

Video y teatro: un análisis sobre la construcción de la imagen teatral

Lic. Silvio Torres*

22

Abstract

In this work two staged will be analyzed in scene that videos were in use to understand the complexity of the theatrical image. Anyhow one will present a very brief history of the use of the audiovisual image in the theatre.

Key word

Video - Image - Theatre - Lighting
Design - Staging

Resumen

En el presente trabajo se analizarán dos puestas en escena en las cuales se utilizaron videos para acercarnos a la complejidad de la imagen teatral. Asimismo se presentará un muy breve recorrido histórico de la utilización de la imagen audiovisual en el teatro.

Palabras clave

Video - Imagen - Teatro - Diseño
de Iluminación - Puesta en escena

¹ Cátedra Interpretación II de la carrera Licenciatura en teatro, Cátedra Iluminación y cámara II de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales. Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro.

El teatro lo hizo de nuevo, tiene esa costumbre de apropiarse de las distintas artes, códigos y lenguajes, todo lo va devorando y resinificando, toma una parte, la adopta, la cambia, se adueña. A lo largo de su historia, la lírica, la poesía, la narrativa, la música, arquitectura, escultura, pintura, las grandes artes, y las menores también fueron saqueadas por el teatro, degeneradas, es decir que cambiaron su género al pasar a integrar puesta en escena. ¿Por qué el teatro no iba apropiarse también del cine y el mundo audiovisual, si es su tradición genética?

Sabemos que junto al nacimiento del 7° arte hubo experiencias teatrales que introdujeron en sus puestas en escena la presencia del cine. No es objeto de esta ponencia hacer un recorrido histórico del uso de la imagen proyectada en la escena, cualquiera fuere la tecnología utilizada. Pero sirva como ejemplo mencionar que Edwin Piscator, gran director de teatro alemán, ya utilizaba proyecciones de noticieros o imágenes de películas, incluso algunas filmadas por el mismo Piscator para sus espectáculos en los años 20 del siglo pasado. Paradójicamente casi 100 años después nos seguimos cuestionando si es pertinente la presencia de pantallas y proyecciones en la escena teatral. Quizás una huella a seguir por ese cuestionamiento esté dada por la cultura visual y las nuevas tecnologías, que permanentemente redimensionan a la sociedad y por extensión a la práctica teatral.



"Linterna mágica, Josef Svodoba 1958

Es evidente que en los años 20 la complejidad técnica para capturar imágenes y luego proyectarlas, podía ser sorteada por muy pocos. La tecnología de ese entonces sólo hacía posible la captura foto/química de imágenes, y se necesitaba de recursos humanos, técnicos y económicos muy elevados.

Por el contrario, el nacimiento de la era digital y la democratización de las tecnologías, siempre mediatizadas por el mercado, han hecho posible hoy en día revertir esa situación y que sea muy fácil y accesible capturar imágenes para luego proyectarlas en vivo en una puesta en escena.

Al mismo tiempo el fenómeno de los medios de comunicación de masas durante el siglo XX, gran protagonista de la escena cultural, ha generado que en la actualidad, el hombre esté constantemente atravesado por estímulos visuales. El cine, la televisión, los videoclips, los megaconciertos, la publicidad, los videojuegos, etc., son productos culturales de gran consumo que valoran a la imagen como un eficaz medio de comunicación, y el teatro siempre está al acecho para incorporarlos a la escena.

Asimismo, la naturaleza de la vida moderna, con su énfasis en la movilidad constante, ha sido un buen receptor en dicha valorización de la imagen.

Estos fenómenos de actualidad han enriquecido la cultura visual y ampliado lo que se conoce como horizonte de expectativa de los consumidores y productores culturales.

Esa valorización de la imagen también ha sido determinante en la lucha desatada durante todo el siglo XX, donde la hegemonía del texto teatral fue reduciendo su reinado frente a la imagen. Grandes creadores iniciaron un cambio dentro de la evolución general del arte teatral, que transformó la concepción hegemónica del texto, hacia una valorización de la imagen plástica como instrumento vital de la creación dramática.

No hablamos de oponentes antagónicos (Texto versus Imagen), ya que es conveniente alejarse de postulaciones rígidas y maniqueas, sino más bien de hibridaciones y mixturas, que algunos teóricos en la actualidad evidencian como una de las características del Teatro Posdramático.

Queda claro entonces que la presencia de proyecciones y pantallas en la escena no aparece

solamente como un recurso estético aislado, sino que también es producto de la compleja red de relaciones sociales, históricas y económicas que se debaten en la sociedad actual.

Ahora bien, ante el cuestionamiento de cómo se da dicha hibridación entre texto e imagen, y particularmente la imagen audiovisual en la escena, de cómo se relacionan, interactúan y dialogan, admitimos que no tenemos elementos para responder unívocamente a tal interrogante, y sospechamos que las relaciones pueden ser tan diversas y particulares como puestas en escenas existan.

Quizás un modo de aproximarnos a los modos de utilización de la imagen proyectada en la escena actual, sea el análisis de dos puestas en escenas de reciente producción: *Amancay* y *Din*, ambas obras de Ariel Farace, estrenadas en el teatro La Fábrica de la ciudad de Tandil, donde tuvimos a cargo la realización y proyección de las imágenes.

Valga entonces una descripción del trabajo hecho con la imagen audiovisual para esas puestas en escena, que nos permita luego bosquejar algunos lineamientos de su funcionamiento.

Amancay

La acción sucede en un pieza, donde dos jóvenes/actrices relatan/encarnan/presentan y representan la historia de una pequeña mapuche arrancada de sus padres durante la campaña al desierto del siglo XIX. Las jóvenes, una rubia y otra morocha, van reconstruyendo esa historia plagada de abuso y repetición; y al hacerlo, van habitando/transformando el espacio, que varía alternadamente entre presente y pasado, entre desierto y ciudad, entre exterior/interior, entre una pieza de una chica en la actualidad y un escenario donde cobra vida el montaje escénico.

En *Amancay*, junto con Julia Lavatelli, directora de la obra, teníamos el desafío de componer un espacio escénico que contuviera el desarrollo de esa historia, y para hacerlo, propusimos una escenografía minimalista. En ese espacio múltiple debía suceder lo que el autor planteaba en el texto. Lo construimos con elementos modernos, de colores claros o blancos: un piso cuadrado de 4 metros por lado, una mesa/escritorio, un ventilador, un banco

escalera de metal y un puff, todos elementos livianos y de formas rectas. Para acentuar ese espacio moderno incorporamos una computadora y un televisor plasma de 40 pulgadas que las mismas actrices operaban musicalizando o controlando la emisión de imágenes durante la escena.

El piso de color claro nos ayudó a diferenciar el espacio de representación, además de contener los elementos y al mismo tiempo delimitar la pieza, ya que nos permitió que al comienzo de la obra las actrices estuvieran en la platea y que el ingresar al espacio fuera notorio y parte narrativa de la obra.

La iluminación fue planteada con luces frontales y laterales blancas y contraluces de color azul, que acentuaban la modernidad del espacio y sugerían sensaciones asociadas al frío y la asepsia. Para conseguir el efecto de que el espacio luciera como una mancha blanca dentro de la oscuridad absoluta dispusimos las luces tratando de evitar que se extendieran más allá de ese cuadrado blanco, que al mismo tiempo servía para iluminar a las actrices por el rebote mismo de las luces.

Es importante destacar que para que la imagen del televisor fuera perceptible era necesario que ninguna luz iluminara su pantalla, que ninguna luz compitiera con la emisión de luz del televisor. Se proyectaba una imagen fija de una ventana que dejaba ver un paisaje agreste y desolador, un paisaje que remitía a la Patagonia argentina, pero al mismo tiempo reforzaba la idea de interior, la idea de pieza, por eso la elección de proyectar una ventana y no directamente un paisaje.



Amancay, de Ariel Farace

Sobre el final de la obra, luego de que la joven rubia ordene a la morocha (*Amancay*) limpiar todo el desorden que hicieron para contar y entender la

historia, la ventana proyectada se transformaba en un video. Un camino de ripio típico del sur argentino, un recorrido donde la cámara desprolijamente captura un instante de un viaje atravesando la pampa desolada. El montaje de esas imágenes en movimiento en forma de bucle o *loop* se repetía y comenzaba nuevamente, repetición constante, del mismo modo en que se repitió la historia de abuso, saqueo y exterminio de los pueblos originarios y sus descendientes.

Din

La obra se desarrolla en el patio de la casa de Din y su abuela Vilma. Es el cumpleaños de Din, y su perro Rogelio es atropellado por un colectivo. Belinda, una testigo ocasional del accidente, ayuda a Din a llevar su perro muerto a casa. Vilma ha olvidado el cumpleaños de su nieto, y confunde la quietud del perro creyendo que está simplemente dormido. La inacción de Din ante la tragedia irá evolucionando gracias al encuentro con Belinda, que lo acompañará en la despedida de su amado perro. Vilma observa felizmente dicho encuentro y descansa en que su nieto ya no esté solo.

La propuesta escenográfica de Agustina Gómez Hoffmann, la directora de la obra, fue la de construir una pérgola de madera, con un toldo que oficiara de pantalla de proyección. Además, en el espacio estaban dispuestas una mesa y sillas de jardín, plantas y varios objetos que aportaban datos de la vida de Din y su perro Roge, como por ejemplo el recipiente de comida, una raqueta, pelotas, huesos de juguetes, zapatillas rotas, etc., y por supuesto, el perro de utilería que realizó el artista plástico Eduardo Rodríguez Del Pino. Al mismo tiempo fueron dispuestos, a modo de camino, otros elementos y objetos del interior de la casa de Din y su abuela como la pala, semillas, comida y gaseosas, camino que además servía de extraescena a los actores siempre visibles. Completaba el espacio escénico la salida de emergencia de la sala que da al exterior, donde Din entraba y salía del teatro, para primero cavar un pozo y luego enterrar al perro.

Desde el diseño de iluminación se trató de valorizar y distinguir esos tres espacios. Luces blancas para el

espacio exterior compuesto por el patio y la pérgola; luces azules y ámbar para el espacio interior formado por el recorrido de objetos dentro de la casa; y un contraluz para el espacio exterior propiamente dicho. Una una cortina plástica dividía el adentro del afuera y permitía que la acción de cavar estuviera presente a través de la sombra que se proyectaba desde el exterior. Al igual que en Amancay, el diseño de iluminación fue cuidadosamente configurado para que ninguna luz iluminara el toldo donde se proyectaban las imágenes.



DIN, de Ariel Farace

En la pantalla se proyectaban varios videos durante todo el desarrollo de la acción. Primero unas imágenes filmadas de un cielo bien celeste con nubes blancas, que luego se fundían a unas flores de panaderos recreadas en 3d sobre el fondo de una foto de un jardín, para volver a la proyección del cielo. En otros momentos de la obra nuevamente el cielo se trasformaba en otras animaciones de dibujos, que con estética simple y delicada recreaba los recuerdos de Vilma, un pasto movidos por el viento que desprendía pequeñas nubes blancas, un destello de luz que recorre la pantalla y la cambia de color, un árbol seco que vuelve a la vida e inunda de vegetación verde toda la pantalla, para finalmente proyectar nuevamente el cielo celeste.

La importancia de las imágenes en la puesta en escena estaba dada no solo por el gran tamaño de la pantalla, sino también porque con su presencia aportaban o completaban otros sentidos posibles, fugas hacia lo onírico, o directamente conectaban con lo sensible del mundo interior de esos personajes atravesados por los ciclos de la vida misma. Imágenes que avanzaban en un ritmo lento, de formas sutiles, poéticas, de igual modo que avanzaba la acción, lleno de metáforas.

Algunas consideraciones finales

En ambos trabajos descriptos anteriormente el tratamiento de la imagen audiovisual fue minucioso y obedecía a una propuesta estética clara por parte de las directoras, que supieron transmitir sus ideas y motivarnos para llevarlas a cabo. Confiaban en que sus obras necesitaban extender la escena con la proyección de imágenes.

Asimismo, el contenido semántico de esas imágenes, surgieron a partir del análisis y debate constante durante todo el transcurso de los ensayos, y como cualquier proceso creativo tuvo avances, retrocesos, y fueron tomando forma a partir de pruebas y errores.

Respecto a la dimensión técnica podemos decir, que para producir dichas imágenes/video, hizo falta la utilización de software de edición profesional, en el caso de Din además, programas de generación de imágenes y animación de 2d y 3d, y de corrección de color para conseguir un cielo bien celeste.

En el caso del video del final de Amancay, hubo que hacer un trabajo exhaustivo de postproducción para conseguir la calidad deseada ya que el video fue descargado de internet y su resolución de aspecto era muy pequeña para ser proyectada en el televisor plasma.

En relación a como se integraron los dispositivos de pantallas en las escenas, encontramos que ambos formaban materialmente parte de la escenografía, solo que en Amancay la proyección era emitida desde dentro de la escena misma y operada por las actrices, mientras que en Din, la proyección estaba dada por un cañón ubicado en la parrilla del teatro y comandada a distancia desde la cabina.

Era importante en Din que hubiera precisión en los momentos de proyectar determinada imagen, ya que existe un vínculo directo entre la acción de los actores y el video. Para esa operación, se utilizó un software profesional de visionado de video que permite la edición en vivo.

Una consideración de importancia en relación a la imagen audiovisual, ya sea proyectada o emitida desde la escena, es que es una fuente de luz y, como tal, debe integrarse decididamente al diseño de iluminación de la puesta en escena.

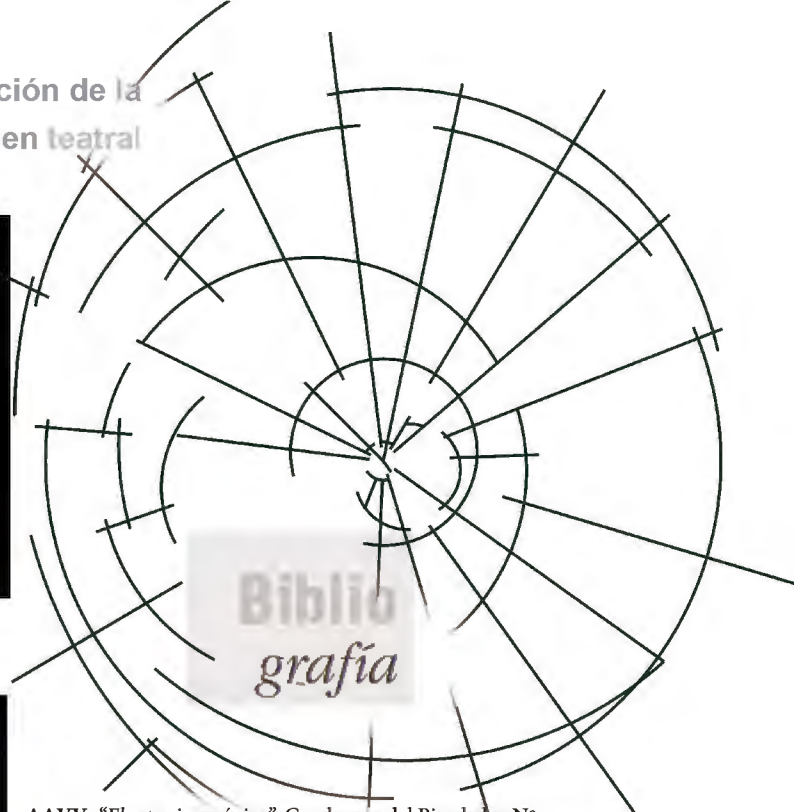
Como afirmamos primeramente, la captura de imágenes en la era digital es de una facilidad y de una naturalidad tal que la mayoría de nosotros realizamos casi a diario, sobre todo los más jóvenes, tanto es así que llevamos una cámara en nuestros teléfonos celulares, registramos imágenes continuamente y las compartimos en nuestro entorno a través de internet u otros dispositivos técnicos.

Esa familiaridad con que nos relacionamos con la imagen, puede explicar algunos por qué de la presencia de la imagen en la escena, pero seguro que no aporta el cómo se ha de integrar la imagen audiovisual al teatro. Por ejemplo, todos tenemos la capacidad de hablar, pero solo los actores son capaces de hacerlo en el escenario, es decir que generar o capturar imágenes, manipularlas/editarlas, hacer una operación con fines artísticos, requiere de profesionales de la imagen, de artistas visuales que conozcan los rudimentos técnicos y estéticos del mundo audiovisual y que aporten su singularidad como artistas. Pero al mismo tiempo, deberán reconocer que el aporte audiovisual, no es un hecho autónomo separado del conjunto de la escena, sino que por el contrario, la imagen audiovisual deberá estar al servicio de la escena, cualquiera sea su género.

Hoy en día, existen muchas maneras de integrar la imagen audiovisual al teatro además de las dos descriptas en el presente trabajo, como por ejemplo la utilización de proyección como única fuente de luz, pantallas de distintas formas, el *mapping*, incluso la tecnología ha hecho avances y ahora es posible proyectar en 3d multiplicando las posibilidades de proyección en volumen.

Como vemos, las posibilidades del uso de pantallas y proyecciones en la escena son inagotables, tantas como la creatividad humana las imagine, de todas maneras consideramos, que la única limitación es que esa imagen en pantalla o proyectada debe mantener una coherencia plástica con la escena, y fundamentalmente que favorezca la acción del actor, enriqueciendo así el discurso escénico. Si no, se trasformaría en lo que Appia, también hace más de 100 años criticaba como "telón pintado", solo que en este caso, sería un telón cuya pintura esté en movimiento.

Video y teatro: un análisis sobre la construcción de la imagen teatral



AAVV, *"El espacio escénico"*, Cuadernos del Picadello N° 4, Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires, Argentina, 2004.

AAVV, *"La iluminación escénica"*, Centro Cultural Rojas, Buenos Aires, Argentina, 2001.

APARICI Roberto – GARCIA MATILLA Agustín, *"Lectura de imágenes"*, Ediciones de la torre, Madrid, España, 1998.

APPIA Adolphe, *"La música y la puesta en escena"*, PADEE, Madrid, España, 2000.

APPIA Adolphe, *"La obra viviente"*, PADEE, Madrid, España, 2000.

BREYER Gastón, *"TEATRO: el espacio escénico"*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina, 1967.

CORNIDE, José María, *"El diseño lumínico en la escena teatral"*, Memphis, Buenos Aires, Argentina, 1997.

DONIS Donis A, *"La sintaxis de la imagen"*, GG, Barcelona, España 1976.

FERRARIO Jorge, CRESPI Irene, *"Léxico técnico de las artes plásticas"*, Eudeba, Buenos Aires, Argentina, 1995.

GORDON CRAIG Edward, *"El arte del teatro"*, Grupo editorial Gaceta, México DF, México, 1987.

MILLERSON Gerald, *"Iluminación para televisión y cine"*, IORTV, Madrid, España, 1991.

RINALDI Mauricio, *"Diseño de iluminación teatral"*, Edicial, Buenos Aires, Argentina, 1998.

SIRLIN Eli, *"La luz en el teatro, manual de iluminación"*, I.N.T., Buenos Aires, Argentina, 2005.

TORRES Silvio, *"Nuevas tecnologías en la iluminación teatral"*, Concejo editorial UNCPBA, 2012.