

## **Aproximaciones a la producción visual - la teatralidad vinculada a la imagen -. Mesa Redonda**

El día 2 de julio de 2013 se llevó a cabo un nuevo **Encuentro de reflexión sobre el hecho teatral**, en el marco de la cátedra Análisis y Crítica del Hecho Teatral de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires), en cuya sede se realizó dicho encuentro. En esta oportunidad, se discutió el tema de la producción de imagen en el campo teatral argentino.<sup>1</sup>

**María Fernanda Pinta: Buenas tardes y gracias por acompañarnos. Este es un nuevo encuentro que organizamos con invitados. En años anteriores realizamos jornadas para pensar, por ejemplo, el rol de la prensa<sup>2</sup> y, en esta oportunidad, a través del proyecto que proponen las adscriptas Constanza Rosman y Mariana Sapriza<sup>3</sup> se logró realizar esta charla para discutir las relaciones entre teatro e imagen a partir del cruce de diferentes lenguajes. Nos acompañan para ello Eli Sirlin (iluminadora), Sebastián Arpesella (fotógrafo) y Leandro Ibarra (diseñador gráfico y actor). Desde la cátedra agradecemos especialmente a los invitados por su participación.**

**Eli Sirlin:** Hola, buenas tardes. Les cuento: soy arquitecta e hice Bellas Artes en la actual IUNA [Instituto Universitario Nacional del Arte]. De manera accidental, me puse en contacto con un diseñador de luces teatral a través del diseño de una escenografía que me llamó la atención. Después de recibida sabía que no me interesaba ejercer la arquitectura; lo que me interesaba era aplicar la tecnología en el arte o el arte en la tecnología. Todavía no sabía bien qué es lo que venía con este

<sup>1</sup> La desgrabación de la charla estuvo a cargo de Constanza Rosman y Mariana Sapriza Morán.

<sup>2</sup> "El rol del agente de prensa en el campo teatral. Mesa redonda", en telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral, año 4, nº 8, diciembre de 2008. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antiguos/numero8/articulo/172/el-rol-del-agente-de-prensa-en-el-campo-teatral-mesa-redonda.html>

<sup>3</sup> Constanza Rosman realiza la adscripción "La fotografía teatral, su uso en el afiche como paratexto de la puesta en escena", mientras que la Lic. Mariana Sapriza Morán, la adscripción "Identidad y teatralidad en las prácticas fotográficas de la Argentina contemporánea". La dirección de ambos proyectos está a cargo de la Dra. María Fernanda Pinta.



tema. Años después con experiencia en el tema de iluminación me pidieron escribir un libro<sup>4</sup> para acercar a la gente a la técnica lumínica y elegí esta frase de Apollinaire que dice: "yo amo el arte de hoy porque amo ante todo la luz y todos los hombres aman ante todo la luz, ellos ha inventado el fuego". No es que realmente lo inventaron, sino que lo manejan y lo construyen y, desde ese lugar, es donde uno ya tiene un contacto, podríamos decir, esencial con la luz.

Otras cuestiones que me interesan son de tipo filosóficas: pensar en el concepto de lo sublime aplicado al tema de lo lumínico, porque, en definitiva, se está trabajando con cosas que no tienen delimitación, cosas inmateriales, entonces cómo trabajar la inmaterialidad. De hecho, hay libros que hablan de arte inmaterial. En este sentido, un artista que para mí es un motor, es James Turrell. Tiene un museo en Salta. Armó un museo de su obra. Es un artista de la luz. Y él habla de la luz, como una experiencia religiosa. La idea de él es, de alguna manera, establecer un vínculo pre lingüístico con la luz, un lugar anterior al uso de la palabra. Otro artista, Gustavo Avilés, mexicano, también tiene unos trabajos muy interesantes. Su propuesta parte de afirmar que no todo es fuente eléctrica y, de verdad, que no todo lo es; hay muchas otras cosas detrás del tema lumínico.

(Habla de la imagen del *power point*) Este es un espacio que diseñó Turrell donde pone al espectador en espacios particulares, en no lugares, lugares donde uno no puede definirse. Lo más interesante en esta obra es que uno entraba en un espacio y veía un rectángulo de luz, pero, en la medida que se iba acercando, se convertía en un hueco, pero uno no sabía como sucedía esta situación y cómo uno podía visualizar un plano en un hueco. Todo el tiempo está armando situaciones donde uno se pregunta qué es real, qué es percepción y llevando la percepción a esos límites. Él trabaja con el efecto de lo contrario.

Otro trabajo inspirador, *The weather project* del artista Olafur Eliasson, que instaló en la galería Tate de Londres un sol de muchos metros de diámetro con lámparas de sodio. Lo interesante es que la gente tomaba sol con esta luz artificial. Hay algo de la fascinación y hacemos un *como si* rápidamente, no hay tanta diferencia entre lo que llamamos real o imaginario. Es claramente una convención la que funciona: *acá se toma sol*.

---

<sup>4</sup> *La Luz en el Teatro. Manual de iluminación*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2005.



Hay algo interesante respecto de la luz, que es la posibilidad de acceso rápido a un significado. Por ejemplo, Hitler usaba la luz como un elemento de poder. Las torres gemelas cuando desaparecen se constituyen en una presencia lumínica, se materializa con luces lo que eran los edificios, es decir se materializa con luz lo que alguna vez fue y ya no es. Otro ejemplo interesante del uso de iluminación, el caso de luz natural es el museo judío, realización de Libedinsky en Berlín, en el que la propia arquitectura constituye un espacio donde a uno se le va el aire. Es una torre altísima con un hueco arriba y es muy intensa. Otro artista que trabaja la luz de manera interesante es Christian Boltanski. Trabaja mucho el tema de la inmigración, a partir de las sombras, proyecciones e instalaciones. Las sombras, dice, le recuerdan la muerte y la relaciona con la fotografía diciendo que la sombra es una foto primitiva.

En teatro, hay una vibración interesante en el uso de la luz, generada por la potencia que produce en el querer entrar a escena, es lo que genera tensión. También se generan cosas a través de una coloratura, se pueden generar sensaciones físicas o estéticas, por ejemplo con el color azul se provoca frío. Considero que el lenguaje poético de la luz y de la música tiene un nivel de abstracción y de juego muy similar y, entonces (yo siempre digo que en el teatro se trabaja por capas), cuando se superponen esas capas, esos niveles, en el entramado, es donde está el interés de la situación, no la mezcla, sino el entramado.

Desde lo lumínico se pueden provocar antinomias con la arquitectura, entre lo liviano y lo y pesado, por ejemplo, generando nuevos sentidos. Esto se vio en una instalación lumínica realizada en La Acrópolis. A veces, el armado es muy sencillo, pero lo interesante es el efecto que provoca y qué se quiere hacer con eso.





La luz provoca estados y eso es una cualidad muy importante. Uno de los temas fundamentales, para mí y con el que trabajo constantemente, es el contraste y en contraposición también lo sutil, la mínima percepción. O aquello que se devela a partir de una situación; pensar que hay algo que llama la atención y, luego, hay otra cosa y, luego, otra. Otro tema fundamental para mí es el uso de la pintura y acá aparecen Caravaggio, Rembrandt, Vermer, Hopper con las luces y climas que generan cada uno de ellos, sus paletas, sus luces, sus contrastes. En base a estas cuestiones y para repensar el principio de siglo XX, cuando se empezó a pensar la luz en términos formales, Appia es uno de los primeros escenógrafos que habla de la capacidad expresiva de la luz. La luz revela la forma y modifica nuestra apreciación de objetos y espacios.

En el IUNA intentamos transmitir el uso creativo de la luz para reforzar el entendimiento de cualquier producción visual. En las clases trabajamos a partir de cinco parámetros que vienen desde 1950 más o menos que tienen que ver con propósitos o preguntas que nos hacemos respecto de la luz, que funcionan como disparador para la tarea: qué queremos manejar en términos de pregnancia visual, qué queremos que se vea primero o después, cómo queremos que se vea la forma, cómo queremos que se realicen los planos espaciales, qué sensaciones emotivas queremos provocar y qué información queremos dar. Todo eso lo podemos hacer con la luz, entonces en una obra de teatro se pueden generar espacios distintos, situaciones de primer plano, hacer trabajar al ojo, más que al ojo, hacer que el sistema perceptivo vaya teniendo determinadas sensaciones y un orden particular espacio-temporal, que le permita explorar aquello que se ve. El orden que el ojo percibe es un orden particularizado y digitado a través de las intensidades, planos, contrastes, etc.

La luz tiene una relación importante con el cuerpo y generar posibilidades de lecturas con huecos, sombras proyectadas. A través de la luz se puede simular un espacio, simplemente dando toques de luz a lo que se quiere que sea visto o instalar a un personaje en una superficie y después hacerlo desaparecer o generar espacios con luz, con la propia construcción escenográfica que ya es una obra de arte.



Otra cuestión, más fenomenológica podríamos decir, es cómo se quieren hacer nombrar los diseñadores de iluminación. La mayoría quiere ser artista de la luz. Digamos que nosotros lo que queremos es diseñar la luz, no iluminar. En términos de formación, por lo menos en IUNA, nosotros instamos a los alumnos a que a la hora de abordar una obra realicen el análisis de la misma, piensen en comunicar una idea, participen de los ensayos, evalúen los tiempos de producción, documenten las ideas y programen la secuencia de luz. Todo esto es lo que llamo la *cocina*.

Una síntesis, para dar una idea, es que desde la luz se puede trabajar la palabra, se pueden dar silencios. Trabajar la obra en términos de secuencia lumínica, de ritmos. Podemos trabajar desde la imagen, desde la palabra, desde el sentido. Lo que se hace no es ni más ni menos que usar la luz como herramienta, con toda la potencialidad que tiene y, con eso, trabajar.

**Sebastián Arpesella:** Soy fotógrafo, escribo con luz. El teatro es una de las áreas en las que trabajo hace unos años; es el área a la que más me dedico, anímicamente, inclusive, se podría decir. Hago otros trabajos, pero lo que más me convoca es el teatro, que me terminó vinculando a procesos que exceden lo fotográfico.

Dentro del teatro mi trabajo es diferente en cada caso. Hay un tipo de registro, que es el que menos hago, que es el registro de obra, es el que más justicia le hace al trabajo de los iluminadores y escenógrafos. Hace referencia a la vista general, central desde el público, registrando todo el proceso escenográfico y de luz de toda la obra que, por lo general, lo suele encargarse el iluminador o escenógrafo y no tanto los directores, ya que ellos prefieren el video. Es un trabajo que cada vez se hace menos, porque la mayoría de los iluminadores saben fotografiar muy bien su trabajo, además con la foto





digital es fácil de constatar. Igualmente, hay muchas sutilezas que se pierden con este tipo de trabajo; por ejemplo, el efecto que recién vimos, de cero contraste, en donde, en ese lugar, la persona no sabe dónde está parada; fotográficamente, sin embargo, esos límites se perciben. Estos son defectos de la fotografía digital, sobre todo de la foto amateur; en ese sentido, cuando mejor y más cara es la cámara, menos límites hay. A veces me contratan porque tengo una cámara cara básicamente (risas). Pero es el trabajo que menos hago.

Otro tipo de registro de obra que hago y me gusta es meterme dentro de la escena y, a veces, sin respetar el punto de vista del público. Aprovecho el trabajo de los iluminadores y escenógrafos para hacer eso. Otro trabajo que realizo es fotografiar las imágenes de difusión del espectáculo, que no necesariamente son escénicas. Muchas veces por las características de la producción, hablo de obras que aún no tienen escenografía, vestuario, iluminación ni nada. Hay veces en que me acerco a los proyectos mucho antes de que la obra esté terminada. Y tengo que hacer las fotos en esa instancia. Esto es lo que más estoy haciendo, últimamente.

En el mejor de los casos, me vinculo desde el principio de los procesos; si no, cuando está casi terminado. En todos los casos, es fotografía escénica durante una pasada; son recortes; nunca estoy viendo la escena completa; elijo qué mostrar y qué ver.

Dentro del trabajo de pensar una imagen para que represente una determinada obra de teatro, sí me vinculo mucho con el director y el dramaturgo y, ahí, el proceso es lo que más disfruto; es empezar la lectura del texto un año antes de tener que hacer las fotos. También hago fotografías que se van a ver en escena, por ejemplo (se refiere a las imágenes de la proyección), estas fotos son de una obra de Emilio García Wehbi, que se estrenó hace poco y aparecían imágenes proyectadas en escena mientras las actrices hablaban. Es un trabajo que tiene que ver con ser parte de la puesta y no tanto con fotografiar la puesta. Este tipo de trabajo es el que más disfruto, el de vincularme con el director y pensar de qué manera vamos a trabajar sobre los textos.

*Las multitudes* de Federico León es un ejemplo de obra (se hizo en el Teatro Argentino de La Plata) en la que tuve que hacer las fotos en un galpón en Chacarita, todavía sin vestuario, ni iluminación. Siempre, el problema con las



puestas y obras en ensayos generales es de tipo técnico, porque se trabaja con niveles de luz muy complicados para fotografiar; sin embargo, cuando hay una pasada para fotografiar, el iluminador se encarga de replantear la luz con porcentajes mayores para que la cámara pueda seguir viendo lo más cercano posible al ojo, pero con todas las posibilidades técnicas.

Respecto de los modos de producción y los modos de vincularse con las obras, la verdad que tengo tantos ejemplos como directores. En algunos casos, me vinculo como parte del equipo, de la compañía y voy registrando procesos durante 3 o 4 años y eso implica un montón de fotos que no son necesariamente de escena (viajes, guías, puestas). A diferencia de otros que son pura practicidad, me llaman, voy, trabajo 3 horas, entrego las fotos y listo. Fotografié obras de Eli, por ejemplo, pero sin ella, obras ya montadas. También trabajé para un cliente que ni siquiera es el director, por ejemplo un banco que tiene descuentos en el teatro y necesitan dar difusión a esos descuentos.

El pedido depende siempre mucho del grado de interés del creador y así surge cómo se hará la fotografía. Hay un ejemplo particular que me ocurrió el año pasado. Estoy trabajando con la compañía *Piel de lava*: un grupo de cuatro actrices que trabajan juntas hace diez años. Este año están haciendo una obra nueva; una especie de fantasma de ruptura las acecha. No lo desean, pero la vida las está reacomodando. La obra nueva, que aún no se estrenó, está basada en eso. Me venía juntando con ellas, trabajando, hasta que un día tenían que presentar una carpeta a un programador y necesitaban imágenes de partes de la obra que aún no habían terminado de escribir. Nos juntamos en mi casa, hicimos las fotos en base a lo que habíamos charlado e hice una foto en particular, que era una idea que yo les propuse, pero que funcionó para terminar de escribir la obra, para el final. Fue la primera vez que me pasó, que la imagen genere un resultado sobre la escena teatral, sobre la dramaturgia. Esas son las cosas que más disfruto, poder involucrarme de esa manera.

Para terminar, me gustaría hablarles del proyecto *Los Posibles*. Me llamaron Juan Onofri y Matías Sendón que hacia las luces, hace cuatro años, para hacer unos retratos blanco y negro para el programa de sala. Todavía no estaba planteada la escenografía ni las luces, pero había que mandar a la imprenta el programa de sala.



Hice unos retratos. A partir de eso nos hicimos medio amigos con los intérpretes y me sumé al equipo de trabajo. Empecé a fotografiar los viajes, ensayos. Ensayábamos a veces en González Catán; a veces, en un teatro en Chacarita; a veces, en La Plata. Hicimos la cuenta y en dos años habíamos hecho 60.000 km., sumando todos los trayectos. Después empecé a formar parte de la compañía; hice otras actividades no fotográficas como hacerles montaje de luces o limpiando el piso antes de que bailen, como parte del equipo. Después, se hizo una película. La tercera temporada de la obra la vio Santiago Mitre, director de *El Estudiante*. Le encantó. Quiso hacer un registro fílmico de la obra. Se junto con Onofri e hicieron una adaptación de la obra al formato cine. No es registro de la obra, ni respeta el punto de vista del público; también fue reformulada la coreografía para que funcione delante de una cámara. Ahí hice la foto fija y colaboré con Matías, que hizo la luz de la película y con Ricardo Sica.

**Leandro Ibarra:** Yo soy Leandro Ibarra. Pensaba que era interesante cómo se terminó armando aleatoriamente esta mesa, porque, en general, bajo una mirada más estándar de lo que se entiende por diseño gráfico, soy el que llega al final, el que va a compilar, el que va a hacer el trabajo de generar la imagen del espectáculo en pos de una difusión, en pos de tener qué mostrar de cara al afuera.



Más allá del lugar donde aparezca en la cadena de la labor, hay algo que me resulta interesante en relación a mi propio trabajo con respecto al diseño gráfico y a mi propio desarrollo artístico y es la posibilidad de encontrar zonas de hibridación en el trabajo. Recién la escuchaba hablar a Eli de Caravaggio para pensar la luz, mostrar artistas de la luz, arquitectos o hablar acerca de filósofos. Hay algo que tiene que ver con el hecho teatral en sí, que es una actividad colectiva, es un hecho colectivo y, en general, se da que aparezco en las obras en diferentes momentos y de diferentes maneras. Suele ser un llamado de último momento, cuando ya la obra



está casi por estrenar. A veces me pasa, como a Sebas, que voy a ver ensayos donde no hay escenografía, vestuario o, todavía, no se piensa el espacio.

Hace casi quince años que trabajo específicamente en diseño gráfico para espectáculos teatrales. (Cita a la imagen proyectada en la pantalla) Este es mi primer trabajo que hice en el año 1989, para el Periférico de Objetos, donde cumplían 10 años como grupo y me encargaron la imagen de la retrospectiva.

Hay procesos con los cuales estoy más familiarizado, por empatía, por conocer a la gente que está trabajando, por ser amigos o porque me interesa el material y me vinculo al proceso de ensayos por mucho tiempo.

La manera que a mí me interesa trabajar es siempre a partir del cruce de diferentes disciplinas. Es entender que el diseño gráfico es una disciplina que es colectora de los saberes de otras disciplinas y que, entonces, lo que uno pone en juego a la hora de configurar un afiche, una postal o un programa de mano es un montón de saberes que no tiene que ver necesariamente con la pericia técnica de poner bien una tipografía o elegir una paleta cromática, que también es necesario. Tiene que ver con tener la posibilidad de generar encuentros, generar una zona de trabajo donde el material pueda ser lo suficientemente nutritivo para poder asociar y generar ideas que no necesariamente tengan que ver con mostrar una foto escénica, que muchas veces es lo que le piden a Sebastián, para después hacer el afiche o imagen de difusión. Me interesa trabajar esa zona de cruce y de hibridación y con lenguajes que no tienen que ver necesariamente con lo que uno va a ver después en la obra.

Yo creo que, a diferencia del cine, el teatro tiene mayor posibilidad de contarse visualmente. Por ejemplo, esta imagen (proyectada en la pantalla) es una fotografía que le saque a la actriz en la sala donde se hacía la obra. Hay un actor abajo sosteniendo una lamparita para generar el contraluz. Todo lo demás es un tratamiento gráfico. Decido que tenga ese nivel de contraste, que tenga esa tipografía escrita a mano hecha por una ilustradora, por una calígrafa, tratada de determinada manera. Creo que el teatro posibilita, a la hora de mostrarse en términos de difusión, generar un humor, un clima. Que el afiche tenga más que ver con una sensación, con una especie de oleada climática que recibo cuando veo la pieza. Tiene que ser sugerente, tiene que ser algo que me invite a ver la obra. Que



no me cuente el final, porque para eso voy a ver la obra, que no me dé demasiada información acerca de qué es lo que voy a encontrarme; pero sí que me genere un vínculo.

Hay un afichista muy conocido, que se llama Raymond Savignac de la escuela de afiches franceses, que trabajaba sobre todo con el afiche cultural que decía que el afiche apela al cerebro y al corazón, que apela a la inteligencia y a la emoción. Tiene que haber un lugar donde esa pieza nos despierte una cosa que es indecible e innombrable. Tiene que ver con algo más físico, emocional, pero que a la vez me genera algún proceso cognitivo, intelectual, que me pregunte "¿por qué estos dos tipos están ahí?" Hay algo de misterio. Una pieza que me invite a generar algún tipo de pregunta y que me invite a entrar a ver la obra.

También el desafío es que el afiche no decepcione en relación a lo que después voy a ver. Que tenga algún tipo de diálogo, estético sobre todo. Hace mucho que yo hago esto y me pregunto de dónde vienen las ideas. No tengo idea de dónde. Vienen de leer el texto, de charlar con los directores, de mirar una película, de escuchar una música y eso se traduce en algún tipo de imagen. Trabajo mucho desde lo sinestésico, pensando la imagen desde los olores, pensando un gesto desde una textura más que de una caligrafía. Me gusta esa idea de cruce en general. De no pensar en el teatro cuando estoy trabajando para el teatro. Y creo que a diferencia del cine, para el que también diseño afiches, es más difícil. Creo que hay algo ontológico de la imagen que es fotográfica. El teatro es un hecho que está vivo, que transpira, que tiene olor, que tiene un clima, donde las luces generan una atmósfera, una temperatura ambiente. Que si hay olor en la sala uno se dé cuenta; es algo vivo. El cine está cristalizado en una imagen que está distante y que se reproduce mediante un proyector. Entonces, esa proximidad con el teatro me permite trabajar muchas veces con lenguajes que narren un poco esa crudeza, esa cosa que está bien viva, que es táctil. El desafío para mí con el diseño para teatro es ese.

Por ejemplo en esta imagen: es de una obra en la que la idea del espacio estaba construido desde un retroproyector y la obra era una especie de biodrama<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>Nota de la desgrabación: es interesante observar cómo el concepto de *biodrama*, desarrollado por la directora Vivi Tellas, ha trascendido el ciclo que ideó originalmente para el Teatro Sarmiento, con quince



de esa mujercita que está ahí adentro. Y cuando fui a ver un ensayo dije "es esto", esto es la obra. Hay algo que está condensado ahí. Entonces un día hicimos la sesión de fotos con un fotógrafo que tomó las fotos del retroproyector, con las sombras y todo lo que está ahí. Lo único que está agregado es la parte tipográfica. Hay algo de esa imagen que cuando uno va a ver la obra no se decepciona pero, a la vez, tampoco cuenta demasiado.

Trabajar la retórica de la imagen, si hay una sinécdoque, si hay una metonimia o una metáfora. Me cuesta mucho pensarlo priori. Esta construcción retórica se da en eso que pasó entre una mano con otra mano que casi ni se tocan, en algo que está ahí como en tensión. En que un gesto me hable de la violencia y no todo tenga que estar teñido de mugre y suciedad. Entiendo que la comunicación va por un lado más próximo a lo sensible. La pieza (el afiche) tiene que desprender algo de lo sensorial de la obra. Que cuando interpele mi sensibilidad ahí se construya algo. Es un hecho cognitivo que se construye y que luego tendrá que ser confrontado con el hecho teatral en sí. A veces funciona, a veces que no y esas no las traje (risas). Después hay una parte que ya no nos toca a los que trabajamos con la imagen. Hay veces que la gente me dice: "El afiche esta buenísimo, la obra mmm....".

Hay un maestro para mí que es Emilio García Wehbi; trabajo con él desde 1998, desde aquella época del Periférico. Creo que en él hay algo del proceso de trabajo y su manera de entender el mundo que tiene que ver con esto, con la idea de cruce. Que las disciplinas como disciplinas no son compartimentos estancos. El trabajo horizontal es un trabajo que me resulta muy interesante. Entender que el diseñador no es el que va a agarrar el texto y la foto para armar una imagen bonita, sino que también es alguien que puede proponer una manera de abordar el hecho teatral, que esa manera va a dialogar con mayor o menor sensibilidad con la obra.

---

espectáculos entre 2002-2009, para convertirse en un término ampliamente utilizado por el teatro argentino actual para aludir a un teatro biográfico. Cf. Kiderlen, Meret, "Experimentar con lo real. Entrevista a Vivi Tellas", en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 3, nº 5, julio de 2007. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero5/articulo/101/experimentar-con-lo-real-entrevista-a-vivi-tellas.html>



Yo doy clases de diseño gráfico en la FADU [Faculta de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aries] y a mis alumnos les digo eso. Lo que llamamos inspiración en realidad es semiosis. Es una cantidad de información que anda dando vueltas por ahí y que, en un momento, o uno logra condensarla. Como el afiche tiene esa cualidad de ser una imagen pregnante, contundente, con un nivel de síntesis muy alto, el momento de semiosis puede ser ese momento de inspiración. Por eso, cuanto más cine veo, cuanto más fotografía veo, cuanto más filosofía leo, cuanto más música escucho, cuanto más salgo a pasear una tarde y despejo la cabeza, más espacio voy armando en mi cabeza para que el proceso semiótico sea más corto, más rápido, porque después el tiempo real que me lleva hacer la pieza pueden ser 20 minutos, 40 máximo.

Existen ocasiones en que empiezo a trabajar desde el inicio con mucha información de parte del director, como por ejemplo en los trabajos de Emilio. Y hay otras en que no esto no sucede. Pero también yo soy actor, con una formación desde la plástica; soy fotógrafo (muchas de las imagen que utilizo son fotos mías). Uso todas esas herramientas al servicio de una comunicación de algo que tenga algún tipo de sentido. Y, desde esa formación, muchas veces en la charla con el director, con los actores se va completando algo, produciendo un intercambio que a mí me resulta de lo más interesante.

Con el tiempo también logré hacer una síntesis: con un mes de trabajo, voy veo un ensayo, envío una serie de preguntas al director del tipo: "si para vos la obra fuera un momento del día, si para vos la obra fuera un color, si fuera un recuerdo de tu infancia", para también hacerlos hablar a ellos y que no sea solamente mi mirada la que está dialogando con la obra, sino que sea realmente un diálogo. Una ida y vuelta. Porque si no, es: "para mí la obra es esto" y arréglatelas (igualmente en quince años de profesión no me pasó nunca, por suerte).

Entonces esa zona como más intuitiva funciona a partir de lo que yo le pregunto a los autores, a los directores, a los actores, del diálogo con la gente que está trabajando en el resto de los rubros artísticos, porque, a veces, el director está más a la espera de que el diseñador de iluminación le aporte una idea que le ayude a resolver la puesta, que el fotógrafo piense algo y eso genere y dispare nuevos sentidos para el hecho teatral, que el escenógrafo traiga la propuesta de un



dispositivo. Todos los elementos se van armando como una especie de cebolla y hay capas. Luego habrá espectadores que lean todas las capas y otros que se queden solo en la superficie. Y mi trabajo, en términos técnicos, tiene que ver con trabajar la superficie. Una vez que estemos en la sala se llegara a lo profundo que está dialogando con todos los rubros, más los humores y los conocimientos del espectador, el estado anímico del espectador. Cada vez que se va al teatro se pone en juego lo que le pasa a los que están en la escena como a los que estamos en el público. Eso que está ahí está vivo, es lo inefable. Yo trabajo desde lo inefable, desde un lugar muy personal.

#### **Preguntas del público:**

**María Fernanda Pinta: Quisiera comenzar preguntando, ya que esta cátedra se llama "Análisis y Crítica del Hecho Teatral" ¿Qué opinión tienen en relación a la reflexión de la crítica sobre la imagen?**

**Eli Sirlin:** Se dice que acompañan.

**Leandro Ibarra:** Yo creo que hay modas, de un tiempo a esta parte se puso de moda la postal. El diseño a veces aparece en términos de tendencia. Hay un boom en relación al diseño gráfico y que cada obra tenga el suyo. Pero, lo que empieza a pasar también es que empiezan a aparecer equipos de trabajo estables; entonces los rubros técnicos son constitutivos del hecho artístico en sí. Hay directores que me invitan a participar del proceso creativo desde el vamos y donde yo puedo aportar como diseñador. Depende, entonces, el lugar que se le da a la imagen en la constitución del hecho teatral. Para algunos es algo que llega al final y para otros, no. Una de las experiencias más placenteras para mí es el trabajo con Emilio García Wehbi, quien entiende que el espacio de lo visual es exactamente igual que el valor de un texto dramático o el peso de un determinado tipo de actuación. Después sí, se organizan en niveles, pero forman parte de un todo. La crítica o el análisis de un hecho teatral sigue siendo una mirada fragmentada y uno lee en la crítica de un



diario masivo cosas como: "delicioso vestuario, delicada iluminación, escenografía pertinente..."

**Eli Sirlin:** Si, hay un problema serio con la adjetivación. Qué necesidad de adjetivar todo.

**Leandro Ibarra:** Y, además, entender que todo eso está al servicio de algo: iluminación, fotografía, música, vestuario, diseñador están trabajando en pos de un mismo sentido.

**Sebastián Arpesella:** Y que eso va a tener sentido en el teatro, en la función, dentro del espectáculo.

**Leandro Ibarra:** Parece que da fiaca desentrañar el trabajo que llevo para que ese entramado cobre vida en un hecho y preguntarse el por qué: por qué no hay foto en el programa de mano y viene embolsado al vacío, por ejemplo.

**Estudiante: En la Facultad se deja de lado el tema de la imagen.**

**Leandro Ibarra:** El teatro tiene esa impronta. Para muchos, el teatro por mucho tiempo fue texto y entender que el teatro sólo es texto atrasa.

**Sebastián Arpesella:** La fragmentación permite por un lado un acceso teórico, un modo de estudiar o la fragmentación aparece sola, cuando la obra no funciona. Pero, luego, cuando funciona es un todo.

**Estudiante (a Sebastián Arpesella): ¿Qué clase de iluminación utilizás o preferís? ¿Utilizas flashes de estudio?**

**Sebastián Arpesella:** Uso luz continua cuando es una puesta ya hecha. Cuando las fotos no son de la puesta sí uso flash. Depende del trabajo, de la foto que



quiera hacer, depende si es de escena o si representa la obra y no necesariamente es un momento de la escena.

**Estudiante (a Sebastián Arpesella): ¿Cómo diseñas las luces para trabajar?**

**Sebastián Arpesella:** Realmente, depende del trabajo; es parte de las decisiones que uno toma en relación a lo que uno quiere hacer. Hay un rango donde iluminar con flashes puede equiparar una luz natural; hay veces que es una necesidad técnica, pero hay algo de la luz natural que suele tener que ver con temas presupuestarios, porque para lograr una imagen del estilo de Hopper necesitas luz natural más amigable y representar esto con flashes es una mega producción. Otras veces es por términos estéticos que uno elige trabajar con flash. Por ejemplo las fotos de la obra *Teatro Solo* es todo con luz natural, porque eran todas obras con actores recibiendo a un espectador por vez, en espacios públicos o privados que son parte de la historia. Cuando el espectador va a ver se encuentra con lo que vio en el afiche o la postal, con la luz disponible. A veces es una lamparita, y en algunos casos, trato de simular, mezclando luces. Muchas veces, trabajo con la indicación del iluminador y vemos juntos si se acerca a su idea.

**Estudiante (a Eli Sirlin): ¿Cómo es su proceso de trabajo más allá de lo que propone el director?**

**Eli Sirlin:** Depende del director, de la obra, del teatro, de la producción, hay muchas condiciones. Mis condicionantes son qué es lo que se quiere contar, quién lo está contando, en qué teatro se hace, qué espacio está contando. No me pasa como decían ellos que en cuarenta minutos se pueda resolver la cuestión; a mi me lleva tiempo, porque la tecnología con la que trabajamos es tecnología de procesos: hay que prender las luces, dirigirlas, programarlas, después viene la construcción. Eso generalmente lleva un tiempo y eso depende mucho de las condiciones de producción. Por ejemplo, qué teatro usamos, a veces no se puede elegir, se usa lo que hay.



Respecto a las referencias, hay obras que tienen referencias plásticas, cinematográficas. Me acuerdo que en el 90 quería hacer una puesta con los fundidos a blanco de Fassbinder; me parecía interesante, porque era una puesta de *Las criadas* y cuando entraba la señora, todo era la luz y, cuando salía, se llevaba todas las luces y dejaba a las pobres criadas en oscuras.

Por suerte hice tres veces esa puesta, eso fue interesante, la primera fue la que conté recién, la segunda fue con un costado más político, donde la Señora era la Eva muerta y la tercera fue hace poco *Las criadas* en el Teatro Alvear. Lo que se contaba era distinto, ninguna de mis puestas es igual, para nada. Se llevaba la obra para otro lugar. Esta Señora arrasadora que se llevaba la luz era como una travesti, en el caso de Marilú Marini, no tenía ese carácter de densidad, era más clásica. Las fracturas del espacio que proponía la escenografía partían del documental *Grey Gardens* sobre la tía y prima de Jacqueline Kennedy. Fue un film bastante prohibido, que cuenta la vida de estas mujeres que terminaron viviendo en la indigencia en una casa hermosa en New Hampton. Era un baldío, con una fachada monumental, era una ilusión. Y la escenografía quiso trabajar a partir de esa idea de casa. Lo que yo hice fue tomar una puesta para desarmarla toda.

Hay momentos donde las construcciones o las ideas pasan por estas cuestiones espaciales, o por un relato de cine, pero siempre tiene que ver con uno, con lo que uno conoce. Uno no sabe de lo que no conoce. Bruno Munari, un famoso diseñador gráfico dice "uno ve lo que sabe". En realidad, uno siempre está en contacto con eso. Por eso, lo que los chicos cuentan es importante: estar en contacto con todo, con el mundo, mirar, mirar, mirar. Mirar amaneceres, atardeceres.

Hay una obra, poco vista, *Un beso de distancia* del director de *Estado de ira* y *Las criadas*, Ciro Zorzoli, que transcurría en un palier de un edificio. Yo estaba yendo a comer a un club armenio que estaba en un primer piso, y estaba realmente harta con el tema de los tubos, que siempre había uno cálido y otro frío; me ponía nerviosa que no los cambien. Y, cuando hice ese palier, le puse tubos fluorescentes y puse uno de otro color, como algo catártico, no todo prolijo. Siempre hay algo de real que se filtra, algo de lo imaginario, pero también algo de lo real. Lo que uno quiere contar es protagónico, pero no deja de ser un trabajo artístico y lo que uno



hace es descargar. Lo que hace es convertir en una imagen lo que uno tiene adentro; por momentos necesito emocionar, distraer, o lo que sea. Y me sirve. Cuando uno trabaja en teatro es un trabajo grupal, es un entramado, no es mezclar las cosas que están separadas, sino que hay una vibración que se produce en términos de cómo relacionarse uno con otro.

Hay un espectáculo del Cirque du Soleil que lo dan solo en Las Vegas, que a mí me fascina. Lo vi dos veces y siempre que lo veo siento que hay algo, algo de la presencia de la muerte. Es un espectáculo donde la gente se hunde en el agua, pero no es tan importante la espectacularidad, sino la esencia. Hablándolo con un colega que también es fanático de ese espectáculo me decía que ahí se produce la convergencia de una única palabra, todos los lenguajes pudieron llegar a un punto, *el agujero negro* que tiene un poder transformador que produce una vibración particular. Y eso en el espectáculo teatral, sucede, no siempre, pero cuando se da, se siente una sensación de comunión y yo creo que una de las características más importantes del teatro sobre otras artes es que es la única que tiene un efecto de comunión del público con los elementos y de los elementos entre sí.

**Leandro Ibarra:** La música también funciona de esta manera. Poder obtener la comunión es importante; por eso, el trabajo de grupo en continuidad y permanencia. Es probar esa comunión una y otra vez para llegar al punto en que suceden las cosas.

#### **Estudiante (a Sebastián Arpesella) ¿Cómo fue el trabajo en *Fauna*?**

**Sebastián Arpesella:** El proceso de *Fauna* viene de una compañía que ya lleva casi diez años trabajando. Es un proceso de mucho ensayo. La directora es también la dramaturga, Romina Paula. Ella escribe la obra completa y después se las hace llegar a los actores y ahí empieza a modificarse levemente; se modifica más en relación a la actuación. Es de las obras menos improvisadas que vi. En relación a la imagen, en este caso, parte de un pedido de prensa. Son casi todos encuadres parciales, solo hay una foto con el espacio completo. Es una obra que habla de cine, así que el espacio emula un poco un set cinematográfico; por eso las luces



con trípode son parte de la puesta. También ocurre en el litoral, por eso el piso de madera que aparenta una especie de muelle o casa. Las fotos que hicimos y distribuimos son todas parciales, con fueras de foco y uno o dos personajes, no más. La imagen del programa y el afiche, sin embargo, no es escénica; es un caballo con los ojos cerrados. Esta es una foto que hice para mí y junto a Romina se me ocurrió que podía funcionar. La idea era no contar demasiado, sobre todo frente a un estreno, porque hay momentos de la obra para ciertas imágenes. Nadie quiere mostrar mucho de la obra cuando es un estreno y todavía van pocas funciones. Pasado un tiempo es distinta la imagen que se busca, no solo para atraer nuevo público, sino también por el mayor desapego en relación al misterio.

**Constanza Rosman:** Si se suelen trabajar las imágenes para que sean recibidas antes de que el espectador acceda a la obra. ¿Cómo trabajan para el después, con las resonancias que trae el espectáculo después de haberlo visto?

**Sebastián Arpesella:** Para mí, las imágenes siempre van a hablar de la obra, sobre todo en trabajos como en *Fauna*, donde soy parte de la compañía. Dan cuenta del proceso e incluso, en algunos casos, hablan de las personas mismas más allá de sus personajes. Tiene una vida útil mayor a la de la obra.

**Leandro Ibarra:** A mí me gusta pensar que, en realidad, cuando se sale de la obra, el que trabaja es el espectador y existe la posibilidad de que el espectador encuentre indicios. Para mí, el afiche o la pieza de difusión tiene que dar algunos indicios; tiene que ser un anzuelo que funcione para cada uno de manera distinta, pero que resuene desde un lugar sensible, emocional. Siempre hago el ejercicio de imaginarme el afiche en la puerta del trabajo y pensar qué me sucede cuando llego y veo la obra (en mi caso ya la vi, en su etapa de ensayo). Porque el proceso de construcción de sentido del espectador es inverso al del diseñador gráfico. Yo entro desde el sentido, desde un lugar más semiótico, si se quiere, para hacer que eso devenga una imagen, una forma, una textura, una tipografía. El espectador se encuentra con esa imagen y configura el sentido de la pieza una vez que vio la



obra. Hay una semióloga muy interesante que se llama Katya Mandoki; es una profesora de estética, mexicana, que habla del proceso de estesis y semiosis. Dice que los diseñadores configuramos imágenes desde un proceso semiótico que deviene estético y que los receptores (por decirlo en términos de comunicación, un tanto anacrónicos) hacen el proceso inverso. Entonces, cuando uno sale de la obra termina por entender ese afiche, esa, imagen. El afiche es un indicio y si se lee o no se lee es un tema de las competencias que cada uno tenga.

**Eli Sirlin:** Me acuerdo que el primer programa de *Ars higienica* era una bolsita con pelo y yo les dije "que asco". (Risas) es una de las obras en las que más disfruté trabajando.

**Leandro Ibarra:** A mí, ese programa me quedó grabado en la cabeza y, además, conocía a la diseñadora Karina Madonni que es artista plástica, textil. Esta obra de 1999 o 2000 fue una de mis primeras referencias, ya que estaba empezando con el diseño en teatro y fue un referente muy fuerte. El programa sintetiza muy bien uno de los sentidos de la obra, ese asco, la cuestión bien repulsiva.

**Eli Sirlin:** En toda esa obra fue un tema el diseño y el armado. La utilización del vidrio y los peligros que conlleva, por ejemplo. Coincido en que es el espectador quien arma la obra, quien construye el imaginario y, por eso, yo le doy total importancia. Se trata de aprovechar lo que el espectador trae para que luego arme la obra. La inmaterialidad de la luz es un recurso, pero quien produce la idea es quien la ve. Los recursos son lo dado y lo que hay que hacer es simplemente que el espectador lo pueda tomar. Se trata de convertir los recursos en algo que en el espectador pueda rápidamente asir, en la medida que uno facilita que, desde la imagen, el espectáculo empieza a funcionar. De lo que se está hablando es de atención y de cómo esa atención se va constituyendo y uno va entregándole cierta situación particular. Entonces, desde ese lugar me instalo para trabajar, me siento en la platea y me pongo a imaginar qué es lo que quiero que se vea.



**Constanza Rosman – Mariana Sapriza: Les agradecemos muchísimo por haber venido y pedimos un aplauso para todos. (Aplauso cerrado).**

[coni.rosman@gmail.com](mailto:coni.rosman@gmail.com)

[maru.sapriza@gmail.com](mailto:maru.sapriza@gmail.com)

[fernandapinta@hotmail.com](mailto:fernandapinta@hotmail.com)

**Palabras clave:** Sapriza, Rosman, Pinta, Sirlin, Ibarra, Arpesella, imagen, diseño gráfico, iluminación, fotografía

**Key Words:** Sapriza, Rosman, Pinta, Sirlin, Ibarra, Arpesella, image, graphic design, lighting design, photography