáneo, con una estética que aunque fuera del hoy, se pudiera cruzar con lo barroco. Sirvió para distraer un poco tener esta imagen tan actualizada de una chica hoy yendo a una fiesta, pero con este otro universo que la invade y este espacio que responde. Si hubiese querido un espacio más contemporáneo quizás hubiera utilizado una estética más metalizada, muy minimalista. Pero existía una convención en la obra de los personajes, ya que claro, quizás ellos al volver a sus departamentos estos eran contemporáneos, pero allí, en el juego, era todo imaginario.

T: Respecto al diseño lumínico ¿qué decisiones tomaste y cómo lo trabajaste? Me hablaste de dos partes, la representativa y la ruptura.

D: Hay dos momentos lumínicos en la obra, super marcados. La primera parte de la obra está cruzada por luces que son muy teatrales, y de espectáculo, como cuando entra cada uno de los animales y se presenta, o después cuando al ciervo lo sigue una luz, o la cena y las luces cálidas. Todo esto funciona en su mayoría con luz incandescente, apuntando a ese color cálido, que busca entrar en esta paleta de color relacionada con estos cuadros.

T: Pero es una luz cálida en contraste con la oscuridad.

D: Claro que sí. Lo que pasa es que después, cuando se sacan las máscaras, entran los Led, y pasamos a una luz blanca, cruda, que rompe todo. La iluminación busca poner en evidencia que se quiebra esa teatralidad. Y por eso entra la luz disco y la luz blanca, que no existía hasta antes, y que es otra manera de citar la sala de teatro, como la luz de trabajo.

T: Como espectador agradecí mucho que se rompiera la teatralidad pero sin recurrir a prender la luz de la sala.

D: Para mí no era una opción prender la luz de sala. La opción era que dentro del diseño lumínico se citara que se había quebrado el espacio de teatralidad y se había entrado a uno más funcional, peor contenido en el diseño mismo. Esto porque aun así seguíamos hablando de la obra, y prender la luz de sala había terminado el momento escénico, algo que aquí no pasa hasta que se termina la obra.

Está cruzado por estos dos cuerpos lumínicos; uno teatral y otro funcional o instalativo o postdramático. Esto es algo que se ha ido trabajando como compañía, pero también algo que a mi me ha interesado como diseñadora de la iluminación; poder engañar y luego poner en evidencia. En el fondo se supone que estamos viviendo en este mundo, pero en el fondo es este otro. Es algo que se cruza en todo el diseño, y en la iluminación sobre todo. La luz es lo único que me permite a mi como diseñadora hacer este quiebre, porque lo otro es actoral. Como el diseño es instalativo y por lo tanto estático, es la iluminación lo que me permite volverlo dinámico mediante otra temperatura de color.

T: En la escena final, cuando se devela el cuadro y se ve este bosque, ¿que sucede allí?

D: Ahí se vuelve. Pero el único que tiene realmente la posibilidad de volver a ese espacio es ese chivo. Cuando el ingresa, y se pone en evidencia que el es animal y que el resto son humanos, volvemos nuevamente a la estética de lo teatral, cálido y barroco, que se cierra con este espacio, y donde es él el único que puede volver a hacer este giro. Aquí la iluminación lo que hace es dialogar con esto. La luz busca instalar al espectador en estos momentos de la representación.

Está pensado también como una cita a un trabajo anterior: todas nuestras obras citan a la anterior. El bosque lo hicimos en “Hel echo común”. Esa misma materialidad, esa misma impresión, se repite. Yo recuerdo perfectamente que uno de mis mejores amigos, que ha visto todas las obras me dijo “Que fuerte que cuando entra el chivo al bosque es el mismo que en “Hel echo común”. Y claro, estas siempre citando ciertas estéticas. Es una vuelta al ciclo.

T: Hay un momento en el que se usa un láser ¿Hace alusión a un insecto o a una mira de arma?

D: Fué una decisión. En algún momento pensamos que fuera rojo, pero lo conversamos, y se decidió dejar a la confusión. Es ambas cosas. Ariel no quería que fuera evidente, y funciona como ambas, porque aunque funciona como mira, después se transforma en la mosca que atrapa el chivo y que deja en la ventana, lo cual quiere decir “Este insecto es un animal igual que yo”. Incluso primere es citar a que hay alguien afuera de ahí, incluso más afuera que el público.

T: Un cuadro recurrente es el de los personajes sentados en la mesa o el living y con la iluminación aparecen tenuemente sus caras.

D: Sí, es que estaba pensado por zonas: la zona de los sillones, la zona de la mesa, la zona de la ventana; todo el rato está pensado para que sea íntimo, porque cuando se da el quiebre al sacarse las máscaras, se abre el espacio. Pasaba que la atención se iba siempre a donde no estaba el foco, hacia donde no estaba ocurriendo la escena; podían estar conversando aquí y de repente pasar algo atrás. En general toda esa primera parte funcionaba con acentos.

No se si mi intención fue focalizar la atención en las máscaras, pero si generar estos espacios de intimidad, porque además entre ellos estaba pasando algo que era super irrisorio y trastocado. Se estaban juntando a hacer una cochinidad entre todos. Había que permitir al espectador entrar en el espacio, a que centre su atención en lo que señalo con la iluminación o que bien decida observar el resto.

Entonces hay tres objetivos: primero focalizar la escena, segundo dar este carácter íntimo y tercero la temperatura cálida que otorga la iluminación tradicional.

T: Sí, de hecho, parecía luz de velas.

D: Sí, yo quise utilizarlas, pero el teatro del puente no me dejó. En general los teatros no te dejan prender velas. Me hubiese encantado; siempre pensé que debía tener un candelabro con velas. De repente llegamos al punto de solicitar a un técnico que nos ayudará a hacer un efecto con un candelabro. Estuvimos a punto de incluir un dispositivo que prendiera y apagara las velas, ya que la obra está llena de pequeñas magias.

Pero sí, pese a que no se podía trabajar con candelabros y velas, la luz cita esta calidad, este velo. Es super oscura. Fantasmagórica.

A mi me retan en general, pero yo no estoy ni ahí. Nunca abro mucho la luz, jamás. De hecho en “Ovejas y lobos” es oscuridad total en ciertos espacios: de repente tres o seis minutos en los que no se ve nada. Esto para que se pudiera entender el quiebre luego.

T: Creo que eso le da cierta intención pictórica. Háblame ahora un poco de tu decisión en cuanto a los colores utilizados y la calidad de la luz.

D: Lo mismo que te decía al inicio; las decisiones que están puestas allí en cuanto a calidad, temperatura y paleta de color, están cruzadas por estos dos universos. Uno teatral e íntimo y otro más representativo y contemporáneo. Toda la primera parte utiliza solo instrumental incandescente, con filtros cálidos, siendo pares y fresneles, y luego está esta segunda parte con luces leds, optipares, estroboscópicas y fluorescentes. Incluso hay una escena en la que ellos están haciendo el ritual con el cuerpo sobre la mesa, y esta todo esto cálido, pero cuando uno de ellos empieza a toser se quiebra esto, se prenden los led blancos y entramos al espacio de realidad, para luego volver al otro. Las decisiones de color están separadas casi funcionalmente en color cálido para la teatralidad, colores fríos para el espacio presentativo. Y lo mismo en cuanto a la calidad que tenía el instrumental.

T: ¿Puedes hablar un poco de esta oscuridad en términos pictóricos, tanto de manual de carroña como de la búsqueda que han tenido como compañía.?

D: En general a lo que se ha llegado como compañía es a intentar ingresar a este espacio oscuro. La intención siempre ha sido instalar al espectador en esta oscuridad y removerle algo. Y ahí el mejor aliado ha sido la iluminación. Incluso creo que cuando más desprovistos hemos estado de lo escenográfico y hemos tenido que resolver casi solo con iluminación, como en “Asustan a un niño”, por ejemplo, es donde más se ha logrado esa reacción de parte del espectador, que es lo que busca esa oscuridad. Y Porque ese diseño de iluminación siempre ha estado dialogando con el diseño sonoro. Es muy importante para que funcione esa oscuridad, porque ese vacío que se genera intencionalmente dialoga con lo sonoro, logrando ingresar a otro universo. Pero de apoco se ha ido descubriendo como trastocar incluso esa oscuridad, que al comienzo era super teatral y que ahora está ya en un espacio mucho más subversivo, como oscuridad total y punto. La obra tiene un montón de apagones y luego imágenes, algo que empezamos a trabajar desde “Como ovejas y Lobos”, donde descubrimos que para evitar que se instale lo oscuridad sin perder el montaje (que el público no piense que se acabó la obra) es muy importante el diseño sonoro. Así logramos imágenes donde solo se intuye la escena, ya que no es la intención de que el espectador solo vea. No importa que el espectador se centre solo en las texturas, sino que en toda la imagen. Y también porque la intención es lograr que el espectador se crea engañado para luego poder engañarlo desde otro

lugar. No se si me funciona abrir la luz para que el espectador evidencie que es una máscara, sino que la luz lo haga entrar en la convención de que es un animal, para que luego se rompa ello y lo entienda como máscara. Ahí hay una decisión.

La oscuridad es algo que a mi como diseñadora me obsesiona últimamente, y lo he ido utilizando hartito; la posibilidad de provocar un apagón sin finalizar la obra aun. Es como si tuvieses la posibilidad de pasar al siguiente capítulo mediante la oscuridad. Y eso es algo que se ha ido construyendo en el camino de esta compañía, y que posiblemente traslade a otros trabajos. No se si me gusta reventar tanto luminicamente. Por ejemplo me tocó trabajar con Marcos Guzmán y ahí todo debía ser luminicamente muy abierto, y tuve que entrar a dialogar. El decía “no, pero es que los abuelos no van a ver” y tu dices “no me importa”. Pero está bien.

Bibliografía:

- Barrera, María Consuelo. *La Iluminación Teatral: Incorporación e Importancia al Lenguaje Escénico en el Teatro de la Universidad de Chile*. Tesis. Universidad de Chile, 2003. Impreso.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello*. Murcia : Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985. Impreso.
- Burke, Edmund. *Extractos de la obra de Edmund Burke De lo sublime y de lo bello*. <http://escarabajoescriba.com/4056/eb.pdf>. Recurso Web
- Calmet, Hector. *Escenografía Escenotecnia Iluminacion*. Buenos Aires: De la Flor. 2008. Impreso.
- Campusano, Sally. *El automóvil Amarillo*.
- Casas, Benigno. *El nuevo romanticismo en las artes visuales*. Revista Electrónica “Imágenes”, Instituto de investigación Estética, UNAM. recuperado de: http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/el_nuevo_romanticismo_en_las_arte_visuales.
- Dempsey, Amy. *Estilos, escuelas y movimientos : guía enciclopédica del arte moderno*. Santiago: Contrapunto. 2002. Impreso.
- Dumas, Jennifer. *Car Crashes & Other Sad Stories*. Taschen. 2000. Impreso.
- Fontanellas, Hector J. *Orígenes del cine expresionista alemán: Estética y técnica*. Blog “Detrás de una imagen cinematográfica.” Extensión de la Cátedra Fotografía Cinematográfica y TV I – Depto. de Cine y TV – FAC. DE ARTES – UNC. 2012. Recurso Electrónico. recuperado de: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/fotografiacinematografica/2012/03/21/560/>
- Honour, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Forma. 1996. Impreso.
- Jeftanovic, Andréa. ““El automóvil amarillo”, de Sally Campusano. En la carretera”. Wiken, El Mercurio. 16 Junio, 2017: 12. Impreso.
- Korstanje, Maxi. *El viaje: una crítica al concepto de “no lugares”*. Athenea Digital, núm 10: 211-238. 2006. file:///C:/Users/Tob%C3%ADas/Downloads/Dialnet-ElViajeUnaCriticaAlConceptoDeNoLugares-2133812.pdf

- Letelier, Agustín. “*De Sally Campusano: Desesperanza e Inseguridad ‘El automóvil Amarillo’*”. El Mercurio. 18 de Junio, 2017. E:5. Impreso.
- Nieva, Francisco. *Tratado de Escenografía*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000. Impreso
- Pérez Porto, Julián. *Definición de Claroscuro*. Recuperado de <http://definicion.de/claroscuro/>. 2016. Recurso Web.
- Pulgar, Leopoldo. “*Una experiencia personal es la referencia de la obra ‘El automóvil amarillo’*”. Teatro Nacional Chileno, Facultad de Artes. 14 junio, 2017. online.
<http://www.artes.uchile.cl/noticias/134184/una-experiencia-personal-es-la-referencia-de-el-automovil-amarillo>
- Suazo, Camilo. “*‘El automóvil amarillo’ obtiene el primer lugar en el III Concurso de Dramaturgia 2015*”. Bío Bío Chile. 05 abril, 2016. Online.
<https://www.biobiochile.cl/noticias/2016/04/05/el-automovil-amarillo-obtiene-el-prim-er-lugar-en-el-iii-concurso-de-dramaturgia-2015.shtml>
- Wolf, Norbert. *La pintura del Romanticismo*. Köln: Taschen. 1999. Impreso.
- Templado, José García. *El teatro romántico*. Madrid: Anaya. 1991. Impreso.