



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN



Comisión de Estudios de Postgrado

Coordinación del Área de Artes

MAESTRÍA EN TEATRO LATINOAMERICANO

El discurso lumínico de DRAMO.

Espuma de Champagne, La Zaranda y Hotel Inframundo.

Trabajo de Grado

Para optar al título de *Magíster Scientiarum* en Teatro Latinoamericano

Autor: Lic. Gerónimo Reyes

Tutor: Dr. Carlos Paolillo

UCV, Febrero 2018.

RESUMEN

La iluminación escénica cumple una triple función en el edificio teatral: expresiva, plástica y funcional. Con la presente investigación, proponemos un acercamiento al discurso lumínico de la agrupación venezolana de teatro danza DRAMO, a través del estudio del diseño de iluminación en las obras *Espuma de Champagne* y *La zaranda*, de Miguel Issa, y *Hotel Inframundo* de Leyson Ponce, según la visión de los diseñadores David Blanco, Carolina Puig y Lina Olmos. El análisis de estos tres creadores se centra en la conformación de sus particulares lenguajes desde sus propias referencias y experiencias profesionales, y de acuerdo con la conceptualización de la obra coreográfica de sus autores.

Palabras clave: DRAMO, Iluminación, diseño de iluminación, discurso lumínico, dramaturgia del movimiento, dramaturgia de la luz, teatro danza en Venezuela.

A mis sobrinos, Diana y Leonardo, luz de mis ojos.

A David Blanco y Alfonso Rey, padres que el teatro me dio.

A Lourdes Soto, Fernando Moreno, primeros estudiantes

A Yoselin Vielma y Dionis Fuentes, primeros asistentes

A mis estudiantes, quienes me adoptaron como padre:

Michel Carvallo, Ishwary Montoya,

Edgar Gamboa, Daniel Márquez,

Adrián Suarez, Isaías Herrera, Kelvin Ortiz.

A los diseñadores y técnicos de Iluminación escénica.

Agradecimientos

En orden alfabético

Por todo su apoyo: ¡¡¡Gracias!!!

Caremily Artigas (y familia), Daniela Bejarano, David Blanco, Eduardo Bolívar, Omar Borges, Peggy Bruzual, Alfredo Caldera, Elizabeth Casellas (y familia), Elise Cely, María Teresa Coronado, DRAMO, Escuela Nacional de Artes Escénicas “Cesar Rengifo”, Ninoska Eulate, Maigualida Gamero, Paola Gracia, Fagime Fariñas (y familia), Emperatriz Fazzino, Fabiana Fazzino, Fabiola Fazzino, Freddy Fazzino, Mayker Flores, Adriana Issa, Miguel Issa, Carmen Jiménez, Miguel Maturen, Pedro Molina, Sofía Molina, Ismael Monagas, Javier Moreno, Xiomara Moreno, Karla Muchacho, Rebeca Natera, Elizabeth Natera Jobst-Pistorius, Oriana Nigro, Mario Paolillo, Miriam Paolillo, Natalia Paolillo, Antonio Patiño, Darío Perdomo, Leyson Ponce, Alfonso Rey, Ariana Rey, Aralis Reyes, Karla Rodríguez, María Fernanda Rodríguez, Karen Ruiz, Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas, Efrén Rojas, Andreina Quintero, Lucia Tepper Quintero, Francesca Selvaggio Reyes, Cesar Sandoval, Blanca Silva, Miguel Angel Uribe Magrini, José Luís Valles (y familia), Edgar Vegas (y familia) Luís Viana, Universidad Central de Venezuela, Víctor Villavicencio, Adrián Zapata (y familia), Abraham Zapata.

Y muy especialmente a mi tutor, el Dr. Carlos Paolillo.

Índice

Introducción/ 05

CAPÍTULO I: EL CAMINO DE LA LUZ/ 09

I.1.LA ILUMINACIÓN EN LAS ARTES ESCÉNICAS VENEZOLANAS/ 14

- Período de introducción e implantación del teatro (1594 – 1816) / 14
- Período de constitución del teatro nacional (1817 – 1908) / 16
- Período de la primera modernidad (1909 – 1957) / 17
- Período de la segunda modernidad: El nuevo teatro (1958 – 2000) /22

CAPÍTULO II: DRAMO. DRAMATURGIA DEL MOVIMIENTO/ 30

II.1. CUERPO DRAMATÚRGICO/ 31

II.2. DISEÑADORES DE ILUMINACIÓN. PREMIOS Y REPERTORIO DRAMO/35

CAPÍTULO III: ANÁLISIS D EL DISCURSO LUMÍNICO EN DRAMO/ 39

III.1. *ESPUMA DE CHAMPAGNE*/ 42

- Ficha de la obra/ 42
- Argumento/43
- Espacio/ 44
- Propuesta lumínica/ 45
- Análisis del diseño lumínico/ 54
- PLANO DE LUCES *ESPUMA DE CHAMPAGNE*/55
-

III.2. *LA ZARANDA*/ 55

- Ficha de la obra/ 56
- Argumento/ 57
- Espacio/ 567
- Propuesta lumínica/ 57
- Análisis del diseño lumínico/ 66
- PLANO DE LUCES *LA ZARANDA*/ 67
-

III.3. *HOTEL INFRAMUNDO*/ 67

- Ficha de la obra/ 68
- Espacio/ 68
- Argumento y Propuesta lumínica/ 69
- Análisis del diseño lumínico/ 74
- PLANO DE LUCES *HOTEL INFRAMUNDO*/75

CONCLUSIONES/ 76

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS/ 79

ANEXOS:

Relación de Diseñadores de Iluminación en Venezuela / 86

INTRODUCCIÓN

Los estudios sobre las nuevas dramaturgias escénicas son de tiempo reciente. Algunos autores plantean maneras alternativas de abordar el hecho teatral. Así encontramos al dramaturgo chileno Ramón Griffero (Joners, 2006), quien propone una dramaturgia del espacio presente en sus obras, con una concepción visual que recuerda los postulados de Appia (1964.a) sobre la obra de arte viviente, donde la iluminación, junto con otras áreas del diseño teatral, es considerada dentro de esas novedosas expresiones dramáticas, y ya no solo como un acompañante o formando parte del discurso de la representación, permitiendo que esta última se aprecie o haciendo énfasis en los momentos de su mayor dramatismo.

En la medida que las tecnologías han avanzado, así como el ingenio para su uso, las posibilidades de lo que se puede alcanzar con la luz escénica se han profundizado, desde el punto de vista expresivo, plástico y funcional. En cuanto a la iluminación teatral aplicada a la danza contemporánea, esta permite posibilidades múltiples de creación. En este sentido traemos las palabras del diseñador británico Francis Reid: “La danza es, en potencia, de los campos más excitantes para el diseño de iluminación. La posibilidad de concentrarse en el modelado y la atmósfera permite a la iluminación hacer una aportación particularmente integrada” (1987: 239). Y a su vez, Reid (1987:17) señala que la iluminación es “una ciencia al servicio de la puesta en escena” (1987:17). Y el argentino Mauricio Rinaldi señala que “La obra teatral no es el texto, sino lo que ocurre en el escenario, no son solo los monólogos y diálogos de los personajes, sino todo otro tipo de acontecimientos (acciones de los personajes, música, movimientos de escenografía, etc.)” (2006: 23).

Afincado en esto, el presente estudio parte de la propuesta del teórico francés Patrice Pavis en cuanto a la elaboración de una dramaturgia de la luz, postulada en el libro *El análisis de los espectáculos* (2000), y su composición dentro de la puesta en escena: Según Pavis la iluminación teatral “debe dar ritmo a la representación, dado que comenta toda la representación e incluso la constituye al marcar su recorrido” (1998: 242). El mismo autor se aproximará a una concepción de la “dramaturgia de la luz” (2000:197) y la

ejemplifica de esta manera: “cuando a la máxima luz de Brecht o de Vilar sucede el claroscuro de Chéreau o de André Engel, que es la visión del mundo que se ha ensombrecido (...) realiza un compromiso único entre racionalidad y subjetividad” (2000:197).

Así, abordamos la iluminación como parte de los elementos que se desprenden del texto dramático para la representación escénica, y al mismo tiempo como un componente del hecho teatral; incluimos el diseño lumínico dentro de los conceptos de teatralidad, intertextualidad, atmósfera y dramaturgia, entendida esta última, dentro de la iluminación como “acción escénica” (Cardona 2000: 49). De esta manera la investigación se orienta a resaltar la iluminación como una de las nuevas dramaturgias escénicas, enfatizando en lo determinante del discurso de la luz dentro de una representación teatral y/o dancística.

La carencia de material referencial dedicado al área del diseño escénico, sobre todo al momento de ser analizado dentro del contexto de una representación y los discursos visuales que la acompañan -debido a que pocos dramaturgos o directores venezolanos formalizan un registro de sus planteamientos literarios y escénicos, quedando esta labor en manos de teóricos e investigadores, quienes abordan, generalmente, el texto dramático y pocas veces el tema de la representación-, nos motiva a investigar dentro de una de sus áreas fundamentales, como lo son los diseños de iluminación.

Adicionalmente, en el reconocimiento de la actividad de los artistas de la iluminación como una profesión especializada, se ofrece como anexo un registro inicial de sus creadores en el medio venezolano, buscando un acercamiento al diseñador de iluminación y sus personales concepciones al momento de colaborar en una puesta en escena de danza y/o de intereses multidisciplinarios. En este sentido, y siguiendo nuestra línea de investigación sobre los planteamientos escénicos del grupo DRAMO, Dramaturgia del Movimiento, realizar el análisis de los diseños lumínicos en tres obras de su repertorio: *Espuma de champagne* (1995), temprana antología de la obra de Miguel Issa, representada en el espacio no convencional del Hotel Miramar de Macuto; *La zaranda* (2007), del mismo autor, dirigida al público infantil, y *Hotel inframundo* (2012), de Leyson Ponce, aproximación a cinco corrientes teatrales del siglo XX: simbolismo, surrealismo, teatro del absurdo, expresionismo y teatro de la crueldad. Con lo que la indagación se centra en estas tres obras y en los lenguajes lumínicos de los reconocidos diseñadores venezolanos David

Blanco, Carolina Puig y Lina Olmos, determinantes en la configuración conceptual y estética de la puesta en escena de las mismas.

El análisis de las tres puestas en escena se realizará a través de los conceptos de espacio y tiempo, tal y como los postula el teórico español José Luis García Barrientos (2003), a través del rol que la iluminación desempeña en su creación, para de esta manera determinar el proceso creativo según las acciones dramáticas en las representaciones. Para un primer acercamiento a la memoria histórica de la iluminación escénica en Venezuela, sus orígenes y desarrollo profesional, se cuenta con el modelo de periodización teatral del investigador venezolano Leonardo Azparren (2011: 02) establecido para “comprender su historia (del teatro nacional) como un proceso de cambios y transformaciones en el sistema, en correlación con el universo social (marcos sociales) en que está enraizado”

En cuanto a lo metodológico, este trabajo está enmarcado en un tipo de investigación mixta, cuantitativa-cualitativa, soportada en Pavis y su modelo de “análisis-reconstrucción (que) se dedica especialmente al contexto de la representación, con la finalidad de conocer la naturaleza y la extensión del o de los contextos implicados” (Pavis 2000:27), e igualmente, tiene el carácter de investigación exploratoria que es “aquella que se efectúa sobre un tema u objeto poco conocido o estudiado, por lo que sus resultados constituyen una visión aproximada de dicho objeto” (Arias, 2012: 46). No obstante, al ser nuestros recursos de investigación, de los bibliográficos, los testimonios y críticas y reseñas y registros fotográficos y audiovisuales, puede contener elementos del tipo de investigación descriptiva la cual consiste, en: “la caracterización de un hecho, fenómeno o grupo con el fin de establecer su estructura o comportamiento” (46). Y tomando en cuenta que se trata de una investigación científica sobre un tema artístico, pudiera corresponder a una investigación explicativa, que “se encarga de buscar el porqué de los hechos mediante el establecimiento de relaciones causa-efecto” (47).

El trabajo está estructurado en tres capítulos: El camino de la luz, aproximación al origen histórico y el desarrollo de la iluminación escénica en el mundo y en Venezuela; Dramaturgia del movimiento, que aborda la traslación del concepto de dramaturgia a la danza artística y su inserción dentro de la corriente universal del neoexpresionismo o teatrodanza, así como su presencia en Venezuela, a través del trabajo creativo de la

agrupación DRAMO; y el discurso lumínico, estudio de la luz como factor determinante dentro de la puesta en escena de una obra y análisis desde el punto de vista de la iluminación de las obras *Espuma de champagne*, *La Zaranda*, de Miguel Issa y *Hotel inframundo*, de Leyson Ponce.

Finalmente, se incluye como anexo una relación de los nombres más significativos dentro del diseño de iluminación en las artes escénicas venezolanas.

CAPÍTULO 1

El camino de la luz

“Un día me dijeron:
 Tú eres quien yo quiero que sea.
 Tirano, contesté.
 Es el marionetero de la luz. Es el dictador de la mirada. Te la conduce, te la dirige.
 Tú sólo ves lo que él quiere que veas. Es el iluminador.
 Aquí no hay democracia, ni negociación,
 Ni consulta popular.
 Solo hay un demiurgo que lo decide todo.
 Es el dueño de la luz. Es el dueño de las divas. Los pensamientos del director, del
 coreógrafo, de bailarines y actores no se ven sin el destello del marionetero.
 Con hilos de luz maneja las figuras, desde lo alto,
 Está subido en las diablas del foro.
 La forma no tiene sentido sin él. Se encarga del volumen, del color, del brillo, de la
 proyección, del impacto de la forma.
 Es el demiurgo que crea el espacio. Le da profundidad. Lo reduce a un círculo, lo
 encuadra, lo tiñe de colores. El aplasta o alarga las figuras.
 El hace que tú veas sólo lo que él quiere que veas. Entiéndelo. Está metido en las
 programaciones de las computadoras que dirigen focos y kilowatts. Él es un
 matemático que ama la poesía. El arma imágenes fantásticas y crea metáforas con
 números. El saca las lágrimas apretando botones.
 Es un dictador amoroso.
 Él nos manda a las galaxias encerrado en una cabina. Él nos hace regresar sin
 tomarse la molestia de levantarse de la silla. El iluminador más poderoso de los
 alquimistas. Él es que da la señal para que el cobre se transforme en oro. Es el brujo
 mayor. Conoce la luz. Y la velocidad de la luz.
 No pide opiniones, no deja que nadie se meta en su espacio. Porque él define los
 espacios visuales. Encarcela a un amante de la libertad bajo un cenital o desinhibe a
 un tímido escritor bajo un relámpago de rayos luminosos. Él divide cuerpos en
 fracciones. Él es un maquillista que no necesita espejos. Pielles sanas y robustas que
 se tornan azules y melancólicas bajo su mapa de luz. Él tiñe rostros amarillentos,
 con rojos encendidos. Él sabe meterse en los vacíos del corazón para llenarlos de
 caracoles luminosos.
 En fin, hace lo que quiere.
 Y le digo:
 Yo soy tú.
 Tú eres yo.
 Juntos, somos lo mismo.”

(Cardona 1993: 89-90)¹

En el principio de la civilización, desde el momento que el ser humano aprendió a hacer fuego se reunió en torno a él. Le brindaba luz en la noche, lo que le permitía vigilar y defenderse de los depredadores nocturnos, así como de los enemigos. También, alrededor de la luz comenzó a bailar, cantar, representar en diferentes situaciones: dar caza, alejar enfermedades y celebrar conmemoraciones. Descubrió que en la luz había fuerza, que con ella se veía por completo y revelaba sus formas. De la misma manera entendió que para un mejor funcionamiento de la luz, debería usarse en la oscuridad y según la cantidad de luz utilizada se lograban efectos de solemnidad y/o divinidad, creando así los primeros momentos teatrales dentro de recintos cerrados: templos, pirámides, palacios, catedrales, monasterios, porque, mientras que, en la obra de teatro representada al aire libre, en laderas de montañas, en las plazas públicas o calles más concurridas, la luz no era utilizada escénicamente. Lo que nos habla de que, en un principio, la luz cumple una función práctica, la de permitir ver, y para lograr su alcance expresivo, dependerá del manejo que se haga de ella, según el momento de esplendor/clímax elegido. Por lo que puede tener o no una composición visual plástica, de acuerdo el manejo lumínico en el espacio dramático creado. Y al existir los edificios teatrales, las obras se iluminaban en su interior con aceite, kerosene, velas de sebo y esperma. En la medida que el tiempo transcurre, los avances técnicos propician diferentes fuentes artificiales de luz, lo que hace necesario implantar reglas y modos de funcionamiento.

De acuerdo con Barrientos, la obra se desarrolla en un espacio fijo, la sala de teatro, sea convencional o no, y dentro de este espacio escénico se sucederán acciones que se transforman en un “modo dramático de representar un espacio” (2003:129). De esta manera, la iluminación será la que ayude a ubicar mejor al espectador en los espacios ficcionales gracias a las atmósferas/ambientes, luces en movimiento durante la representación, tal y como propondrían Appia y Gordon Craig. Ciertamente, el teatro, como edificio arquitectónico, no es más que un espacio con capacidades modificables, y la luz artificial usada durante la representación proporciona la capacidad del tiempo como

¹“Sobre el diseñador de iluminación” de la investigadora costarricense-mexicana, Patricia Cardona.

indicativo horario, día, tarde, noche. De esta manera, a través del color o las intensidades de los reflectores, cumple con una función de una iluminación móvil que se adapta a las necesidades del espectáculo según su ritmo. La luz, también se puede formular principios estéticos de un momento histórico determinado. Según la cantidad de sombras creadas sobre los intérpretes o en la escenografía, se manipulan los signos de la imagen presentada en escena.

Para entender la iluminación escénica desde sus principios teóricos, debemos remontarnos hasta al siglo XV con el arquitecto italiano Sebastiano Serlio (1475), quien investigó sobre el uso de botellas con líquidos de diferentes colores en su interior, delante de las velas, logrando así un efecto de color en la luz: pero las propuestas fundamentales para el diseño de iluminación tienen que ver con dos factores, uno, la llegada de la electricidad a los teatros en 1892, y el otro, las ideas del escenógrafo suizo Adolphe Appia y al director inglés Edward Gordon Craig, quienes generan una reflexión y una investigación sobre la iluminación escénica.

Appia buscó darle un mayor dinamismo a los espectáculos de su momento histórico, los cuales se caracterizaban por la rigidez en las puestas en escena, con telones pintados que poseían sólo dos dimensiones, y la luz que arrojaban las candilejas situadas al borde del proscenio, lo cual contradecía la tridimensionalidad del cuerpo físico; para ello, le dio valor estético a la iluminación, resaltado en sus teorías escénicas encontradas en *La obra de arte viviente* (1921), donde propuso la creación, a través de la iluminación, de volúmenes en el intérprete escénico; diferenciando entre luz difusa, para iluminar el escenario, y luz activa, encargada de proporcionar corporeidad a la escena y los intérpretes. Sus ideas referentes a la iluminación están centradas en realzar la corporeidad del intérprete, en la creación de nuevos espacios escénicos, la iluminación como la escenografía suprema al plantear su diseño en colores neutros para que el color/luz sea el protagonista. Incluso propició la creación de la dramaturgia de la luz al señalar que “el efecto del decorado, de los movimientos del actor y de los cambios de las luces habían de seguir y reforzar el curso de la acción” (Martínez en Appia, 2000: 20).

Para Appia, la luz debe crear volúmenes, transformar el escenario como poseedor de movimiento, como si fuese otro intérprete más en la obra. Sus ideas sobre la escena corresponden a que la representación sea un arte vivo:

La luz necesita un motivo para mantener su expresión; debe iluminar alguna cosa y encontrarse con obstáculos. Esos objetos no pueden ser ficticios puesto que la luz real no tiene una existencia ficticia. La luz proyectada sobre los telones pintados, ilumina esos telones como tales, pero no los objetos en ellos representados pictóricamente. Ahora bien, la forma expresiva del espectáculo subordina la existencia convencional de los telones a la presencia real del actor. Sin embargo, si ciertos motivos decorativos necesarios para dar a la acción su valor escénico no pudiesen realizarse de otro modo que, mediante telones recortados, la libre actividad de la iluminación se vería seriamente cuestionada. (Appia 2000:144)

Cercano a las ideas de Appia fue el actor, director y diseñador Edward Gordon Craig, el cual postulaba, en términos de la dirección teatral, el concepto de la súper marioneta: un actor en función a las artes del diseño teatral. En *El arte del teatro* (1911), incita a una transformación completa de la interpretación actoral, así como de la dirección teatral e instaba a un proceso de formación para los jóvenes estudiantes donde el fin último fuera “el ser director-diseñador” (Bellman, 2003). Las propuestas escénicas de Gordon Craig involucraban grandes láminas de metal que se desplazaban en sentido vertical u horizontal, donde la iluminación se reflejaba creando diferentes atmósferas durante la representación, que coincidían con los cambios musicales. Gordon Craig mostró el mismo interés de Appia en la concepción de la espectacularidad, es decir, donde todas las artes escénicas se fusionarán en pro de la representación, y de esta manera “crear un ambiente que armonice con el pensamiento del poeta”. (Gordon Craig, 1957: 33). Se apoyaba desde los símbolos para crear una obra de teatro total y o que podría entenderse como la anunciación de la dramaturgia de la luz.

La danza libre también de principios del siglo XX, se incorporó a las propuestas de renovación escénico-conceptuales. La estadounidense Loïe Fuller, bailarina, cantante, escritora y productora, se trasladó a París en 1890 donde investigó sobre la iluminación, el vestuario y la danza. Comenzó a iluminar cuerpos en movimientos, explorando acerca de los ángulos de luz y las texturas de las telas. Amiga de la científica polaca Mary Curie, esta le recomendó el uso del fósforo en las telas, que, sin embargo, las endurecía, razón por la cual Fuller empleó solo pequeñas cantidades en las mismas. En 1891 coreografió *La Danza*

Serpentina, su obra más significativa, y en Estados Unidos, Francia e Inglaterra, creó el sistema *Under stage lighting*, de luces ubicadas en el piso con un sobre piso especial. Siguió investigando, proponiendo diseños de iluminación para sus propios espectáculos. En 1893, patentó su siguiente innovación, involucrando espejos en el escenario, donde:

De una manera muy misteriosa, ocho cuerpos de Loïe Fuller aparecieron bailando en el mismo momento. Todo el escenario estaba bañado por maravillosos colores en los que se podía observar unas formas aéreas que giraban y bailaban, como si fueron las víctimas de la Tarantela. (Garelick en Kobusiewicz, 2012: 55).

En 1898, cambia el piso de madera por espejos y coloca un vidrio en la parte frontal, creando otro reflejo y confundiendo más aun al espectador en cuanto al cuerpo y el reflejo. Fuller hizo los mayores avances que la tecnología de su época. Sentó las bases del renovador diseño de iluminación para danza en los inicios de la modernidad escénica. Dejo entender que la luz propicia espacios independientes dentro un mismo escenario, así como la corporeidad del intérprete debe ser resaltada por la iluminación. Señaló que “el color es la luz descompuesta” (Baril, 1987: 40).

Las ideas de Fuller, expuestas en *Patente 513,102. Mecanismo de producción de efectos escénicos* (1894), no tuvieron un mayor desarrollo hasta que las experiencias escénicas del estadounidense Alwin Nikolais, coreógrafo y docente, creador de “una danza fundamentada en luz” (Kobusiewicz, 2012:58). Creó más de ciento dieciocho coreografías, expresadas en un lenguaje escénico y corporal completamente abstracto. Sus coreografías no contienen una narración, pero su discurso visual era altamente sugerente. Los intérpretes utilizan vestuarios que limitaban sus movimientos y las escenografías podían obstaculizar sus desplazamientos. La iluminación toma colores intensos y propone la creación de nuevos espacios a través de la luz y el intérprete. Nikolais cristaliza las propuestas de Appia, Craig y Fuller al utilizar la luz como elemento unificador y cambiante del espacio escénico, con luces de colores brillantes en escenografías neutras (Appia), el escenario repleto de símbolos que envían un discurso no verbal (Craig) e intérpretes con cuerpos deformados por el vestuario (Fuller), apoyando el discurso de la puesta en escena. Es la iluminación como protagonista, desde su intangibilidad, expresando la vida y el movimiento de la obra escénica.

El estadounidense Stanley Mc Candless, tomado como el padre de la iluminación escénica moderna estadounidense, consideró circunscribir la iluminación únicamente “al área de actuación” (Sirlin, 2006: 260) y resaltar una zona del escenario más que otra, incluso oscurecer el resto del escenario, para reforzar el decorado verbal. Así, creaba un espacio simultáneo dentro del área de la representación a través de la luz. Estas maneras de trabajar la luz escénica, desde lo funcional hasta lo plástico, quedaron registradas en su libro *Un método de iluminación escénica* (1932), conocido actualmente como “El Método” ya que estableció un procedimiento para iluminar el escenario, a través del cual plantea mantener separadas el área lumínica de actuación del área lumínica de la escenografía.

Más contemporáneamente hay nuevas referencias sobre el tema de la iluminación. Una de estas es la del artista plástico venezolano Carlos Cruz Diez y su cámara de cromo saturación, así como los trabajos de los estadounidenses Dan Flavin, Jennifer Tipton, Robert Wilson, James Turrell, y el artista plástico danés Olafur Eliasson. Podemos comprender como la iluminación ha dejado de ser un arte supeditado a la representación escénica, ganándose su espacio propio en el área de las artes visuales; y en la actualidad por procesos de cambio, de la misma manera que la luz propiciada por el fuego se modificó por la electricidad. Ahora se vive la transformación de bombillo tipo tungsteno a bombillo tipo diodo, conocido como L.E.D (Light Emission Diode), motivado al ahorro ecológico y energético en el mundo. Desde hace varios años las diferentes casas productoras de equipos de iluminación han propuestos equipos de luz L.E.D, que año tras año van haciendo mejoras, en base a las necesidades de los edificios teatrales y las propuestas de la representación.

Mientras tanto veremos como el uso de la luz va a ser aprovechada escénicamente para ir creando tanto los espacios como los tiempos durante la puesta en escena, creando así un discurso lumínico. El cual demostraremos su existencia al describir como tres diseñadores emplean el espacio y el tiempo, según las definiciones de Barrientos, para expresar con la iluminación sus propuestas creativas.

I.1. LA ILUMINACIÓN EN LAS ARTES ESCÉNICAS VENEZOLANAS.

En lo que respecta al desarrollo lumínico escénico en Venezuela, tomaremos el modelo de periodización teatral del teórico Leonardo Azparren para el desarrollo de este capítulo, alternando en algunos momentos con hechos alrededor de la iluminación que innovaron en la historia universal y refuerzan el discurso general del presente trabajo.

- **Período de introducción e implantación del teatro (1594 – 1816)**

Con la llegada y asentamiento de los españoles, las primeras actividades teatrales en Venezuela, van a estar relacionadas con las celebraciones monárquicas y eclesiásticas. Dichas representaciones sucedieron en espacios públicos o calles. En caso de ser la celebración en horario matutino o vespertino la luz solar era la fuente de iluminación para las mismas, en caso nocturno se apoyaba con fuegos artificiales y a las calles se les colocaba luces por donde sucedía la representación. A este último proceso se le denominaba *luminarias*, así lo destaca Azparren, en:

(Para la celebración de Santiago) ... se ha resuelto se saque el estandarte real con toda veneración... ... se sirva de mandar a echar bando para que todos los vecinos y encomenderos de indios de esta dicha ciudad, de calidad y cantidad, suban a caballo y acudan a sacar y acompañar el dicho estandarte real... ... que para ello limpien la plaza y calles públicas y se pongan luminarias en todas ellas, lo cual haga cada uno de los dichos vecinos en la parte que le tocare,... ... y que si (a)demás de esto fuera posible hacerse algunos fuegos se harán si la brevedad del tiempo diere lugar (Azparren, 1994:98).

La manera en que se iluminaban las representaciones escénicas luego del período de conquista, incorporó grasa animal y velas de sebo, como asevera Carlos Salas:

Los primeros teatros de Caracas desde 1581 hasta 1784 se alumbraron ya con candiles de envases de tierra, alimentados con grasa animal, ya con aceite de olivas y con luces de sebo. Más después se usaron los mismos candiles y otros de hoja de lata con aceite de coco y se alumbraba también con faroles y bombas de tosca construcción que llevaban dentro luces de esperma, de cera o sebo. (Salas, 1954: 651).

Dichos espacios teatrales no eran más que unos tablados que se improvisaban en las plazas de las diferentes ciudades, al aire libre en su mayoría, y en algunas ocasiones se festejaba con el uso de fuegos artificiales, pero de manera Quizás más decorativa que de fortalecimiento del discurso de la representación. Al iluminar las calles se creaban los

espacios dramáticos en las calles públicas donde sucedían las representaciones. Se encuentra un uso de la iluminación en espacios no convencionales que delimitaba el lugar de la representación, creando así un espacio ficcional en un tiempo creado para comunicar el discurso de la conmemoración. El primer edificio teatral construido fue el Coliseo en 1801.

- **Período de constitución del teatro nacional (1817 – 1908)**

De acuerdo con el registro de Juan José Churión (1991), luego del proceso independentista con el levantamiento de nuevos edificios teatrales y el desarrollo de una dramaturgia nacional que en su mayoría va a ser representada, el sistema de iluminación va a utilizar nuevos recursos, disponibles para la época en nuestro contexto geográfico:

De 1584 a 1874 o sea en un espacio de dos siglos, hubo pequeños escenarios al raso, alumbrados con toscos candiles alimentados con grasa animal, y que se colocaban en la Plaza Mayor, (hoy Plaza Bolívar). Eran teatruchos de quita y pon, y el primero con carácter permanente fue construido donde está hoy “La Glaciere”, al lado sur del Ministerio de Relaciones Exteriores o la Casa Amarilla. (...) En el teatro El Conde (...) Por las paredes del rectángulo que formaba la sala de los espectadores, de trecho en trecho, ardían admirables lámparas hechas con cáscaras de naranjas partidas en semicircunferencias; en medio del corredor un gran mechero de tres ramales los que contenían las *torcidas* de algodón que alimentaban la luz, produciendo un humazo pestilente que enturbiaba la atmósfera; amén de muchas velas de sebo, que iluminaban los palcos. El sebo goteaba sobre las peludas chisteras, sobre los engolados casacones, estropeando lastimosamente el carísimo paño de San Fernando de las levitas de cúbica o bien cayendo sobre los calzones de tapabalazo de algún prócer peninsular. La luz de la batería, en el proscenio no era mejor: cazuelitas de barro con aceite de oliva, el cual despedía un sustancioso olor a fritanga; y curiosísimo era el telón de boca, urdido con retazos de cotonía y otras telas groseras y fuertes, el cual se abría “por gala en dos” al empezar en representación. Cuando alguna racha del furioso “Catia” apagaba las luces, costaba Dios y su ayuda para encenderlas en el más breve tiempo. Lo importante era encender una por lo menos: una vela, un velón o un hacha del viento; para esto era necesario sacar a relucir el eslabón, el pedernal y la yesca. ¡Sin duda fue una época de *pocas luces*, en que no se conocieron las maravillas de la luz eléctrica y ni siquiera los fósforos de cerilla! (Churión 1991: 53-55).

Para 1844, en Inglaterra, los teatros ya funcionaban con lámparas de gas, lo cual ocasionó varios accidentes, incluyendo la muerte de la bailarina inglesa Clara Webster, de veintitrés años, al incendiarse su tutú en escena, al acercarse mucho a las candilejas. Se

tomaron entonces las medidas de prevención al utilizar líquidos aislantes del fuego en el vestuario, hecho que lo hacía lucir descolorido y rígido. En 1863, otra joven bailarina, la francesa Emma Livry, de dieciocho años de edad, murió quemada, luego de ocho meses de sucedido el accidente, por acercarse a las candilejas después de negarse a utilizar el referido protector en su ropa. Como una medida de mayor seguridad, los teatros colocaron piezas de vidrio frente a las lámparas.

En Venezuela, a partir de mediados del siglo XIX, se comenzó a utilizar técnicas de iluminación teatral de mayor desarrollo, así lo destaca Salas (1954: 652)

En 1850 el señor Alejandro Ybarra, físico notable, llegó a preparar un aparato de gas para alumbrado, aunque no se utilizó en los pequeños teatros de entonces, pero sí en su casa. Cuando se construyó el teatro Caracas, el señor Wilson, ingeniero de aquél, montó un gasómetro local, pero no dio resultado favorable y continuó el teatro alumbrándose con aceite y velas de esperma. En 1861 se principió a introducir a Caracas el kerosene y de consiguiente sustituyó las lámparas de aceite de coco, y a poco, 1862, se estableció el primer gasómetro en esta capital por una Compañía anónima, de que era el gerente el señor Domingo Ruiz, y el teatro Caracas fue alumbrado con él hasta que en 1863 terminó aquél y volvió a usarse el kerosene, esperma, gasolina, etc, etc. (...) En la noche del 23 de julio de 1883, víspera del centenario del natalicio de Bolívar, se inauguró la luz eléctrica en Caracas, en el establecimiento que al efecto montó y dirigió el señor Carlos G. Palacio, situado tras el teatro Municipal; (...) El 4 de mayo de 1895, se inauguró la gran maquinaria para la luz eléctrica que ha de iluminar la ciudad, y desde mayo de 1896 se le puso de esta luz al teatro Caracas.

El cambio a nivel mundial de iluminación de gas a luz eléctrica va a ser progresivo. Nuevas tecnologías van siendo creadas desde este nuevo descubrimiento. Los sistemas de regulación eléctrica van a ser de agua con sal. Se inició el proceso de creación de equipos de iluminación propios para teatro. Antiguos oficios van a desaparecer, como los aguafiestas (personas encargadas de sofocar eventuales incendios en el escenario) y los electricistas serán la innovación para el manejo de nuevos equipos. Así, en el Teatro Municipal, el más importante para este momento histórico, lugar de grandes representaciones de ballet, ópera y zarzuela, la iluminación se diseñaba a partir de las novedosas técnicas, cumpliendo con una función meramente práctica de permitir ver lo que sucedía en el escenario.

- Período de la primera modernidad (1909 – 1957)

El general Juan Vicente Gómez asume la jefatura del país y comienza a aplicar la censura a muchas manifestaciones artísticas. Vienen a actuar compañías extranjeras, como la de la primera bailarina rusa Anna Pavlova en 1917. Es de destacar, que en ese momento los carteles publicitarios de este periodo no ofrecían información alguna sobre la iluminación de las obras, pero el 15 de septiembre de 1932, la Compañía Dramática Española de Escenificaciones Modernas Rambal, incluye, junto a la dirección musical y la dirección escénica, el crédito del director eléctrico Arturo Junca, siendo esta Quizás la primera vez que se registra en nuestro medio la importancia del trabajo lumínico dentro de una puesta en escena. Antes, en 1923, en la ciudad de Nueva York, aparece, de forma inédita, en un programa de mano, el crédito del diseñador de iluminación de Abraham Feder, y 1932, en Connecticut, Stanley McCandless, considerado el padre de los diseñadores lumínicos, publica *El método de iluminación*, referido al manejo de la luz en cuanto a intensidad, color, distribución de equipos y control de los mismos.

El investigador Orlando Rodríguez (1988:03) afirma que durante los años de 1900 a 1930 en Venezuela las técnicas de las representaciones escénicas eran rudimentarias:

No existía el concepto de iluminación, y lo que se hacía era alumbrar el escenario, con el agregado de la utilización de candilejas, luces ubicadas en la parte delantera del proscenio, que arrojaban sombras sobre el actor, deformando o alterando su imagen.

En esos años, las ideas lumínicas renovadoras del escenógrafo suizo Adolphe Appia del actor, director y diseñador inglés Edward Gordon Craig y de la bailarina estadounidense Loïe Fuller, no eran conocidas en Venezuela; sin embargo, algunos de nuestros dramaturgos acotaban en las didascalias de sus obras, sus concepciones sobre la iluminación, como por ejemplo, la obra *Las sombras* (1909) del dramaturgo Salustio González Rincones, que ya desde el título hace alusión evasiva al carácter de la obra, presentándonos a un protagonista agobiado-ensombrecido por el recuerdo de su madre muerta. Se puede apreciar en la obra el uso de la oscuridad, cuando hace la descripción escrita de la escenografía: en el primer acto estará, “llena de penumbras (...) violentamente iluminado (Sanoja 1998: 159), en el segundo cuadro “hay limpieza” (Sanoja 1998: 174); para el segundo acto “Han desaparecido las telarañas y el polvo. Todo está limpio. Hay

nuevos aparatos y figuras anatómicas” (Sanoja, 1998: 180), en el tercer acto “Todo está limpio. Sin papeles en el suelo” (Sanoja, 1998: 202), ya para el cuarto acto “La misma decoración” (Sanoja, 1998: 220).

Campos, personaje central de la obra, dice como él quiere dar luz a su sociedad, pero él está cubierto de sombras:

M. Campos... (*Viendo la foto de Laura, que saca del bolsillo*). ¡Tú eres una sombra en mi vida! ...Ellos son gruesas sombras... madre, tú eres otra... ¡Cómo la Patria está llena de sombras! Todas me persiguen...Todas me hostilizan... ¡La sombra de mi madre, está aquí (*se toca el rostro*) tan diáfana, que a veces creo que no existe! (*Admirado*) Qué gran sombra es la Patria... ¿Luchar por ella? No... nunca... que se hunda más entre las tinieblas (*Se aproxima hacia la ventana abierta. Afuera se ve el monte azul y el paisaje nublado*). ¡Si... así estás bien: nublada entre las sombras! ¡Desaparece, patria...te odio! ¡Cuánto te odio! (*Admirado*) ¡Oh! ¡Cómo surge la luz! (*Aclara el sol súbitamente*) ¡Vuelve a surgir nuevamente el azul! PATRIA: tú no tienes la culpa, son tus hombres que te llenan de sombras... ¡Me parecen más bella!... ¡no te había visto tan azul! ... Te iba a maldecir (*Abre los brazos*) PATRIA ¡BENDITA SEAS! (Sanoja, 1998: 219-220).

Los estudios sobre el teatro venezolano de principios del siglo XX, están referidos más a lo sucedido en los campos de la dramaturgia y la actuación, con menciones sobre lo sucedido en Caracas y algunas ciudades de provincia. En las acotaciones sobre iluminación descritas en las críticas o comentarios de las obras en la época, se evidencia la ausencia del carácter plástico que el elemento lumínico puede aportar a la representación. El dramaturgo Gilberto Pinto al referirse a la reseña del mexicano Antonio Magaña-Esquivel escribe: “Desconcierto en el manejo de la escena, defectuosa iluminación, viejas decoraciones que lo mismo servían para la tragedia que para el sainete” (Pinto 1999:23). Y la investigadora Alba Lía Barrios señala que en la década de los años cuarenta se experimenta un notable impulso en el teatro nacional gracias a la iluminación, e ilustra con la representación de la obra *Orquídeas azules* de Lucila Palacios en 1941, de esta manera:

Y se hizo el milagro de la primera obra lírica nacional con todos los atributos universales de propiedad del libreto, en la partitura y escenificación (...) La escenografía de Carlos Salas, con sus efectos de luz de luna y fluir de luciérnagas, ojos fosforescentes de bichejos malignos y color etéreo de mariposas, pétalos, emanando, zigzagueando, cintilando por el claro-oscuro de la montaña (...) La

escenografía derrocha efectos de luz y movimiento, persiguiendo un clima poético-alegórico (Barrios 1997:101).

A mediados de esta misma década con la llegada de Alberto De Paz y Mateos, Jesús Gómez Obregón, Juana Sujo y Horacio Peterson, se inicia el proceso de transformación del teatro venezolano:

Comienzan los cambios con la modernización del montaje y la formación teatral: iluminación y escenografía se nutren de las nuevas técnicas y de las recientes tendencias de la plástica (Barrios 1997:113).

El director español Alberto De Paz y Mateos dictó clases en el liceo Fermín Toro a una generación teatral que luego sería referencia. Sus montajes “introducen conceptos nuevos en el ambiente local respecto a la escenografía, la estética de la luz y los detalles de la plástica en el escenario” (Salazar, 1996:23). El aporte, tanto expresivo como plástico de De Paz y Mateos no estuvo limitado al teatro solamente, estando también vinculado con la danza y la televisión. La poetisa y dramaturga Ida Gramcko afirmó sobre el montaje de De Paz y Mateos su obra *Maria Lionza* en 1957:

La realización que ha hecho Alberto de Paz y Mateos de esta experiencia teatral, tan difícil por su tono fiero y a la vez fantasmagórico, es la más noble prueba de cómo un director puede demostrar a un autor la forma en que se hace en la escena, la plasticidad, en el movimiento, en la luz, en los elementos sabiamente utilizados, en todo color y ritmo distribuidos, una obra de teatro. (Cammarino, 1997:159)

El 17 de febrero 1948, con motivo de la toma de posesión presidencial de Rómulo Gallegos, se presentó en el Nuevo Circo de Caracas el evento llamado “La fiesta de las tradición”, en el que se presentaron diversos cantos y danzas venezolanos procedentes de toda Venezuela, cuya iluminación estuvo a cargo de Nicolás Arroyo, la cual se encuentra descrita en el libro homónimo:

Se procedió a la instalación de una complicadísima red eléctrica que comandada desde el Puesto de Dirección, controlaba siete grupos de tres potentes focos cada uno que iluminaban las pista, los reflectores instalados en la mezquita del circo y los que iluminaban los ocho tabladillos instalados en la barrera para las parejas del joropo. Además, en previsión de una posible avería funcionó siempre durante el espectáculo, una planta eléctrica, que, de ser necesario, daba instantáneamente una luz de socorro (Cardona 1998:130).

“La fiesta de la tradición” representó un hito en cuanto a despliegue técnico dentro de su puesta en escena, en un espacio no convencional. Destacamos esta importancia con la reproducción del guión técnico de iluminación utilizado, unido a la descripción del movimiento escénico, de las manifestaciones de “San Pedro” y “El Tamunangue”:

SE APAGAN LAS LUCES DEL NUEVO CIRCO Y SE ILUMINA CON FOCOS DE LUZ BLANCA LA PUERTA “A” CUANDO ESTA COMPARSA LLEGA AL CENTRO DE LA PISTA SE ILUMINARÁN LAS LUCES DEL CENTRO BAJO LA CUAL ACTUARÁ ESTA COMPARSA	EL SAN PEDRO Entra esta comparsa por “A” y se dirige al centro del Nuevo Circo, actuará durante 10 minutos y se retira por I. Durante la actuación de esta comparsa, el monitor encargado del <i>Tamunangue</i>, conducirá a ésta a la puerta “A” donde se agregará el traspunte que acompañara esta comparsa.
SALIDA CON FOCOS DE LUZ AL IGUAL QUE LA COMPARSA ANTERIOR, SU ACTUACIÓN SE LLEVARA A CABO EN EL CENTRO DE LA PISTA BAJO LAS LUCES DE LOS SECTORES CENTRO BLANCO Y AZUL	EL TAMUNANGUE Entra por “A”, se dirige al centro de la pista donde actuará durante 10 minutos y se retira por I. Durante la actuación de esta comparsa, el monitor encargado de <i>La Chicha</i>, conduce a esta comparsa a la puerta “A”, donde se agregará el traspunte que los acompañará durante su actuación.

(Vallmitjana, 1998: 140)

En 1948 arriba al país el bailarín mexicano Alberto Holguín de la Plaza, conocido como Grishka Holguín, quien se convirtió en un precursor de la danza moderna en Venezuela, a través de las instituciones Teatro de la Danza y Escuela Venezolana de Danza Contemporánea, e innovó dentro del arte del movimiento y en la concepción de sus diseños escénicos, incluidos los de iluminación, lo que entra dentro de las ideas de modernidad que se consolidan en el teatro venezolano a partir de 1950 y encuentran en la iluminación una forma significativa de expresión, que se hacen presentes sumado a nuevas concepciones dramatúrgicas. Un ejemplo es el montaje de la obra de Julio Garmendia *El médico de los muertos* (1951) se destacó:

La ideación en planos escénicos de acciones alternativas diferenciadas por la iluminación, la hace la primera obra concebida para escenario simultáneo en el país (Cammarino 1997: 182).

También en 1953, Humberto Orsini en *La Ruta*:

Intenta la realización del teatro dentro del teatro, técnica por la que siempre ha tenido inclinación, y sugiere una representación de planos con efectos de iluminación, que, sin duda, obedecen a principio de modernidad escénica (Cammarino 1997:166).

Y en este mismo año César Rengifo estrena *Las hojas del tiempo*:

La música vieja y la nueva y la variación de luces prevalentemente amarillas y azules, muy del Rengifo pintor, marcan la coexistencia del pasado y el presente y los cambios emocionales de Elvia Román (Cammarino 1997: 176).

En cuanto a la relación entre teatro y artes visuales, la crítica Elida Salazar en *Artistas visuales: Hombres de teatro. 1950-1995*, afirma:

Los plásticos prestaron al teatro una dedicación más allá de lo mero casual o coyuntural, hallando en él ese ámbito ideal en el cual subvertir leyes y alcanzar una plenitud de las formas. Se rebelaron contra el papel de ilustradores de la escena, y reclamaron un lugar activo, licencia para seguir transformaciones radicales. Esa relación del teatro y las artes visuales se evidencia en las muchas veces que en nuestro país se ha recurrido a los pintores, y la mayoría de ellas ha sido con el propósito de una búsqueda compartida, que tiene la intención de ver el teatro como un trabajo de equipo, lleno de sugerencias y juegos creativos (Salazar 1996: 17).

Y Rengifo consideraba que “todo el teatro es acontecer plástico, dinámico, gestual, forma, color y sonido” (Salazar 1996: 24).

Los creadores escénicos de este periodo, buscaron en los artistas plásticos nuevas maneras de elaborar discursos visuales que potenciaran las puestas en escena del momento. Desde el punto de vista lumínico podríamos afirmar que el teatro nacional pasó de una luz muy estática y deformante, a una luz que buscaba una expresión más plástica que procuraba revisar y revitalizar el hecho escénico.

El teatro poético de los años cincuenta intentó ser un teatro de poesía integral, pero su verdadera sustentación es la palabra artísticamente trabajada. Las combinaciones de luz, color, forma y música actúan como fuerzas dinamizantes del texto, pero es desde este que se produce la resonancia anímica y sensible en el espectador (Cammarino 1997:158).

- Período de la segunda modernidad: El nuevo teatro (1958 – 2000)

1958 inicia una nueva etapa republicana signada por el establecimiento de un sistema democrático que procuró la estabilidad política y la alternabilidad de cuatro años en el ejercicio del poder, al tiempo que un progresivo desarrollo económico resultado del florecimiento y la nacionalización de la industria petrolera y de otras industrias básicas. En

materia cultural, este período traería la creación de una institucionalidad pública destinada a la formulación de políticas específicas para el sector, representada inicialmente por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes INCIBA y luego por el Consejo Nacional de la Cultura CONAC. En el ámbito del diseño teatral, incluyendo la iluminación, se vivió un reconocimiento creciente a esta especialidad como factor influyente y determinante en una puesta en escena. En el panorama internacional, a principios de la década de los años sesenta se crea el United State Institute of Theatre Technology (USSIT, integrado por personas, organizaciones, fabricantes y proveedores especializados en la producción técnica y diseño escénico, teniendo como objetivo promover los conocimientos, así como las habilidades de sus miembros.

En Venezuela, el Teatro Universitario de la UCV, bajo la dirección de Nicolás Curiel, sorprende y dicta nuevas pautas de concepción y diseños escénicos, a través de vanguardistas montajes de la dramaturgia clásica y contemporánea en el Aula Magna y la Sala de Conciertos de la Ciudad Universitaria. En ese tiempo, sucede un hecho curioso dentro del mundo de la iluminación teatral: Alberto Álvarez obtiene el premio especial de Iluminación en el II Festival de Teatro Venezolano, realizado en 1961, renglón que no estaba considerado para ser premiado, pero que fue contemplado debido a que el galardón para el mejor actor fue declarado desierto.

Durante esos años se busca e innovar en cuanto a fuentes de luz alternativas. Ejemplo de ello, durante el III Festival de Teatro Venezolano, en 1967, en la obra *Experimento N° 1*, de Eduardo Moreno, se registró el uso de dispositivos audiovisuales para incorporarlos al diseño de iluminación. Al tiempo que el grupo de Teatro Experimental de Arquitectura la UCV, utilizaría la luz negra y la pintura luminiscente, al aprovechar las condiciones físicas de su “sótano que les servía de sala” (Cammarino 1997: 209). Ese mismo año se crea El Nuevo Grupo por iniciativa de Isaac Chocrón, Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas, agrupación que incorporó a su planta artística a una cantidad destacable de creadores escénicos –escenógrafos, iluminadores, maquilladores y vestuaristas– que harían un aporte notable a la historia de esta significativa institución. Y en 1970, arriba a Venezuela el argentino Carlos Giménez director y diseñador de iluminación

(quizás su faceta menos conocida), quien fundará el grupo Rajatabla, con el que realizará soberbias puestas en escena en las que destacaban especialmente los diseños escenográficos y lumínicos, creando además el histórico Festival Internacional de Teatro de Caracas, el Centro de Directores para el Nuevo Teatro y el Teatro Nacional Juvenil de Venezuela, entre otras instituciones culturales.

Destacan en la escena nacional las actividades del grupo Cobre, liderado por Rodolfo Santana, la Sociedad Dramática de Maracaibo, dirigida por Enrique León, Teatro Estable de Barcelona, bajo la dirección de Kiddio España, y la Fundación La Barraca, de Juan Pagés, establecida en Ciudad Guayana. Dos agrupaciones alternativas surgen en el panorama teatral del país: el grupo Theja, dirigido por José Simón Escalona, y el Taller Experimental de Teatro TET, bajo la conducción de Eduardo Gil, que se convierten en espacios alternativos de investigación y experimentación escénica.

A finales de los años cincuenta y hasta los setenta, se conforman nuevas agrupaciones de danza escénica: el Ballet Nacional de Venezuela, fundado por Irma Conteras, la Fundación de Danza Contemporánea, codirigida por Grishka Holguín y Sonia Sanoja, el Ballet del Inciba, bajo la dirección de Elías Pérez Borjas, la Compañía Nacional de Danza, codirigida por Grishka Holguín y Elías Pérez Borjas, Danzaluz, fundada por Marisol Ferrari en Maracaibo, Sonia Sanoja Danza Contemporánea y Sonia Sanoja Arte Coreográfico, el Taller Experimental de Danza de la Universidad Central de Venezuela fundado por Graciela Henríquez, Macro danza, creado por Norah Parissi - de significativas aportaciones a la iluminación en danza-, Contradanza, dirigida por Hercilia López, el Taller de Danza Contemporánea, de José Ledezma, así como el Ballet Contemporáneo de Cámara, bajo la dirección de María Eugenia Barrios y el Ballet Internacional de Caracas, bajo la dirección artística de Vicente Nebrada, que hizo del diseño lumínico una de sus características escénicas más resaltantes. Un fenómeno interesante va a ocurrir: los diseñadores de iluminación para danza se especializan casi exclusivamente en esa disciplina y los de teatro en la escena teatral. De tal manera, que el número de iluminadores se observa ampliado y diversificado, apoyado, además con la creación de nuevas instituciones como:

- La Escuela de Artes de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, en 1978, el hecho artístico se incorpora por primera vez a la educación superior en el país. Cinco menciones se contemplaron en su plan de estudios: Artes Cinematográficas, Artes Escénicas, Artes Musicales, Artes Plásticas y Promoción Cultural
- La creación de la Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro AVEPROTE, presidida inicialmente por Isaac Chocrón, contó al principio con más de ciento cincuenta miembros, provenientes de todas las áreas de las artes escénicas. Un hecho destacable: en su acta de creación, únicamente el escenógrafo e iluminador chileno-venezolano Víctor Villavicencio, se inscribió como especialista en diseño teatral.
- La Escuela Nacional de Artes Escénicas “Cesar Rengifo” (ENAEER), que impartirá formación a nivel medio y diversificado en Actuación Teatral, Diseño Teatral (Escenografía, Iluminación, Maquillaje, Vestuario y Utilería) y Gestión Teatral (Dirección y Producción Teatral). En 1991 se crea por decreto presidencial el Instituto Universitario de Teatro IUDET, primera institución en impartir una licenciatura en artes escénicas, incluyendo la mención de diseño teatral, como una iniciativa tendiente a la profesionalización del teatro, el 26 de junio de 1981 se crea
- El Instituto Superior de Danza, en 1981 y que luego se convertiría por decreto presidencial en el Instituto Universitario de Danza, especializado en la formación de intérpretes y docentes en las distintas áreas dancísticas.
- El Teatro Teresa Carreño se inaugura en Caracas, en 1983, uno de los foros más avanzado desde el punto de vista técnico de América Latina, dedicado a la presentación grandes producciones de ópera, música y danza, además de ser sede del Festival Internacional de Caracas. El coreógrafo internacional Vicente Nebrada inicia en este espacio una etapa renovadora del Ballet de la Fundación Teresa Carreño.
- El Grupo Actoral 80, importante centro de formación, investigación y creación teatral, fundado a principios de la década por el actor y director argentino Juan Carlos Gené.

- El Taller del Actor, espacio alternativo para el quehacer teatral creado por, Enrique Porte.
- La Compañía Nacional de Teatro es creada por decreto presidencial N° 133, el 22 de mayo de 1984, dirigida por Isaac Chocrón, y se convertirá en lugar donde se concertarán algunos de los mejores talentos escénicos del momento.
- El Festival de Jóvenes Coreógrafos inicia en 1985, plataforma de impulso para muchos noveles creadores, lugar de donde surgirán, entre otros, Miguel Issa y Leyson Ponce con sus propuestas creativas iniciales, además de un significativo número de intérpretes, músicos y diseñadores escénicos. En este evento, David Blanco destaca especialmente como diseñador de iluminación y forma una nueva generación de especialistas en este arte. En este lugar de encuentro, se definieron notables propuestas estéticas dentro de la danza contemporánea, en medio de una amplia diversidad de tendencias.
- El Centro Cultural Prisma, dirigido por Marta Candia, institución que dentro de sus programas de formación incluía distintas especialidades del diseño teatral y funcionó entre los años 1988 y 1992.
- El Teatro del Contrajuego, agrupación dedicada con énfasis a la escenificación de la dramaturgia universal y a la formación actoral.
- Textoteatro, donde Gustavo Ott desarrolló su obra dramática y llevó a cabo una importante labor comunitaria a través de su proyecto del Teatro San Martín.
- La Asociación Civil Xiomara Moreno Producciones como una iniciativa de la reconocida dramaturga venezolana dedicada al fomento de la labor teatral, con énfasis en el texto dramático, la dirección y la producción teatral.

Los años ochenta han sido considerados como los del auge de la danza escénica venezolana. Novísimas agrupaciones surgieron con fuerza al inicio de esta década que lograron destaca proyección nacional e internacional: Danzahoy, dirigida por Adriana Urdaneta, Jacques Broquet y Luz Urdaneta, que a mediados de la década se convirtió en compañía residente del Teatro Teresa Carreño, Ballet Nuevo Mundo de Caracas, bajo la dirección de Zhandra Rodríguez, Danza Teatro Abelardo Gameche, Coreoarte, liderada por Carlos Orta, Acción Colectiva, creada por Julie Barnsley, los coreógrafos Luis Viana y Lídice Abreu, y Danza Contemporánea de Maracaibo, de Yasmín Villavicencio. La

expansión de esta disciplina trajo la configuración de proyectos sucesivos orientados hacia diversidad de tendencias conceptuales y estéticas: Rajatabla Danza, iniciativa de Luis Armando Castillo y Andreína Womutt, Neodanza, conducida por Inés Rojas, Thejadanzateatro, de Angélica Escalona, Espacio Alterno, dirigida por Rafael González, de notable interés por los diseños de espacio escénico e iluminación, DRAMO, codirigida por Miguel Issa y Leyson Ponce, Agente Libre, de Félix Oropeza, Sartadecuentas, de Carmen Ortiz y Caracas Roja Laboratorio, de Rafael Nieves.

En nuestra investigación encontramos diferentes documentos que evidencian que la dramaturgia de la luz como concepción no es desconocida en nuestro país. Por ejemplo, el coreógrafo venezolano Vicente Nebrada en la época del Ballet Internacional de Caracas se apoya en los cambios musicales y escénicos para sus cambios lumínicos, de la mano del diseñador de luces estadounidense Tony Tucci. Al respecto, el crítico Rubén Monasterios señaló:

(Tucci) vendría a ser el principal responsable de toda esa belleza plástica de los escenarios, auténtica poesía de luz (...) donde la iluminación jugaba un papel fundamental, más que en la creación del ambiente, en la traducción del sentimiento profundo intentado expresar por el coreógrafo (Monasterios 1981: 05 – 06).

El cronista J.M. Vidal Rodas reseñó sobre la iluminación en las obra *Sombras* de Nebrada, ganadora del Premio Fokine de la Universidad de la Danza de París, “ha creado un poema en que luz y forma se entrelazan, como entre sí lo hacen los cuerpos” (Monasterios 1981:07). A su vez, la crítica francesa Joan Arnau sobre la misma pieza destacó: “luces, sombras, claridades difusas, vaguedades, concreciones lumínicas que juegan con cromatismos de alta sugestión” (Monasterios 1981: 09). Por su parte, la investigadora Belén Lobo en su análisis de la coreografía *Doble Corchea*, también del repertorio de Nebrada, afirmó:

Es Nebrada extrayendo de la energía corporal una nueva musicalidad que, enriquecida por la organización, diseño y manejo de los grupos y apoyada en los aportes del vestuario, de la iluminación y de la concepción escenográfica, convierte al hecho coreográfico en un esfuerzo creativo, exigente, versátil e intelectual que trasciende al hecho mismo de la coreografía para transformarse, a su vez, en fascinante espectáculo (1996:23).

La misma autora afirma que:

En Venezuela, es Nebrada quien va a conformar y dar carta de ciudadanía al diseñador de iluminación, confiriéndole un rango decisivo en el resultado final coreográfico. De hecho, dejó de hablarse en el país de iluminador, de ‘luminito’: se habla ahora del diseñador de iluminación. Más aún, su carácter profesional ha avanzado tanto que existe como especialización, y su importancia es tal que la presencia del diseñador de iluminación es fundamental e indispensable en cualquiera de las manifestaciones escénicas. En la danza contemporánea, particularmente, la presencia de este diseñador es considerada al mismo nivel que la del escenógrafo, del músico, del vestuarista y hasta del propio coreógrafo. Fue Nebrada, pues, quien inicio la valoración de esta actividad cuando apoyó su labor coreográfica en diseñadores de iluminación reconocidos internacionalmente, como Tony Tucci o Kevin Dreyer en tiempos del Ballet Internacional de Caracas y en el Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño (Lobo 1996: 45).

En el mundo del teatro, el argentino-venezolano Carlos Giménez sentenció que “la iluminación debe ser un elemento visual importante en la obra, que cuando no esté presente el espectador sienta que falte algo (...) un personaje más dentro de la obra” (Blanco: 2016). Y buena parte de nuestros actuales diseñadores de iluminación entiende en su quehacer el proceso de la dramaturgia de la luz, así como el sentido dramático y plástico que puede configurar.

En cuanto a premios y reconocimientos para el sector de las artes escénicas nacionales y en especial para las áreas del diseño, en específico de iluminación, es importante destacar que en 1974 se crea el Premio Municipal de Teatro, que con el tiempo incorporó el rubro de diseño de iluminación. El Premio Municipal de Danza se instaura en 1982 y no es sino hasta 2014 que incluye el renglón iluminación, a partir de una recomendación del jurado del año 2013. Esta sugerencia quedó establecida en la Gaceta Municipal de la siguiente manera:

La Mención denominada “Mejor Iluminación” consistirá en un pergamino de reconocimiento dada su novedad en la presente y futuras ediciones, en atención las recomendaciones del jurado calificador del edición del año pasado del concurso, con el objeto de garantizar el impulso, reconocimiento y fomento de la actividad cultural en el Municipio Bolivariano Libertador (Gaceta Municipal mes XI Año CXII Caracas, martes 27 de mayo de 2014 N° 3808-11 p.3).

Otras iniciativas que reconocen esta labor han sido el Premio Nacional Casa del Artista, creado en 1994 y el Concurso Bienal para Diseñadores Teatrales “Elías Martinello”, propuesto por el Consejo Nacional de la Cultura CONAC, en la cual se consideraba los trabajos de investigación en diseño de escenografía, iluminación,

maquillaje, musicalización y vestuario, en memoria de este destacado artista escénico, especialista en vestuario teatral. Y, finalmente, el Premio Nacional Infantil Nacional TIN, establecido a partir de 1999.

Podemos apreciar como la iluminación ha evolucionado, dentro de las artes escénicas nacionales, como pasó de cumplir con una función pragmática elemental a convertirse, a través de su uso consciente, en factor fundamental de las representaciones.

CAPÍTULO 2

DRAMO. Dramaturgia del Movimiento.

DRAMO es una agrupación venezolana fundada por los bailarines y coreógrafos Miguel Issa y Leyson Ponce, que trabaja dentro de la corriente neo-expresionista² de la danza, adoptada en el país a mediados de los años ochenta, con una perspectiva propia de orientación multidisciplinaria, muy especialmente el teatro. Toma su nombre de la contracción de las palabras dramaturgia y movimiento.

² Para Mary Wigman, bailarina precursora de la danza expresionista alemana desarrollada durante la primera mitad del siglo XX, esta manifestación es un lenguaje vivo que habla del ser humano. “Un mensaje artístico que se lanza al más allá de la realidad a fin de hablar, por así decirlo, a un nivel más elevado, con imágenes y alegorías, de las emociones más íntimas del hombre y su necesidad de comunicar” (Wigman 2002: 17). Por su parte, Kurt Jooss, igualmente figura fundacional del referido movimiento artístico, sentencia que “la danza debe ser un medio para expresar tanto el acontecimiento como las impresiones y las reacciones que sugiere (Baril 1977:323). El coreógrafo buscó una imagen sólida y “hacer del gesto un agente vivificado por la idea, penetrado por el sentimiento.” (Baril 1977:326). El neo-expresionismo como tendencia de la danza escénica tiene en Pina Bausch a su figura orientadora. Según el investigador argentino Adolfo Rocca (2005) con esta creadora “resurgió el espíritu de la danza alemana” y la describe como neo-expresionista por su manera para concebir la danza. En el tanztheater o teatro-danza, como también se le denomina, las obras no poseen una dramaturgia definida como texto escrito, el público forma parte del espectáculo y entiende lo que su propio conocimiento le permite alcanzar. Sus obras exploran la condición humana, con sus defectos y virtudes, amor, angustia, nostalgia, tristeza, soledad, frustración, terror, infancia, vejez, hambre, y olvido. El dramaturgista Raimund Hoghe se refiere al mundo creativo de Bausch:

Un rasgo que aparece recurrentemente en las obras de Pina Bausch es el intento del individuo por luchar contra lo efímero de las palabras y de las imágenes, de las situaciones y de las experiencias; y de afirmarse a en una realidad que a menudo se le escapa. A través de medios supuestamente objetivos, los personajes tratan de conseguir seguridad en un entorno inseguro (Hoghe 1988:20).

El crítico de danza Jochen Schmidt al hacer un balance sobre los primeros treinta años del teatrodanza en Alemania y refiriéndose a la obra de Bausch afirma:

Pina analiza la danza pura, absoluta, cada vez con mayor desconfianza. Cada vez más la traduce en imágenes teatrales de crítica social y con elementos realistas. Sus bailarines cantan y hablan. Este hecho no debe sorprender a nadie, pues en 1973, al asumir la dirección en Wuppertal, en una entrevista dijo lo que, posteriormente, sería una declaración de principios para todo el género: no le interesaba cómo se movían las personas, sino que las conmovía (Schmidt: S/F: 07).

En cuanto a la composición del movimiento dentro de esta tendencia señala:

Gestos y posturas previamente establecidos (tanto de la danza moderna como del ballet clásico) se dan en el teatrodanza sólo a manera de citas. Los coreógrafos del teatrodanza recolectan movimientos y modos de comportamientos triviales, cotidianos; es menos lo que inventan que lo que descubren. La danza que surge en estas circunstancias se basa completamente en las experiencias personales de los coreógrafos (Schmidt: S/F: 09).

Las agrupaciones Danzahoy y Acción Colectiva son sus antecedentes iniciales. En este último grupo y de la mano de la bailarina inglesa Julie Barnsley, su fundadora y directora artística, tanto Miguel Issa -performer, director escénico y gestor cultural-, como Leyson Ponce -bailarín, coreógrafo y maestro- iniciaron su carrera profesional como intérpretes. Estos abordan los postulados de Barnsley en su libro *El cuerpo como territorio de la rebeldía* (2013):

Abarcamos procesos en donde sentimos el cuerpo plenamente integrado y también nos comprometemos con procesos en donde nuestra meta es comunicar y comentar acerca de las terribles injusticias contra este cuerpo vital (Barnsley 2013:139).

II.1. CUERPO DRAMATÚRGICO.

Revisaremos entonces el concepto de dramaturgia en sentido general, para luego entenderlo desde el ámbito de la danza escénica. Según el investigador francés Patrice Pavis, la dramaturgia es: “la técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos” (1998: 155). Al acercarnos a la dramaturgia del movimiento, base conceptual de DRAMO, diremos, en principio, que es una tendencia escénica que investiga lo que impulsa y articula la acción de danzar.

Así como Eugenio Barba afirmó que de un cruce de acciones surge el hecho dramaturgico:

La palabra texto, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa “tejido” (...) El tejido del espectáculo puede ser definido como “dramaturgia”; es decir drama-ergon, trabajo, obra de las acciones, la manera en que se entretejen las acciones, es la trama. (1988: 51).

Por su parte, Patricia Cardona se pregunta: “¿Se puede utilizar el término dramaturgia en la danza? Entendido en relación con la acción escénica, desde luego.” (2000: 49). Ambas reflexiones no están distanciadas una de la otra: la palabra central es acción, y ésta, al igual que la dramaturgia, es aplicable a la danza.

Sobre el movimiento, Leyson Ponce indica que este debe ser imagen que debe convertirse, aunque sea un instante, en símbolo. “La dimensión del cuerpo debemos expandirla para que el pensamiento se ajuste” (Ponce 2000: 41). De esta manera se va

desarrollando el concepto del cuerpo e imagen: la dramaturgia del movimiento. Esta visión se conecta con los postulados de Julie Barnsley, donde el concepto de cuerpo es el de cuerpo memoria que va a expresar, sin codificaciones estrictas, un cuerpo dramático que va a ser leído desde las emociones.

Tanto Miguel Issa como Leyson Ponce brindan su propia definición sobre la dramaturgia del movimiento. Según el primero “la dramaturgia del movimiento es el cuerpo que habla” (2005). Mientras que Ponce habla de “direccionar el cuerpo global y ofrecerlo a su drama o partitura de las acciones para mundanizar y dar forma a lo que es invisible: el tejido conceptual de la obra” (1999:42). Para ambos, el cuerpo transmite las emociones y de allí, los impulsos para la acción física. Lo que será, entonces, con el cuerpo-símbolo que la dramaturgia del movimiento va a operar: la danza como escritura escénica, como acciones teatrales en imágenes.

DRAMO como agrupación escénica hizo su debut en 1996 con la representación de las obras *Gastone* y *Meraviglioso*, sobre la cultura ítalo-venezolana, de Miguel Issa y Leyson Ponce. El proyecto se anunciaba como un proyecto orientado a abordar la creación a través la fusión de lenguajes: teatro, danza, video, cabaret, circo, ilusionismo y ópera. La periodista francesa Gallia Vallete Pilenko señaló que DRAMO nació de “una voluntad común de reflexionar sobre el concepto de coreografía, integrando otras disciplinas artísticas que contribuyen a desarrollar un nuevo discurso sobre las imágenes del cuerpo”. (2002: 4). Por su parte, Patricia Cardona resalta la clara identificación DRAMO con el teatrodanza, corriente en la que la dramaturgia del movimiento resulta esencial:

La danza moderna como plataforma de grito y rebeldía había agotado todas sus posibilidades, (precisamente por carecer de una base teórica y práctica que le diera consistencia), y algunos empiezan a preguntarse cuál es la ciencia que pueda integrar la emoción con el movimiento, la idea con la acción física (...) no había otro recurso más que el de la dramaturgia, no literaria, sino de montaje escénico. (2000: 51).

Luego de veinte y tres años de la creación de DRAMO, sus directores han desarrollado una estructura básica de trabajo con los intérpretes, sin que cuente demasiado su formación inicial (actor, bailarín, cantante, etc.), al integrarlos en una propuesta escénica que aprovechará las capacidades histriónicas individuales de cara a su representación final. Para ilustrar mejor esto último, usaremos como ejemplo el caso personal de Miguel Issa,

quien se define a sí mismo “no soy bailarín académico, vengo más de la música y el teatro; tampoco soy actor, lo que más hice fue música y al final era como un músico-actor que hacia danza... un ‘bicho raro’ que tampoco era bailarín” (2009). Sin embargo, esto no fue impedimento para ser interprete de danza contemporánea, al contrario, sus condiciones fueron aprovechadas, lo cual le permitió expandir su ámbito de acción escénica.

El antiguo integrante de esta agrupación, Eduardo García, asevera: “Un intérprete debe bailar con un objetivo claro, no debe estancarse en las pautas que dicta el director o el coreógrafo. Debe buscar más allá, impregnar las acciones de su personalidad, traspasar lo establecido” (2002:30). Y a su vez, Orlando Rodríguez, igualmente anterior miembro de DRAMO, acota:

La proposición realizada por el coreógrafo en búsqueda de un aporte creativo, no necesariamente viene acompañada de un sistema claro de referencias (por demás íntimamente relacionadas al imaginario del espectador) sino más bien puede recurrir a esa “libertad inicial” que necesitará la colaboración del intérprete, en cuanto a referencias propias, pudiendo de todos modos extraer un significado de lo que el coreógrafo pretende expresar, reinterpretándolo (Rodríguez 2002: 47).

No es con la exaltación de las condiciones físicas del bailarín donde se desarrolla la noción de la dramaturgia del movimiento, sino en la retención del cuerpo-imagen, que alcanza una forma sublime, donde cada intérprete aportará su carga emocional particular.

En la obra creativa de DRAMO se puede apreciar como el trabajo individual de cada intérprete construye sus personajes con base en sus emociones y características físicas propias. La base de la dramaturgia reside en la concientización del cuerpo por parte del intérprete, a fin de dar la imagen más pura de movimiento y que la lectura del mismo se vuelva múltiple para el espectador. Así va desarrollándose a través de la suma de los símbolos, los signos enmarcados y los discursos visuales en medio de un contexto, donde el espectador, ensamblará una la historia más elocuente que la surgida solamente del cuerpo o la palabra, la imagen o la música.

En los procesos de investigación en DRAMO, cuando un nuevo intérprete se incorpora a la agrupación, toma conciencia que en la creación nada es definitivo. Hay un tema planteado y se comienza construyendo imágenes con las que se irá trabajando hasta obtener lo que el creador considere interesante desde el punto de vista expresivo: “No debe haber preocupación sobre por el porqué de lo que está ocurriendo, al final de la indagación

quedará revelado lo que sucede” (Issa 2009). Más que un trabajo de improvisación, se promueve un trabajo de creación permanente y una búsqueda continua de imágenes entendida como dramaturgia.

La búsqueda de esta imagen corporal comienza con un texto o una frase de movimiento del intérprete. “La concatenación de ejercicios físicos es el punto de inicio de un material, y llevan al desarrollo de los ingredientes esenciales de la obra” (Ponce 2009). El creador va a ofrecer un imaginario sobre un tema determinado y se apoya en videos, música, textos, imágenes de video, dejando que el intérprete se conecte con esta información desde sus propias vivencias, sus códigos, e improvise con dicho material y con las pautas verbales y corporales ofrecidas.

En las obras de Miguel Issa encontraremos un gran imaginario, donde “recurre a diferentes ramas del arte como la literatura, la pintura, la música, la fotografía, el cine, el teatro ... infinita nostalgia ... secuencias a partir de imágenes fotográficas que cobran vida ... y el trabajo con objetos” (Myerston, 1999:79-81). En sus propuestas, luego de obtener todos los materiales físicos, así como todas las frases que se puedan lograr, es que se “escribe” la obra. Son piezas de un rompecabezas, cuya figura definitiva es desconocida durante el proceso. Luego se concreta un primer orden escrito a partir de las pautas del trabajo diario y el orden de las actividades. Esta suerte de guion va a variar según lo que vaya sucediendo en los ensayos, y no se descarta lo que la casualidad o la intuición puedan sugerir.³

Por su parte, Leyson Ponce plantea los ensayos con un movimiento bien definido, se lo plantea al intérprete para que lo de-construya y modifique el orden propuesto. Luego establece otro material que una vez más se interviene. En los ensayos finales se procura la calidad del movimiento de manera individual: la velocidad, la calidad interpretativa, junto con el tiempo y la música. Ponce no solo va a proponer que la dramaturgia del movimiento provenga del cuerpo, sino que también se valga de cada uno de los significantes escénicos y que cada uno debe formar una unidad lingüística en el movimiento mismo. En el caso de la iluminación: “se debe adentrar en los procesos dejándose llevar por el mismo fluir del

³ Por ejemplo, cuando se trata de movimiento grupal, Issa pide que el grupo trabaje como si fuera un solo individuo que responde a una misma necesidad (aun cuando cada intérprete posea una carga emotiva diferente en el material), y en algunos momentos que todos miren hacia un mismo foco punto en el espacio escénico o también en el área de público.

movimiento del cuerpo y de la imagen para hacer de ésta algo inquietante para la vista” (2018). Además, que sea un hilo conductor de la obra.

En el caso de DRAMO, el diseño lumínico va a tener como característica su diálogo con otras disciplinas tras el logro de una experiencia escénica total. Para hablar acerca de su lenguaje visual partiremos de las valoraciones de Efrén Rojas (Caracas, 1959), director de arte, escenógrafo, maquillador, vestuarista y eventualmente también intérprete de la agrupación, quien contribuyó, junto a Miguel Issa y Leyson Ponce, a la definición de los códigos estéticos que la identifican a esta hasta el presente. Rojas va a proponer un concepto visual resultado de una mirada multidisciplinaria propia de la agrupación, partiendo del arte de la danza e integrándose al teatro, el circo, cine y el circo; definido como “como una estética de libertad de pensamiento y la libertad de asociación de ideas. Dos cosas que aparentemente podrían no tener una relación, se confabulan y se unen para conformar el aspecto visual y el aspecto estético de un trabajo realizado” (2007) Y lo ilustra: “utilizar el discurso del genocidio de la segunda guerra mundial... elementos tan disimiles y bizarros como puede ser un campo de concentración y un acto de magia circense” (2007).

Los codirectores de DRAMO ven la iluminación “como una posibilidad para dialogar sobre la obra” (Ponce: 2018) así como en un “cierre de proceso estético” (Issa: 2018). Entienden la dramaturgia del movimiento como el cuerpo-imagen y la iluminación como la que ofrece la visual a la misma, reforzando su discurso escénico.

- Diseñadores de Iluminación. Premios y repertorio DRAMO.

David Blanco

Nacido en Caracas (1948). Comienza su vida teatral en el grupo Rajatabla como actor. En 1978 se inicia como diseñador de iluminación con la misma agrupación. Especializado en iluminación de teatro, ballet y danza contemporánea. En 1996 crea la agrupación de teatro infantil Katia con K en 1996. Es Maestro Honorario de la Universidad Nacional Experimental de las Artes UNEARTE, y declarado Patrimonio Cultural de la ciudad de Caracas. Actualmente es Coordinador Técnico de la Compañía Nacional de Teatro.

Carolina Puig.

Nacida en Caracas (1960). Es diseñadora de iluminación, directora técnica y productora. Se destacó como Coordinadora de Producción del Teatro Teresa Carreño. Directora Técnica del Ateneo de Caracas y de la compañía Danzahoy.

Lina Olmos.

Nacida en Nueva Esparta, Margarita (1973). Realiza estudios superiores en el Instituto Universitario de Teatro IUDET en las áreas de Diseño y Docencia Teatral. Realizó una maestría en École Supérieure d'AudioVisuel • Arts du spectacle et médias • parcours études théâtrales • Toulouse. Se ha especializado en el vestuario teatral.

-Premio Nacional Casa del Artista Mejor Producción obra Medea Material 1998
 -Premio Nacional Casa del Artista Mejor Bailarina obra Medea Material 1998
 -Premio Municipal de Danza Mejor Coreografía “Canción de los Niños Muertos” 2002
 -Premio CELCIT por la obra “La fiesta de los barrocos” 2004
 -Premio Municipal de Danza por Musicalización de la obra “El Mistral” 2005
 -Premio Mejor Producción en Danza por obra “Café Inmigrantes” Patrimonio Cultural de Venezuela otorgado por el Ministerio de la Cultura. 2005.
 -Reconocimiento Especial Por el Día Nacional del Teatro otorgado por la Gobernación del Estado Zulia y La Universidad del Zulia.
 -Mención Honorífica Premio Municipal de Danza por la investigación realizada sobre nuestra ciudad por la obra “Caracas itinerante”. 2007.
 -Orden Buen Ciudadano 2007 otorgado a Leyson Ponce por la Alcaldía del Municipio Libertador de Caracas.
 -Premio Municipal de Teatro 2007 Mejor Obra de Teatro Universitario “Los comparseros”

AÑO	OBRA	COPRODUCCIÓN
1996	Gastone & Meraviglioso	
1996	Árbol que crece torcido	Escena de Caracas
1997	Nosferatu	

1997	Ella, María Callas	
1997	Inmigrantes	IUDEM
1998	Medea Material	
1998	Lo Speciale	IUDEM
1999	Pascua & Divino Narciso	
1999	La Finta Semplice	IUDEM
1999	Los siete pecados capitales	Contrajuego
2000	La Divina Comedia	
2001	Canción de niños muertos	
2002	Chez Raimonde & Esperando a Godot	
2003	El Mistral	
2004	La fiesta de los barrocos	Goethe Institute
2004	La Gata Cenicienta	
2005	Café Inmigrantes	
2006	Caracas Itinerante	
2006	Esperando a los dos	
2006	Caracas Íntima	
2007	El Alma Llanera	Compañía Nacional de Opera
2007	Los Comparseros	IUDET
2007	La Zaranda	
2007	El vuelo del ilusionista	

2008	Orfeo Dramaremix	
2009	Gitanas	
2010	Trigal	
2011	Nace un cisme	
2012	Hotel Inframundo	Compañía Universitaria de las Artes-UNEARTE
2012	Asonados	Fundación Compañía Nacional de Danza
2013	Cabaret, Reinas de la noche	Compañía Nacional de Teatro y FCND
2014	Cabaret Baccará	
2015	Mujeres de fuego	Fundación Jóvenes Coreógrafos de Venezuela
2015	La ópera de los tres centavos	Rajatabla
2016	Lo que el cine nos dejó	Fundarte
2016	Amor Amargo	Fundación Jóvenes Coreógrafos de Venezuela
2016	Traviata Plie	Atelier de Ópera de Miami.
2016	Medea Revés	Fundación Jóvenes Coreógrafos de Venezuela
2017	Fragments de la nit	
2018	De amor y de aire	Provisional Danza de Madrid

CAPÍTULO 3

Análisis del discurso lumínico en DRAMO

La creación de un discurso lumínico puede venir explícito o implícito en el texto teatral, sin embargo, es en la representación escénica donde cobrará vida a través de la dramaturgia de la luz a desarrollar. Siendo la luz un elemento intangible, será mediante el manejo de intensidad, así como sus distintos ángulos, que nos revelarán las acciones y las formas escénicas. Aunado a la psicología del color que influenciará en nuestro estado de ánimo, una composición plástica y que nos determinará la visual selectiva, así los espacios dramáticos y diegéticos van a ser creados, mientras que para el tiempo dramático y escénico se consideran tanto la música como el decorado verbal conforme a todo lo anterior.

La concepción del investigador español José Luis García Barrientos entiende que el uso de la iluminación en un escenario formula espacios y tiempos. Plantea el concepto de espacio “como elemento constitutivo de la construcción dramática” (Barrientos 2012: 145). De igual manera la idea de tiempo “como, es el momento para el estudio del modo dramático de representación.” (Barrientos 2012: 97) El mismo autor considera unas sub divisiones para ambas nociones:

- Espacio dramático “como la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación” (154).
- Espacio escénico: “es el espacio real de la escenificación, el espacio teatral representante, con formas que varían según las diferentes épocas y culturas y plasmaciones concretas distintas en cada teatro (edificio) particular” (153).

Y para el tiempo:

- Tiempo diegético: “el tiempo significado de la fábula, mentalmente (re)construido por el espectador... o argumental es el plano temporal que abarca la totalidad del contenido, tiempo de la ficción en toda su amplitud, tanto de los sucesos mostrados como de los referidos” (98).

- Tiempo dramático: “el tiempo estrictamente representado del drama, de carácter artístico o artificial y que resulta de la relación que contraen entre sí los dos anteriores... habrá que entender la duración dramática como el cociente —la forma de resolver la desproporción— entre la de la fábula o argumento (dos años, por ejemplo) y la de la escenificación (dos horas, por ejemplo). Por tiempo dramático hay, pues, que entender los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos argumental en el tiempo del microcosmos escénico” (98-99).
- Tiempo escénico: “tiempo pragmático, realmente vivido de la *escenificación* ... o más precisamente ‘escenificado’, puesto en escena, es el tiempo representante y pragmático del teatro, tiempo real o realmente vivido por actores y espectadores en el transcurso de la representación.” (98-99).

Dichas especificaciones serán las utilizadas para el análisis de los discursos lumínicos, así como su posible estructura que los conforman. La metodología queda conformada de la siguiente manera: delimitamos primero el lugar escénico utilizado, luego se conforma, en su totalidad, el espacio dramático – tipos de reflectores, ángulos y posibles colores utilizados- según las acciones escénicas, seguidamente los posibles efectos anímicos que puedan causar en el espectador, y, finalmente, hablaremos del tiempo diegético y dramático.

Para hacer una lectura más sencilla y sin tecnicismos, haremos un resumen del análisis, lo presentaremos en forma de cuadros, (según el modelo aplicado por Valmitjana en el libro *La fiesta de la tradición*) con una ampliación de los mismos para lograr mayor precisión en cuanto al discurso lumínico. A continuación, el ejemplo con su correspondiente explicación:

Descripción lumínica	Descripción escénica
Lugar escénico iluminado donde ocurrirán las acciones	Movimientos escénicos de los intérpretes
Dramaturgia de la luz	Descripción por acciones

Manejo de la luz según la situación escénica/dramática	La acción determinante para hacer el cambio de luces
---	---

Ofrecemos a continuación un breve glosario, que ayude a entender mejor la lectura antes de llegar a los cuadros:

- Filtro de color o gelatinas: policarbonatos creados para resistir altas temperaturas, pueden ser tintados por dentro o por fuera según la casa productora. En Venezuela conocemos solamente las marcas Lee y Rosco
- Fresnel: Reflector que propicia luz difusa y en corta distancia cubre un gran rango.
- Gobo: Lamina de metal troqueladas, con forma abstracta o figurativa, se usa en los Lekos para proyectar imágenes. (estrellas, arboles, etc)
- Leko: es un reflector que mientras mayor distancia, mayor apertura de luz. Puede manejar la luz con bordes definidos o difusos, del mismo modo puede ser “cortada” su proyección total, de forma cónica, para ser ajustada en líneas rectas
- PAR: Reflector que propicia luz difusa, maneja cinco tipos de bombillos que permiten que su rango de luz sea de mayor o menor tamaño.

Para el análisis de las obras nos basamos en el registro audiovisual de las mismas. Por tanto, estamos siendo guiados por la visión de la cámara, así como el encuadre de la misma y desde allí haremos el análisis; y cuando hablamos de discurso lumínico, ampliamos el sentido práctico de la iluminación, que solo hace que veamos lo ocurrido en escena, estamos indicando el proceso de reflexión y creación con el cual se concibe el desarrollo de la luz en escena, así como su estructura de montaje en la cual se le corporeidad a los volúmenes y al escenario, se busque crear composiciones que apoyen las sensaciones en el espectador, manejando un elemento que es intangible e invisible a los ojos.

A continuación, realizaremos el análisis de tres discursos lumínicos pertenecientes a los reconocidos diseñadores venezolanos David Blanco, Carolina Puig y Lina Olmos, que corresponden a las puestas en escena de DRAMO de las obras *Espuma de Champagne*, *La zaranda*, ambas de Miguel Issa, y *Hotel inframundo*, de Leyson Ponce. Buscamos con este análisis contrastar diferentes concepciones sobre la iluminación en procesos de creación diferenciados entre sí, ya que los diseñadores seleccionados poseen personales recorridos en el ámbito escénico, que en el caso de las tres obras que serán estudiadas se han integrado a los particulares universos expresivos de sus autores. Incesantes diálogos entre ambas entidades y sus referentes teatrales, dancísticos, plásticos y cinematográficos, dieron como resultado estas propuestas de iluminación nacidas de reflexiones compartidas y acuerdos alcanzados, tanto en lo conceptual como en lo técnico.

III.1. *ESPUMA DE CHAMPAGNE*.

La presente obra es una antología de piezas creadas por Miguel Issa entre 1992 y 1994, para el Festival de Jóvenes Coreógrafos, fusionadas luego en un solo planteamiento escénico, cuyo diseño de iluminación correspondió a David Blanco. Fue estrenada el 21 de septiembre de 1995 en el Hotel Miramar de Macuto. Se considera un antecedente inmediato de la creación de DRAMO.

- Ficha Técnica de la obra:

Concepto de la muestra y coreografía: Miguel Issa.

Música: Giacomini, José R Reyes, Sabino Reyes, S Rachmaninof, G Bizet, Collage Musical

Intérpretes: Miguel Issa en Caricato en Pena y Il Ricordo; Wilfredo Cohen y Editza Canelón en Olga y Tony Varieté; Manuel Blanco, Marta Carvajal, Wilfredo Cohen, Maria Eugenia Guerrero, Carlos Hidalgo, Yatzé López, Oswaldo Marchionda, Liselotte Salinas, Mariangel Romero, Juan Carlos Vivas, Sue Ying Zabala en Postales de oro- La Reveú - Gran Salón – Rose per Sempre.

Producción General: Festival de Jóvenes Coreógrafos.

Producción Ejecutiva: William Rodríguez – Mercedes Blanco.

Asistente de Producción: Luzarelys Gómez – Yolimar Chacón – Luis Varazarte

Ambientación: Erasmo Colón.

Asistente: Luis Alberto Marrero – Hugo Arrieta.

Diseño de vestuario, accesorios y maquillaje: Efrén Rojas.

Diseño de Iluminación: David Blanco

Montaje y Monitor de iluminación: Adrián Zapata.

Asistente: Alberto Zapata.

Técnicos de iluminación: Manuel Troconis – Wolfgang Zambrano.

Coordinación Técnica: Esmeiro Herrera.

Asistente: José Castellano.

Sonido: Horacio Piñango.

Coordinación de Escenario: Coco Seijas – Luzarelys Gómez.

Prensa y Promoción: Omar Khan – José Reinaldo Guédez.

Diseño Gráfico: Víctor Pastore.

Tipografía: Efrén Rojas.

Fotografías: Franco Coffaro, Miguel Gracia, Roland Streulli.

Asistente de Dirección: Maruma Rodríguez.

Anfitriones: Anakarina Balza – Isadora Delgado – Felipe Hernández.

Mayordomo: Carlos Silva.

Preparación Vocal: Carlos Silva.

Dirección General: Miguel Issa.

Septiembre de 1995.

- **Argumento:**

En un hotel abandonado, trazos fugaces del imaginario de Miguel Issa reviven los posibles momentos emotivos sucedidos dentro de ese lugar ruinoso. Sus personajes son sombríos y aferrados al espacio que ocupan. En el recorrido inicial, anfitriones maquillados espectralmente reciben al público para conducirlo por las interioridades del edificio donde tendrán lugar la representación de escenas de corta duración: un salón de piano, una cocina con un repostero y su ayudante, un huésped del hotel que va a entrar o salir de su cuarto, hasta ingresar al gran salón recibidor del hotel donde se inicia la primera escena: parejas de

baile danzan reiterativamente aunque no parecen avanzar en el tiempo, premisa de la siguiente: un cantante de ópera sumergido en sus recuerdos de mejores momentos vividos, estático y rígido, inmerso en sus recuerdos de un pasado presuntamente glorioso, finalmente un ser olvidado en sus evocaciones.

De la misma manera, como relegamos al maestro de baile de los grandes salones, en la siguiente escena la antigua figura ordenará a las parejas según las canciones a danzar. Será la excusa para que Olga busque a Tony, su compañero de variedades. De esta manera ambos “con su deliberado aspecto kistch”, (Khan 1993: 03) cantan y bailan sobre los amores pasados. ¿Y qué llega a ser más pasado que el último día del año? En la próxima escena, en medio del gran baile tendremos, con caída de papelillos, el anuncio del nuevo tiempo, con la fragilidad del porvenir. A continuación, surge un caricato en pena, según el poema de José Castillo Zapata, personaje desgastado como el año que se desvanece, así como la memoria de este sitio emblemático. Se comienzan a despedir los personajes de los espectadores, mientras van abandonando el recinto.

- **Espacio.**

- **Espacio arquitectónico:** Antiguo Hotel Miramar de Macuto, estado Vargas. Este emblemático hotel, construido en 1928 por el arquitecto venezolano Alejandro Chataing, consolidó a región como un afamado balneario, siendo un edificio con el único ascensor para aquel entonces, con una variada arquitectura ecléctica. Dentro de esta edificación de valor patrimonial, que acusa un profundo deterioro, Miguel Issa refuerza su discurso creativo nostálgico y evocativo.
- **Espacio escénico:** tiene aproximadamente catorce metros de ancho por otros catorce metros de profundidad. En el piso original del hotel, hay un mosaico de aproximadamente ocho metros de diámetro. Desde la parte más alejada del mosaico, (visto desde la zona de público o donde la cámara de video está ubicada) ha de tener dos metros de profundidad más, hasta la zona de embocadura de los telones y desde allí otros dos metros más de profundidad entre telones. Finalmente, sobre un telón de fondo con la palabra Miramar pintada, cae en forma curva un telón blanco.
- **Espacio dramático:** se dividirá en estos dos espacios, la zona del mosaico y la zona de telones. En esta última, se encuentran ubicados reflectores, no a la vista de público, que por cuyos ángulos de incidencia son conocidos como calles o pasillos

de luz. Al estar ubicados los reflectores en altura de dos metros o menos y en los extremos del escenario, se habla entonces de una calle de luz. En nuestro análisis, se ubica la primera calle como la que está ubicada más cerca del telón de boca, y así hasta el fondo del escenario en orden progresivo. En esta obra, la primera calle está ubicada en el medio, delante de la zona de telones y del final de la zona de mosaico. Tomando en cuenta la visual desde la zona de público.

- **Propuesta Lumínica:**

- Escena 1. Postales de oro.

La obra inicia con los intérpretes entrando al diámetro del mosaico, caminando lentamente al compás de la música. De esta manera, remiten a un tiempo dramático de un período anterior a actual, reforzado con el vestuario de una época antigua. Solo está iluminada la zona del mosaico. Al principio, la intensidad de las luces no permite ver con claridad los rostros de los intérpretes, motivado por los ángulos de contraluz, que proporcionan más carácter y volumen a los cuerpos. De esta manera, la visual que se aprecia es la de seres no definidos, como extraídos de alguna ilustración.

Dichos contraluces posiblemente coloreados con algún corrector de temperatura (Quizás Lee 201 C.T. Blue Full) en Fresnel o en reflector tipo PAR con filtro difusor de luz (para expandir mejor el diámetro lumínico) más el corrector, desde balcón, que se encuentran en una altura aproximada diez metros.

En la medida que los intérpretes van llegando al centro, acompañados con el aumento musical, se incrementa la intensidad en la iluminación, por medio de las sombras creadas por sus cuerpos, percibimos luces en ángulos contra-diagonales y calles en reflectores tipo PAR, lado derecho e izquierdo, así como un Leko Altman 30 grados (estos últimos se dejaron ver en el video, en otra escena), por lado izquierdo, a una altura aproximada dos metros a dos metros cincuenta centímetros.

Hay poca iluminación frontal, los rostros revelan mejor el ángulo que fue utilizado, el de frontal-cenital. De esta manera, se acentúan los contrastes que refuerzan el carácter fantástico de cada uno de ellos propiciando en el espectador Quizás fascinación por la cercanía con estos intérpretes pertenecientes a otra época, con quienes no existe contacto

directo mientras realizan la representación. Apreciamos que hay luz en lámparas propias del hotel, así como velas en candelabros, para apoyar la composición plástica visual.

Al momento de cambiar el tema musical, la intensidad lumínica desciende, los intérpretes se agrupan más en el centro. El espacio dramático creado por la iluminación, junto con el tiempo escénico, remite a la idea de una foto viviente, en la cual los intérpretes vocalizan. Para el tercer cambio musical, la intensidad en las luces sube, pero esto dura poco tiempo ya que los intérpretes van saliendo del mosaico mientras las luces van bajando de intensidad progresivamente.

Descripción lumínica	Descripción escénica
Zona del mosaico iluminado.	Interpretes entran en parejas o solos a la zona del mosaico, cubren la zona circular, como si fuese una presentación, se giran e intercambian parejas.

Dramaturgia de la luz	Descripción por acciones
Inicia con intensidad alta, contraluces y laterales.	Primer tema musical.
La intensidad lumínica se ubica hasta la mitad.	Se ubican lentamente en el mosaico, con el segundo tema musical. Luego los intérpretes se van lentamente hasta el borde más alejado del mosaico.
Regresa la intensidad alta al momento de sonar el tercer tema musical.	Los intérpretes salen del centro y van a los lados para la segunda escena.

Escena 2. Il Ricordo.

La zona de los telones es el espacio donde las acciones se desarrollan, vemos la zona del mosaico cubierta con luz azul oscura, en baja intensidad, lo cual dificulta definir el tipo de azul utilizado, Quizás Rosco #68 Sky Blue; tal vez Lee 068 Sky Blue o posiblemente Rosco #78 Trudy Blue.

En la zona extrema para el público en la zona del mosaico y fuera del él, dos luminarias en ángulo de calle, una en Leko Altman 30°, otra en PAR. Dentro de la zona de los telones dos calles más, la segunda y tercera con intensidad media y la del fondo en intensidad alta, ambas sin color, (por la manera en que la luz se muestra en el video consideramos, que se utilizaron reflectores tipo PAR, con bombillo tipo Narrow, aunque

(estos no estén visibles al video). De esta manera, se crea un nuevo espacio dramático, enfocando nuestra mirada hacia la zona donde hay mayor incremento lumínico, también puede entenderse desde la composición y la visibilidad selectiva. Hay luz frontal enfocada hacia la zona de los telones, sin iluminar la zona del mosaico.

Las luces que cubren el área están creando la profundidad escénica al trabajar con diferentes planos y colores: vemos azul en la zona del mosaico, detrás del mismo en intensidad media. Luego, al fondo, intensidad alta, siendo entonces la luz la que indique profundidad a través del color y su intensidad en el escenario. La altura propiciada por el espacio escénico se aprovecha para que la luz frontal no arroje sombras en el fondo del escenario.

Lo que en la escena anterior era una zona de oscuridad, es decir la zona de telones, ahora brilla y resalta, mostrándonos un letrero pintado que dice Miramar. Los telones no tienen iluminación para ellos, solo la dispersión de la luz los muestra. El intérprete se mantendrá en el espacio de los telones sin llegar a la zona del mosaico. Este sale a escena a recibir aplausos. Esta acción la hará dos veces más y en la tercera ocasión suena la música. Se va apagando muy lentamente la luz azul ubicada en el mosaico, aunque el intérprete se acerca hasta el borde de la primera calle y allí se mantiene cuando canta la segunda canción. La diferencia entre zonas creadas con calles, se demuestra con el desplazamiento del intérprete al evidenciar las zonas de sombras entre una calle y otra. Hay presencia de luz frontal, revelada por la sombra del mismo.

El intérprete finaliza la segunda canción. Se sienta nuevamente y abre la maleta, que posee algún dispositivo interno con luz. Ahora la zona delimitada por la luz frontal, es un rectángulo de dos metros de ancho por cuatro metros de profundidad, creado con reflectores tipo Leko Altman 30° con los bordes de luz no tan definidos, en ángulo frontal. De esta manera, el espacio dramático fue creado, como si fuese una escultura viviente. La música no se detiene y empieza de seguido otra canción, la cual es señal para que los intérpretes se acerquen y queden algunos en siluetas e inicie la próxima escena.

Descripción lumínica	Descripción escénica
Área de telones iluminada con mayor	Un solo intérprete se mantiene en esta zona, no avanza hasta el mosaico. Canta

fuerza.	dos veces.
---------	------------

Dramaturgia de la luz	Descripción por acciones
Área de telones iluminada, sin música. A través de los colores y las intensidades se crea profundidad, al crear volumen en el escenario.	El intérprete entra tres veces como si recibiera aplausos.
Se mantiene lo anterior.	Tercera vez que el intérprete entra y levanta los brazos. Canta, primer tema musical luego lo hace de manera fono mímica y luego a capella.
se va desapareciendo la luz azul, solo las calles y el frontal	Con el segundo tema musical se sienta y abre la maleta.
Con el tercer tema musical, solamente rectángulo creado con luz sobre el intérprete.	Se sienta y abre la maleta por segunda vez.

Escena 3: La Raveu.

Continúa la música de la escena anterior, se desvanece el rectángulo de luz y la zona dentro de los telones se oscurece por completo. Se ilumina en intensidad baja, con dos reflectores sin color, el telón de fondo ubicado encima y detrás del letrero escrito Miramar, lo que hace que no leamos este letrero para esta escena. Mientras que la zona del mosaico, descrita en la primera escena, se ilumina con luces laterales y contraluz, pero con una intensidad lumínica nivel por encima de la mitad, lo cual produce mayor visibilidad en los intérpretes, quienes van componiendo diferentes figuras entrelazadas. Finalizando el primer tema musical se van acercando más al centro y al borde del mosaico más cerca del público.

Con siguiente tema musical sube la intensidad en el ambiente creado anteriormente, mientras los intérpretes abarcan más la zona del mosaico en su totalidad. En las zonas más cercanas al público se evidencia la escasez de equipos en luz frontal o Quizás la luz frontal sea en color azul y por eso se aprecia tan levemente, al ser dominada por las luces más claras o con ausencia de color.

El simple hecho de incrementar la iluminación en el mosaico, aunado al telón de fondo iluminado, nos crea un nuevo espacio y tiempo dramático, en este caso uno muy festivo.

Con el tercer tema de música, los intérpretes cubren desde el centro hasta el fondo del mosaico. La luz mantiene intensidad alta, acá hacen diferentes ritmos musicales y bailan diferentes estilos. Con el cuarto tema musical disminuye la intensidad en las luces lentamente, mientras que los telones de fondo, en el techo, ganan en intensidad.

Descripción lumínica	Descripción escénica
Zona del mosaico iluminada.	Grupal de intérpretes, cantando y bailando diferentes ritmos musicales en la zona del mosaico.

Dramaturgia de la luz	Descripción por acciones
Se mantiene el tema de música de la escena anterior, el área de telones a oscuras, se ilumina un telón sobre el letrero la luz alcanza ahora la zona de los telones en ángulo de contraluz	Intérpretes cantan y se desplazan lentamente en el espacio, hacia el fondo del mosaico.
Sube levemente la intensidad de la luz. La luz frontal ubicada hacia la zona de los telones se agrega en intensidad media.	Segundo tema musical Intérpretes se desplazan lentamente hasta el centro del mosaico, luego se desplazan individualmente hacia todos los bordes del mosaico y regresan al centro.
La iluminación se mantiene igual	Tercer tema (compuesto por varios extractos de ritmos) Intérpretes van al fondo a la derecha de público mientras un “maestro de ceremonias” situado en el centro y a la izquierda va indicando los pasos a seguir. Tendremos acciones fonomímicas también.
La iluminación se mantiene igual.	Cuarto tema musical Entran dos intérpretes más que se mantendrán bailando en la zona de los telones, mientras que el grupal se mantiene en el mosaico.

Escena 4: Olga y Tony Varieté.

Con la misma música de la escena anterior, el espacio escénico ahora utilizado es la zona de telones, con dos intérpretes: uno masculino y uno femenino. Donde la luz frontal, es la predominante, no hay telones iluminados. Al parecer se usaron cuatro equipos Lekos Altman, treinta grados, con los bordes difusos son los que cubren y delimitan el área de actuación de seis metros de ancho por cuatro o cinco de profundidad. Sin filtros de color. La cantidad de equipos no es limitante para el diseño de esta coreografía, tal y como veremos a continuación.

En el video, la cámara hace zoom sobre los intérpretes lo cual impide ver un poco más del espacio y apreciar la composición lumínica suponemos que el telón del techo está iluminado, para mejorar la visual plástica.

Con fin de música, los intérpretes hacen sus movimientos más lentos, mientras siguen cantando. Se aprecia, al momento de moverse la cámara, un reflector tipo PAR con bombillo tipo narrow, en ángulo frontal diagonal de izquierda a derecha y que se proyecta con más intensidad en uno de los telones.

Al iniciar el segundo tema musical la intensidad en los bordes externos disminuye, (no está iluminado el telón del techo, ya que el espacio dramático está mucho más oscuro y no se aprecia el telón de fondo con las letras Miramar). Dejando la zona del centro más fuerte en intensidad que en los laterales, lo cual nos lleva a descifrar en cómo están conectados -Formula McCandless de reversa doble- eléctrica y electrónicamente estos, cuatro Lekos. Las sombras de los intérpretes nos revelan la posible cantidad de equipos.

Con el siguiente tema musical, entra un panel corredizo, que al llegar a la mitad del escenario la iluminación en el centro sube de intensidad, y detrás del cual se oculta el intérprete masculino, quedando solo la intérprete femenina cantando sola delante del panel. Ocurre el mismo juego luego, otro panel corredizo entra y solo él cantando adelante, cambiando la canción a recrear, la iluminación sube un poco más la intensidad. El juego de paneles corredizos se sigue intercambiando, creando así diferentes espacios dramáticos dentro del espacio escénico. La intensidad en las luces va subiendo con cada panel y cada canción.

Cuando finaliza la música, los intérpretes se desplazan lento hacia el mosaico, cantando en vivo, y podemos apreciar el telón de fondo, que está iluminado con intensidad baja. Mientras, se va iluminando muy lentamente la zona del mosaico, el cual permanecerá

en intensidad media mientras la zona de los telones permanece en intensidad alta, ayudando a la profundidad del espacio dramático. Al llegar al mismo, inicia otro tema musical.

Descripción lumínica	Descripción escénica
Zona de los telones iluminada en ángulo frontal.	Dueto, canciones juntas, luego individuales, canción sin música de fondo.

Dramaturgia de la luz	Descripción por acciones
Luz en la zona de los telones, solamente.	Dueto de intérpretes terminando coreografía anterior. Se mantiene el tema musical de la coreografía anterior.
Se centra la luz en la zona central. Intensidad baja.	Con el primer tema musical, Interpretan una danza romántica, como de despedida.
Se incrementa lentamente la iluminación.	Con segundo tema musical, entran paneles corredizos.
Aumenta la intensidad en la zona de telones mientras que se va iluminando la zona del mosaico.	Fin de música, intérpretes se desplazan en sentido vertical hasta llegar al borde del mosaico más cercano al público.

Escena 5: Gran Salón.

Empieza con el escenario iluminado por completo: la zona del mosaico en intensidad media y zona de telones iluminada con las calles, se aprecia el letrero de Miramar, más no el telón del techo iluminado, creando así mayor profundidad escénica. Percibimos por primera vez las sombras de los intérpretes en las paredes laterales del fondo que evidencian el ángulo de las calles en reflector tipo PAR, las mismas se encuentran ubicadas ocultas en las puertas de los extremos derecho e izquierdo.

Desde el inicio de esta coreografía hay un solo tema de música, editado, que conlleva varios estilos musicales que nos remiten a tiempos dramáticos de otras épocas, que los intérpretes irán bailando. En el pasodoble, cae papelillo desde las alturas. Cuando una de las intérpretes se queda quieta en el centro adelante del mosaico, poco a poco los otros intérpretes buscan una zona determinada del mismo para quedarse allí sin movimiento. El vídeo hace oscuro y nos presenta la siguiente escena.

Descripción lumínica	Descripción escénica
Espacio escénico completamente iluminado: zona de telón con calles y zona del mosaico desde los reflectores en lo alto de los balcones.	Bailes de salón.

Dramaturgia de la luz	Descripción por acciones
La intensidad se incrementa progresivamente con las canciones.	Un solo tema musical, Los pasos de baile varían según los temas.

Escena 6: Caricato en pena.

Continúa el tema musical anterior, se oscurece casi todo el escenario, quedando el mosaico en penumbra. Vemos en contraluz, a mayor intensidad lumínica, desde la zona de los telones, un telón que hace las veces de puerta solamente iluminado, así como una muy calle de luz desde la zona del público hasta este telón, a intensidad tenue. Vemos la silueta de un intérprete, de la coreografía anterior, delante del mismo telón. Al momento musical de iniciar el coro y la voz principal se ilumina muy lento la zona del mosaico. El enfoque de la cámara no nos permite ver el resto de los intérpretes, quienes se quedaron en los bordes del mismo y que luego se retiraran.

Al fondo y detrás del intérprete, vemos al intérprete principal, iluminado por una calle en contraluz que lo cubre a medias. Él va avanzando progresivamente hasta la zona del mosaico, al llegar aquí se va el contraluz de la puerta. La iluminación es muy tenue en la zona del mosaico que va aumentando lentamente, con una luz lateral que apoya sutilmente. La imagen en movimiento es como de un espectro levitando. Acá otra gran composición lumínica dentro de la coreografía.

Al llegar al mosaico queda solo con los contraluces en baja intensidad. El telón de fondo, así como la calle se apaga, la música está en sus segundos finales, queda el intérprete en el centro girando hasta el final de la música. Hay mayor definición de su personaje, se aprecia su maquillaje como de ultratumba

Al momento de decir el texto, el intérprete está ubicado en el centro del mosaico, la primera calle, ubicada delante de los telones, incrementa su intensidad, creando mayor sensación de profundidad. Tenemos entonces una zona de luz acentuada, una zona de

oscuridad, y luego penumbra donde se encuentra ubicado el intérprete, dando así en la composición lumínica mayor profundidad. La cámara hace zoom sobre el intérprete y notamos las sombras propiciadas por los contraluces en su rostro y cuello, con fin de música, se crea un tiempo dramático y da inicio al texto.

Finaliza el texto, y se escucha nuevamente, pero esta vez en voz grabada, luego continúa con el texto en voz normal. Él se sienta en el piso, finaliza el texto se dirige a la primera calle donde el resto de la zona del mosaico se oscurece, en su desplazamiento inicia un nuevo tema musical al llegar a la primera calle donde la imagen del intérprete este pleno de contrastes, se percibe en la parte superior una segunda calle, lado izquierdo con corrector de temperatura.

La música se mantiene y el intérprete se desplaza hacia, la zona frontal, cerca del público, donde una luz, en ángulo frontal- cenital cortada en un rectángulo de 2 metros de ancho por 3 de profundidad, aproximadamente. Esto último logrado con un Leko, al cual los bordes se le desenfocaron un poco. Ahora tenemos un espacio dramático nuevo, no usado en las coreografías anteriores. La calle del fondo va bajando de intensidad muy lentamente antes que termine la música. Allí el intérprete hace diecisiete giros da dos pasos y luego otros ocho giros, se detiene se inclina con el fin de música, con el fin de la misma se agacha y con ello la luz se va oscureciendo.

Descripción lumínica	Descripción escénica
Creación de diferentes espacios diegéticos y dramáticos según desplazamiento del intérprete.	El intérprete avanza desde la zona de los telones hasta casi llegar a la zona del público.

Dramaturgia de la luz	Descripción por acciones
Con la música de la coreografía anterior se va oscureciendo todo el espacio hasta dejar la zona del mosaico en intensidad baja y un telón en intensidad alta.	Un intérprete en silueta, estático.
En la zona del mosaico se incrementa la intensidad lentamente.	Inicia el coro, Ídem.

Se incremente la intensidad en la zona del mosaico.	Inicia voz en la música, aparece otro intérprete moviéndose lánguidamente. Intérprete en silueta, sin moverse, detrás de él otro intérprete empieza a trasladarse.
Iluminación en el centro del mosaico, calle en la zona de los telones. Intensidades baja y alta respectivamente.	Intérprete principal llega hasta la zona del mosaico.
Se oscurece el mosaico, se incrementa más la calle.	Intérprete se devuelve hasta zona de telones.
Nuevo espacio dramático creado solo por iluminación, intensidad media.	Intérprete delante de la zona del mosaico, hacia la izquierda del público.

Escena 7: *Rose per sempre*.

Inicia con todos los intérpretes, entrando a la zona del mosaico. Es lo único iluminado en intensidad alta. La zona del telón completamente oscura. El vídeo nos lleva ahora a una zona circular dentro del hotel, con grandes ventanas. Hay dos cantantes y se ve una única luminaria que ilumina en ángulo rasante una pared blanca, no de manera directa a ningún cantante.

- Análisis del diseño lumínico.

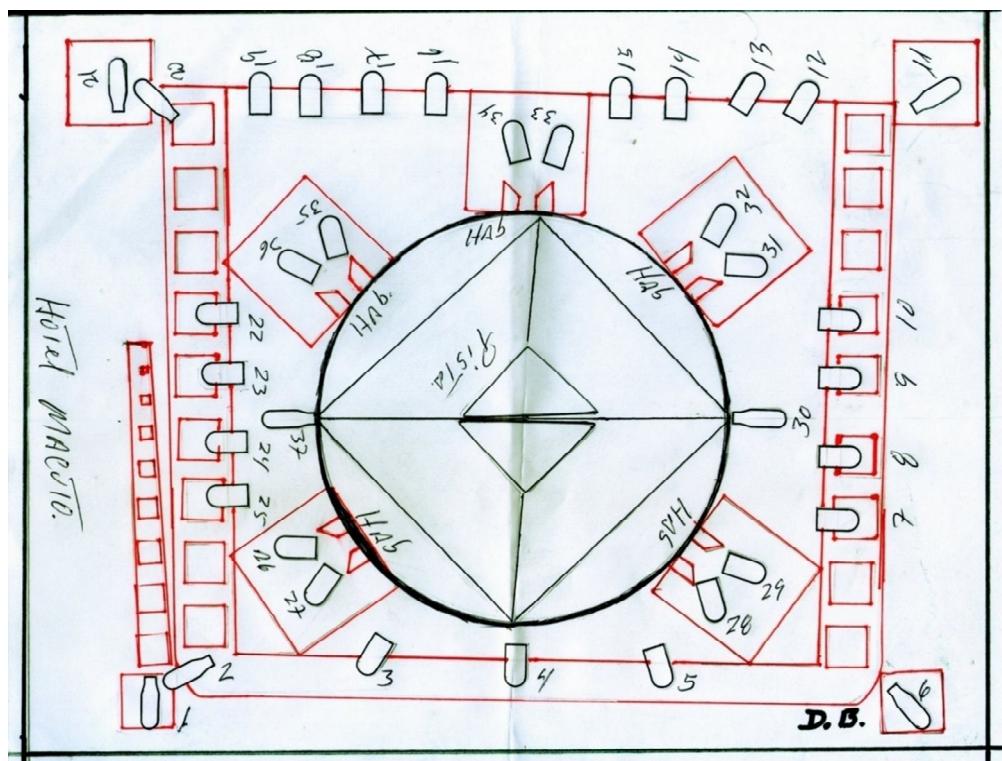
Tenemos entonces una iluminación que no solo permite una visibilidad en los cuerpos físicos de los intérpretes, sino que los moldea para que transmitan la sensación de ser seres sobrenaturales o fantásticos. La iluminación acompaña el tiempo patente aunado a la ubicación coreográfica con ligeros cambios, descendente o ascendente, en la intensidad de la misma. Algunas veces mostrando o escondiendo, con luz obviamente, los telones de fondo, de esta manera la composición visual modifica el espacio dramático.

Los mejores momentos lumínicos de cada coreografía se logran cuando la luz va creando la expectativa de lo que va a ocurrir a continuación, como al inicio de la coreografía *Il Ricordo* o al final de la misma, cuando el intérprete solo está iluminado por la maleta que abre, o en las composiciones lumínicas sin usar color en *Caricato en pena*.

El autor-iluminador aprovecha las condiciones del espacio escénico a su favor, esto al aprovechar la reflexión de la luz que va a existir sobre el mosaico. La ausencia o poca presencia de filtros de color en los reflectores hasta el momento, nos indica un uso

consciente de las propiedades arquitectónicas del espacio escénico, así como las condiciones físicas de la luz, lo cual nos conlleva a una referencia muy directa con el estilo lumínico de Gordon Craig. Podríamos decir que es un autor cuya concepción lumínica corresponde a la de un escenario en movimiento.

PLANO DE LUCES ESPUMA DE CHAMPAGNE



III.2. LA ZARANDA.

Miguel Issa mantiene su discurso de la nostalgia. Recuerda los juegos de antaño y con las canciones tradicionales infantiles de Morella Muñoz, enseña a los niños como la fantasía es posible. Por ejemplo, cuando un telón inmenso desciende desde lo más alto de la sala, o cuando vemos a “Doñana” o a “La Mónica Pérez” accionando lo relatado en las canciones, aunque sin acciones literales, sabemos son intérpretes que buscan sobre todo

estimular la sensibilidad en el público. Obra estrenada el 28 de julio de 2007 en la Sala Anna Julia Rojas del Ateneo de Caracas.

Sobre *La Zaranda* Carlos Paolillo escribió:

No entra con facilidad en el mundo de estereotipos y lugares comunes del llamado teatro infantil. Más bien, apunta hacia una puesta en escena inscrita dentro de los ideales de su autor, asociados a la fascinación, casi morbosa, por situaciones y personajes extraviados y aniquilados en el tiempo (...) Partió del espíritu de unos cantos sin parangón en su sencillez y profundidad, para, hilvanándolos escénicamente, estructurar un discurso genuino y evocativo. (Paolillo 24-10-2007)

- Ficha de la obra.

Creación y Dirección: Miguel Issa

Música: Canciones infantiles venezolanas interpretadas por Morella Muñoz.

Intérpretes: Simón Álvarez, Lester Arias, Simona Chirinos, Rafael Gil, Francisco González, Brian Landaeta, Ferlyn Ramírez, Ildemar Saavedra, Juan Solórzano, Alexis Sulbarán.

Diseño de Iluminación: Carolina Puig

Diseño de Vestuario y Escenografía: Efrén Rojas

Pintura Escénica: Jesús Barrios

Edición Musical: Serena Estudios

Música Incidental: Alberto Vergara

Producción Ejecutiva: Gunila Álvarez Muñoz

Equipo de Producción: Adriana Issa y Denise Dugarte

Asistente a la Dirección: Eduardo Arias

Asistente al Diseño de Vestuario: Denise Dugarte

Entrenamiento Corporal: Juan Solórzano

Coordinación de Escenario: Adriana Issa

Diseño Gráfico: Efrén Rojas

Animación Digital: Rodrigo Fuenzalida

Permisología: Yajaira González

Julio/Agosto 2007

- **Argumento.**

Primer espectáculo para niños creado por DRAMO, que busca incentivar en este tipo de público, sumergido en la tecnología y la pasividad física, el gusto por las tradiciones a través de canciones que estimulan en él sentido lúdico, la imaginación, el compañerismo y la amistad.

- **Espacio.⁴**

- **Espacio arquitectónico:** Ateneo de Caracas, Plaza Morelos. Edificio construido en 1983, por el arquitecto Gustavo Legorbúru en el cual permaneció hasta el año de 2009 para luego mudarse a Colinas de los Caobos.
- **Espacio escénico:** Sala Anna Julia Rojas. Cuenta diez metros de ancho por diez metros de profundidad. El piso es de madera y está cubierto por linóleo negro. La altura total de la sala es de dieciséis metros aproximadamente. Las barras de luces generalmente están ubicadas a ocho metros de altura.

Espacio dramático: A lo largo del espectáculo hay uso constante de la máquina de humo, lo cual ayuda identificar mejor los ángulos, el tipo de luminaria, su ubicación y la cantidad de reflectores, así como una sensación anímica de ensoñación.

- **Propuesta Lumínica.**

- La obra inicia con telón cerrado, y va abriendo lentamente con la música. Se percibe el espacio dramático creado por la iluminación que está conformado con la primera calle en baja intensidad y dos laterales en verde, posiblemente, Lee 124 Dark Green. Al iniciar la voz en la canción “En la mano traigo”, sale la intérprete quien atravesará el escenario en diagonal. Su vestuario nos muestra cintas de colores en su espalda. En la medida de su desplazamiento, la iluminación ampliara el escenario. Se usan ahora seis Fresnel en verde: dos en contraluz, dos en lateral, dos en frontal

⁴ En esta ocasión la obra no está separada por escenas, sino por canciones, lo cual, varía la manera de ubicar los cuadros descriptivos al final del análisis. El video desde el cual hacemos el estudio está grabado con dos ángulos diferentes, esto permite apreciar, diferentes puntos de vista del escenario. Asimismo, el uso del zoom en algunas ocasiones impide apreciar la composición lumínica completa

de primera barra de escenario. Se aprecia en las calles corrector de temperatura Lee 201 C.T. Blue Full, posiblemente reflectores tipo PAR.

- Cuando la intérprete llega por completo al fondo, entran el resto de los actores-bailarines, En este momento se percibe color amarillo, posiblemente en Fresnel en ángulo cenital, con filtro de color tal vez Lee 101 Yellow, que seguirán el recorrido diagonal mientras recogen las cintas por las cual parecieran venir ellos atraídos, hasta salir por completo de escena con el final del tema musical.
- Con el inicio de la canción “Una paloma blanca”, el espacio dramático cambia a tonos azules, empezando desde el fondo del escenario hasta el prosenio, mientras los intérpretes entran al escenario haciendo la estrella. Se aprecian dos tonos de azul que dividen el escenario en dos partes: el fondo del escenario hasta la mitad con azul verdoso brillante, tal vez Lee 118 Light Blue, Quizás Lee 183 Moonlight Blue, y desde la mitad hasta el prosenio uno oscuro, tal vez, Lee 119 Dark Blue. La segunda calle, con corrector de temperatura, Lee 201 C.T. Blue Full está en intensidad alta, creando así un contraste de nitidez y definición en los cuerpos al contraponer a estos azules con tintes verdosos. Al parecer, es la única calle utilizada en esta canción. La luz frontal está en muy baja intensidad o no hay constancia de ser utilizada. Se creó así un nuevo espacio dramático con el cambio de colores. Dicho contraste crea mayor profundidad visual, como ya se ha mencionado con anterioridad. En un segundo momento coreográfico donde cargan a los intérpretes y se cambian entre ellos, se enciende el resto de las calles en intensidad alta. Al momento de finalizar la canción, junto con el regreso a escena de la intérprete, se coloca en el centro del escenario y se van delimitando el escenario con azul en el centro del escenario, sin calles. El enfoque en diagonal de la cámara de video permite ver dentro del aforo que las calles, efectivamente, son con reflectores tipo PAR, algunos tienen vísceras o Barn Door, mientras otros tienen papel aluminio haciendo cierre en la boca del mismo para que la luz no manche el piso y el aforo.
- Con siguiente cambio musical, “Doñana”, el espacio utilizado fue el escenario completo, usado por todos los intérpretes en escena que fueron uniéndose en el centro del mismo. El espacio dramático se crea con los contraluces verdes y ambiente ámbar, Quizás, con el filtro Lee 135 Deep Golden Amber. Hay frontales

con Gobos, sin color, calles en baja intensidad. Al ir finalizando la canción, la iluminación se va delimitando hasta el centro del escenario donde todos los intérpretes permanecen agrupados cómo si fueran a dormir, dando inicio a la siguiente canción.

- Juntos en el centro, inicia la próxima canción, “Dormite niño”. El espacio dramático está ubicado entre en la primera calle y el centro del escenario. Aquí se ven los contraluces azules en baja intensidad con frontales en Gobo a baja intensidad, transmitiendo la idea de un tiempo dramático de una noche estrellada. Los intérpretes están agrupados iluminados por un cenital o dos, reflector tipo Leko Altman modelo EQ 360 6 x12, con bordes difusos.
- Finalizando la canción, la iluminación baja la intensidad. Se escuchan sonidos de grillos, campanas y cilindros, mientras los intérpretes están sentados o acostados sobre la intérprete, que permanece ubicada en el centro. El espacio dramático esta realizado solo de Gobos creando entonces un tiempo como el transcurrir de la noche. Los intérpretes están de pie, van a proscenio, se colocan en fila e inicia la siguiente música.
- Con la canción de “La Mónica Pérez” el tiempo dramático se transforma en un amanecer mezclando los ambientes ámbar y amarillo en alta intensidad con el ambiente verde bajo, Gobos además de calles en intensidad alta. De esta manera, se matizan los colores fuertemente acentuados del ámbar y el verde. Con fin de música, los intérpretes tomados de las manos giran alrededor de la intérprete jugando stop, al decir esta palabra y de manera brusca, se crea un nuevo espacio dramático con un tiempo escénico latente, como de suspenso, en el cual el cenital del centro está en intensidad completa, los contraluces azules, así como las calles en intensidad baja. Esto ocurre sin música. Mediante el juego de elefante, se selecciona a uno de ellos que realizará una interpretación individual con el inicio de la música.
- Seguidamente se escucha la canción “Para bailar”, solo del intérprete que quedo como “elefante”, quien se desplazará de izquierda a derecha con utilería variada (capa o cuerda) ocupando solo el espacio de proscenio, primera calle. El espacio dramático ahora es ámbar en segundo plano, calles primera y segunda completas

con contraluces verde en intensidad media, creando así la sensación de tranquilidad. Al incrementar la velocidad de la música queda solo la primera calle transformando y delimitando el espacio escénico dando una sensación de opresión al compás de música.

- Con la canción “Arroz con leche”, los intérpretes vienen desde el fondo del escenario que no estaba iluminado, mientras el cambio de luces se va haciendo, dando el efecto de venir desde la oscuridad hasta la claridad. El tiempo dramático se transforma en una tarde, muy parecida a un ocaso, esto se logra lumínicamente mezclando los colores azul claro con el verde, las calles a intensidad media baja. El espacio usado es solo la mitad del escenario, entre las dos primeras calles. Hasta el final de la canción la iluminación no cambia, hasta el inicio de la siguiente canción titulada “Riqui Ran” en la que los intérpretes entran, por el lado derecho del escenario. Desde allí realizan el material físico. El enfoque de la cámara no nos permite detallar el espacio dramático. Percibimos en la iluminación los colores ámbar en primer plano, la primera calle en intensidad alta y los frontales.
- Al finalizar la canción anterior, comienza de inmediato Don gato, los intérpretes van saliendo mientras el cambio de luz se va sucediendo. De este último tema solo tendremos la introducción musical, mientras que el espacio dramático establecido por la iluminación cambia a ambiente azul con primera o segunda calles medio, el intérprete que ahora tiene máscara y una cola de gato se desplaza de izquierda a derecha. Al llegar a este lateral cambia la música. Se mantiene el mismo espacio anterior.
- Con la canción de La pájara pinta el espacio dramático creado por la iluminación cambia a color verde, con calles intensidad media baja. Los intérpretes visten unas camisas verdes, con unos faldones grandes y bultosos, máscaras con narices alargadas como si fueran picos de aves, acentuado esto con unas crestas de plumas en colores rojo y amarillo. Con el cambio de canción La perica se mantiene la iluminación anterior, agregando el ambiente amarillo con frontales en Gobos y sin Gobos. Esta atmosfera creada resalta el verde en los vestuarios de los intérpretes, el intérprete con máscara de gato saldrá por diferentes lugares del escenario intentando atrapar a estas aves. En ambas canciones el espacio se amplía, casi en las tres

cuartas partes de su totalidad, aunque solo tengamos de cuatro a cinco intérpretes masculinos.

- Al finalizar la canción, inicia seguidamente la de Don gato, donde tendremos otro sólo interpretativo en un espacio que se mantiene igual que la canción anterior mientras que el espacio dramático está conformado por colores azul claro a intensidad media baja, en contraste con el color azul oscuro en intensidad completa desde el centro hacia el fondo del escenario, el Leko cenital en intensidad completa, la segunda calle en intensidad alta, desde este centro de escenario el intérprete realizara todo su material, sin desplazarse de allí.
- Finaliza la canción anterior y de inmediato inicia “Muñeca azul” sin intérpretes en escena, siendo la iluminación la única protagonista. La composición del espacio dramático inicia con solo el Leko cenital centro, mientras baja telón pintado. Luego se ilumina el telón de fondo con cuatro Fresnel con azul oscuro Quizás, azul Lee 068 Sky Blue. Al estar el telón en el piso lo vemos iluminado con verde, desde la barra en el centro, de manera frontal a baja intensidad.
- Con fin de música queda solo el azul oscuro en todo el escenario y por la primera calle entran los intérpretes uno a uno marcando el ritmo musical con palmas y pies, apoyados por percusión de una clave, con acompañamiento de campanas y cilindros. Se colocan en fila en proscenio y cuentan en voz alta hasta veinte, se desplazan al centro del escenario, allí inicia la siguiente canción “El cocherito” donde nos permanecen seis de los intérpretes. En el centro en donde realizan su material, se iluminan el telón en ámbar, mientras la segunda calle se encuentra en intensidad alta. Este será la conformación del espacio dramático de esta parte de la obra.
- Con la canción “Duérmete niño chiquito”, el escenario se usa en su totalidad. Al inicio de la música, el telón se levanta por los extremos inferiores, hasta una altura de dos metros aproximadamente. El espacio dramático del color ámbar disminuye de intensidad y el color verde se encuentra en intensidad media. Detrás del telón está iluminado con ámbar oscuro a intensidad alta. La primera calle y los frontales en intensidad baja. La composición tiene mayor fuerza en el telón que sobre los

intérpretes, quienes están ubicados a los extremos del escenario en penumbra y casi parecen siluetas o sombras chinescas reforzando la idea de personajes de ensueño, logrando así uno de las más interesantes composiciones lumínicas de la obra.

- Con el inicio de canción “La barca” el nuevo espacio dramático se va creando lentamente hasta que llegan todos los intérpretes hasta el centro del escenario, La composición acá refuerza la zona central al oscurecer los laterales. El telón se iluminará en los colores azul y ámbar intensidad media. El escenario con ambiente azul oscuro y frontal o frontales centro sin color en intensidad media, sin calles.
- La canción “Palomita blanca” inicia seguidamente. Con el mismo espacio dramático se agregan Gobos y el ambiente azul claro hace presencia lentamente. Telón en azul y verde en el centro intensidad medio bajo. Hay un gran Gobo de forma abstracta, parecido a una reja de claraboya cubriendo el escenario mientras el resto de los colores en escena se van apagando, quedando solo el telón iluminado. Dos de los intérpretes pasan debajo del telón y es entonces cuando el mismo descende a su nivel de piso.
- Al finalizar la música, no empieza otra de inmediato. Se tiene un silencio musical, en el cual un trío de intérpretes entra al escenario creando un nuevo espacio dramático acompañado lumínicamente de color verde en intensidad completa, mientras los colores amarillo y ámbar en intensidad medio y las calles en intensidad alta. El telón está iluminado por una calle blanca y ámbar. Al iniciar música de “Maríamoñito” se mantiene el espacio dramático creado anteriormente. Los intérpretes bajan al público, momento aprovechado para subir el telón pintado, la luz de público se enciende mientras los intérpretes interactúan con el público. Queda el escenario iluminado con contraluces verdes, laterales ámbar, ambiente amarillo y calles. Todo en intensidad completa. Al regresar el trío a escenario, el único cambio de luces ocurre al apagar las luces de público. La composición lumínica creada acá es uno de los mejores momentos. Las luces forman diagonales en forma de A, y de V y luces en sentido horizontal con las calles, además de la luz de sala en sentido vertical. La subida del telón pintado, así como el ángulo de la cámara permite ver que las calles están ubicadas en alturas diferentes, oscilando entre un metro cincuenta y un metro ochenta centímetros alternándose.

- Con inicio de música “El monigote”, ocurre un solo de la intérprete. Se realiza con el espacio dramático en ambiente ámbar bajo más calles primera y segunda, frontales bajos. Va vestida con una gran bata roja con brocados y gorguera abierta en el centro. Al llegar la intérprete a mitad de escenario la primera calle aumenta de intensidad y el ambiente ámbar se desvanece.
- Inicia la canción “Mi real y medio”. Ahora el espacio dramático de la iluminación tiene ambientes en amarillo, ámbar y verde en intensidad alta y calles intensidad medio. Regresan los intérpretes con el vestuario verde y máscaras en sus rostros. Hay presencia de Gobos y frontales intensidad alta, el escenario se usa en su totalidad ya que ingresan los otros intérpretes con diferentes mascararas de animales.
- Con la canción “San Pedro” el espacio dramático lumínico cambia a ambiente verde con azul, calles intensidad media, frontales y Gobos con el cenital del centro a baja intensidad, logrando sensación de tristeza o luto. El intérprete entra por la primera calle, lado izquierdo del público. Al llegar al lado derecho se le suman dos más, regresa por el lado izquierdo y se incorporan cuatro más. Nuevamente va al lado izquierdo y entran los demás intérpretes, incluyendo la femenina. El espacio dramático está iluminado desde proscenio hasta la mitad del mismo.
- Para finalizar, la canción “El barquito” suena con todos los intérpretes en escenario. El espacio dramático creado por la iluminación cambia a solo el ambiente azul claro a intensidad alta y calles intensidad media. Los frontales en blanco y Gobos en intensidad completa. El espacio es iluminado en su totalidad.

Descripción lumínica	Descripción escénica
Creación de diferentes espacios diegéticos y dramáticos apoyados con el color según la recreación de las canciones.	Apoyar el imaginario de las canciones infantiles de Muñoz, según su contenido.

Dramaturgia de la luz	Descripción por acciones
Primera calle con contraluces verdes.	Canción “En la mano traigo”, abriendo telón.
Contraluces verdes y laterales ámbar.	Inicia la voz cantada en la canción.

Se mantiene lo anterior y se agregan calles.	Sale grupal de intérpretes.
Contraluces azules brillantes y laterales azules oscuros.	Canción “Una paloma blanca”, los intérpretes hacen la estrella.
Con lo anterior se agregan calles a intensidad alta.	Los intérpretes se cargan unos a otros.
Solo laterales con azul brillante sobre el centro.	Regresa la intérprete y se queda en el centro con el fin de la canción.
Contraluces verdes, laterales ámbar, calles en baja intensidad, frontales con Gobo.	Canción “Doñana”.
Cenitales en centro, contraluz verde baja intensidad.	Con fin de música.
Cenitales en centro a intensidad completa, contraluces azul oscuro, frontales en Gobo	Canción Dormite niño.
Solo frontales en Gobos.	Fin canción, sonido de campanas y grillos.
Ambiente ámbar baja intensidad, ambiente verde intensidad baja, calles en intensidad alta, frontales con Gobo.	Canción “La Mónica Pérez”.
Cenitales en centro, contraluces azules, primera y segunda calle en intensidad baja.	Sin música, juegan STOP.
Primera y segunda calle, laterales en ámbar, contraluces verdes en intensidad media.	Canción “Para Bailar”.
Solo primera calle.	Aumenta la velocidad en la música.
Ambiente azul y verde, calles intensidad media, frontales altos.	Canción “Arroz con leche”.
Ambiente azul oscuro con segunda calle.	Introducción musical de canción “Don gato”.
Ambiente verde con calles a intensidad media, frontales intensidad media.	Canción “Pájara pinta”.
A lo anterior se agrega el ambiente amarillo y frontal con Gobo.	Canción “La Perica”.

Ambiente azul brillante a intensidad baja, los cenitales del centro y segunda calle en intensidad alta.	Canción “Don gato”.
Inicia con los cenitales del centro y contraluces azul oscuro.	Canción “Muñeca azul”, baja el telón pintado.
Telón iluminado en verde de manera frontal.	Misma canción, telón en el piso extendido.
Azul oscuro desde primera barra y primera calle, frontales en intensidad baja.	Fin de canción, sin música. Los intérpretes en fila hacen percusión corporal.
El telón en ámbar, el ambiente en ámbar y la segunda calle, los cenitales del centro en intensidad baja.	Canción “El cocherito”.
El telón en verde. Ambientes ámbar y verde en intensidad media, primera calle y frontales en intensidad baja.	Canción “Duérmete niño chiquito”.
El telón en ámbar y azul en intensidad media. Ambiente azul oscuro, los cenitales del centro y frontal que cubren el centro.	Canción “La barca”.
Telón en azul y verde. Se mantiene lo anterior y se agregan los frontales con Gobos, el ambiente azul claro en intensidad baja y otro Gobo en el escenario.	Canción “Palomita blanca”.
Solo el telón iluminado en azul y verde.	Misma canción, finalizando.
Telón en ámbar y una calle sin color. Ambiente amarillo, ámbar y verde, calles. Todo en intensidad alta.	Sin música, entra trío de interpretes
Se mantiene lo anterior se agrega la luz de público.	Inicio canción “Mariamoñito”, los intérpretes bajan a la zona de público. El telón sube hasta quedar escondido.
Ambiente ámbar, primera y segunda calle y frontales en intensidad baja.	Inicio canción “El monigote”.
Solo primera y segunda calle en intensidad completa.	Misma canción, la intérprete llega a mitad de escenario.

Ambientes amarillo, ámbar y verde en intensidad alta, frontales con Gobos y sin Gobos.	Canción “Mi real y medio”.
Ambiente verde y azul, las calles en intensidad media.	Canción “San Pedro”.
Ambiente azul brillante y calles en intensidad media, frontales con Gobo y sin Gobo intensidad completa.	Canción “El barquito”.

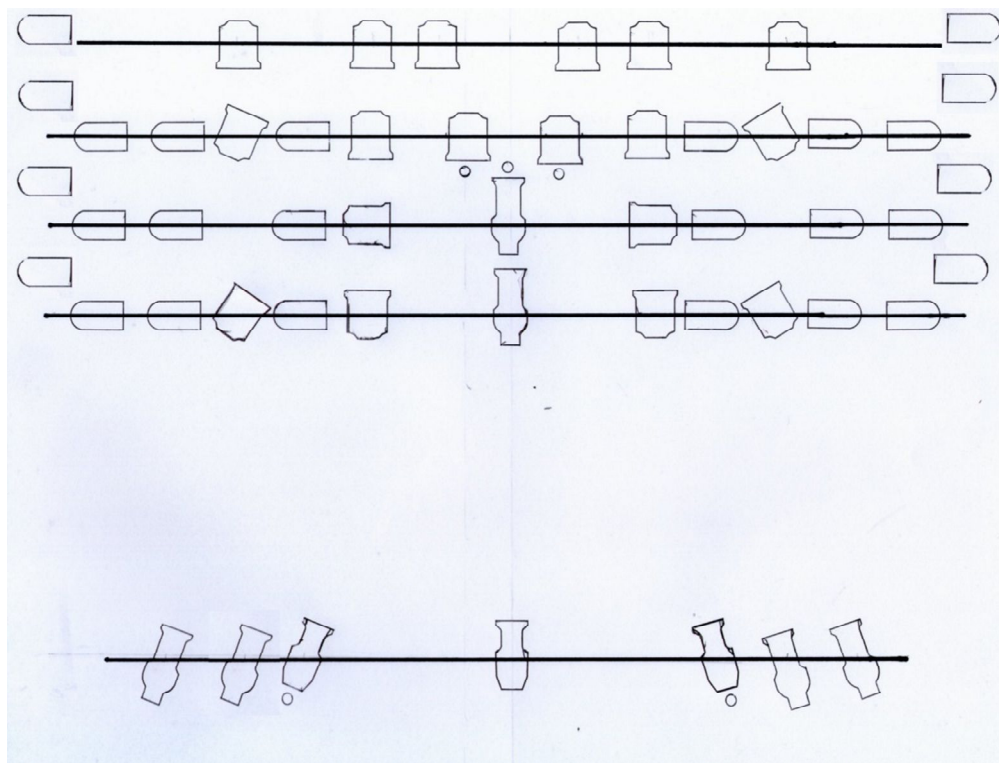
- **Análisis del diseño lumínico**

Tenemos en este caso una iluminación en movimiento constante, que va a trabajar en base a una coloración saturada y complementaria (amarillo, ámbar, azul, verde) que generalmente está en su intensidad lumínica completa y va descubrir el escenario, no en su totalidad sino en las zonas donde los intérpretes realizan su material físico o se hagan los desplazamientos. La presencia del humo constante produce el efecto anímico de ensueño a lo largo de la representación.

Los colores seleccionados no solo van a resaltar los vestuarios, sino que en algunos casos van a producir el efecto anímico, casi naturalista, de noche. Las composiciones lumínicas se apoyan en los contrastes fuertemente acentuados, no creando profundidades visuales, sino remarcando la visibilidad selectiva para justamente esconder o mostrar, por ejemplo, un telón pintado que estaba oculto en las alturas. Uno de los mejores momentos lumínicos se da cuando todo el espacio escénico está iluminado, los haces de las luces conforman un cuadro abstracto fijo en el escenario, mientras los intérpretes se encuentran en la zona del público.

Otro momento lumínico interesante lo encontramos en la canción “Duérmete niño chiquito”, cuando las siluetas propiciadas por los intérpretes hacen pensar en una coreografía hecha para la luz y no a la inversa. Esta luz en movimiento, propuesta por la diseñadora, no es protagónica, aunque si un intérprete más que baila junto el grupo, que juega según las necesidades coreográficas-musicales de la obra y realza los cuerpos.

PLANO DE LUCES LA ZARANDA



III.3. *HOTEL INFRAMUNDO*

Leyson Ponce define la obra *Hotel inframundo* como “un estudio sobre el cuerpo teatralizado bajo el signo de cinco movimientos dramáticos del Siglo XX” (Ponce 2012: 02), donde se reúnen personajes románticos, fantásticos, alegóricos y hasta improbables, que contarán sus situaciones en zonas reducidas, con atmósferas lumínicas esenciales, dentro de planteamiento teatrales y corporales referidos por las corrientes teatrales expresionismo, simbolismo, surrealismo, teatro del absurdo y teatro de la crueldad, representados simultáneamente varias veces durante la función. La pieza fue estrenada por la Compañía Universitaria de las Artes, el 29 de noviembre de 2012 en la Sala Anna Julia Rojas de UNEARTE.

- **Ficha de la obra.**

Creación y dirección artística: Leyson Ponce

Intérpretes: Irene y Gabriela Bracamonte en *Cuento de labios en flor*; Ildemar Saavedra y Yarua Camagni en *La rosa de papel*; Brian Landaeta y Tabata Toledo en *La cantante calva*; Ariana Melean y Margarita Morales en *Luz negra*; Todos en *Fragmento de un diario de infierno*.

Banda musical: J.S Bach/ Rostropovich, Savina Yannatou, Cecilia Bartoli/ Vivaldi, Bienvenido Granda, Daniel Santos, Antonio Machín, Pasquale Catalano/ Mine Vaganto Cantos sefardíes, Kiesmer.

Diseño de Luces: Lina Olmos

Videoarte: Reinaldo Guédez

Diseño de vestuario: Juan Carlos Vivas

Maquillaje: Juan Solórzano

Asistente de ensayos: Gioer Bolaños

Escenografía y utilería: Milagro Aldana *

Pintura escénica: Humberto Zacarías y Janina Manzanilla *

Propuesta de peluquería (*Cuento de labios en flor*) y Máscaras (*Luz negra*): Daniel García*

Asistente escenario: Wilfrido Sierra *

Voz en Off: Jhonny Rivas

Asesoría dramática: Manuelita Zelwer /Miguel Issa

Imagen gráfica: *Los amantes*, de René Magritte (1928)

*Estudiantes de UNEARTE

- **Espacio.**

- **Espacio arquitectónico:** UNEARTE, Plaza Morelos. Antigua sede del Ateneo de Caracas.
- **Espacio escénico:** Sala Anna Julia Rojas. Obra para ser percibida desde dentro del escenario. La entrada al mismo es por la puerta de carga del teatro. La escenografía consta de telones que cubren en su totalidad el escenario, dividido en cuatro espacios dramáticos donde se desarrollan las cuatro primeras escenas. Luego los

telones subirán hasta lo más alto de la sala, descubriendo un nuevo espacio dramático, que es el espacio completo de la sala.

- **Espacio dramático:** de dos metros profundidad por cuatro de ancho aproximadamente. La calidez que la iluminación propicia en este lugar es como deteriorado, nos remite incluso a una casa muy pequeña y humilde. La violencia sexual con la cual termina esta coreografía queda en penumbras como una manera de acallar lo ocurrido.

- **Propuesta de Iluminación.**

Escena Rosa de papel. Expresionismo

Con entrada de público, se intensifica la penumbra en el ambiente general. Se percibe un frontal en Fresnel que parece tener un filtro de color lavanda Lee 052 Light Lavender en intensidad alta, y un lateral en reflector tipo PAR con un filtro de color rosado Lee 110 Middle Rose o Lee 036 Medium Pink en baja intensidad. La escenografía, en esta realizada con telones de papel periódico arrugado. La pared de fondo iluminada con otro Fresnel, en baja intensidad, lo que no dificulta definir el filtro de color utilizado, Quizás ámbar o rosado.

El primer tema musical da inicio al material físico entre la pareja de intérpretes. Al ponerse de pie ambos, el Fresnel disminuye de intensidad. Con cambio de música, se incrementa la intensidad en el ambiente, lo que permite apreciar la pared de fondo, que al parecer esta iluminada en color ámbar Lee 162 Bastard Amber.

Hay unas sombras en vaivén sobre la pared de fondo, lo cual refuerza la idea de lo zigzagueante en el material físico de los intérpretes. Dicha sombra oscilante la produce otra de las obras que se representa al mismo tiempo en otro espacio y percibimos este efecto sobre la pared de fondo de la escenografía.

Tercer tema de música, la iluminación se mantiene igual. Con fin de música y escena de violencia sexual. Disminuye la intensidad lentamente.

Descripción lumínica	Descripción escénica
Espacio expresionista iluminado en ángulo lateral y frontal.	Dueto en escena, pareja conformada por hombre y mujer.

Dramaturgia de la luz	Descripción por acciones
Iluminación en intensidad baja.	Entrada público, intérpretes estáticos mientras entra el público.
Se incrementa la intensidad en el ambiente.	Primer tema musical, él se acuesta sobre ella.
Se incrementa la intensidad en el telón.	Con cambio de música, inicia agresión entre parejas.
Se incrementa la intensidad del Fresnel, disminuye poco el telón.	Con fin de música, se acuesta ella.
Regresa a penumbra la iluminación.	Con acto sexual violento.

Escena Labios en flor. Simbolismo.

Mismas medidas de espacio escénico. Telones con una vegetación pintada. Lámpara de casa, con bombillo, donde se ve un columpio donde las intérpretes se balancean durante la representación. El balanceo hace contraparte a la quietud con que realizan el material cargado de emociones contenidas.

Un Fresnel, al parecer con filtro corrector de temperatura azul Lee 201 C.T. Blue Full, ilumina el espacio dramático en su zona media y fondo En el ángulo lateral diagonal iluminado más telón de fondo que el área de representación inicial. Esta iluminación expresa con claridad el carácter conceptual en las escenas, con una composición lumínica de pocos reflectores. Con el inicio de la música, a los pocos segundos la intensidad de la iluminación se incrementa. Las intérpretes están en un columpio, cuando lo balancean la barra de tramoya se queda meciendo, al estar en baja altura va produciendo las sombras que se perciben en el espacio anterior y en este mismo espacio dramático, acentuando el movimiento y la quietud expresado con el material físico de las intérpretes. Segundo tema de música, no hay cambios en la iluminación. Ellas realizan sus materiales físicos aún en las zonas no iluminadas, haciendo contraste de las emociones representadas. Al finalizar la música, las dos intérpretes suben al columpio, y la luz desciende cuando quedan con la cabeza inclinada hacia el suelo.

Descripción lumínica	Descripción escénica
Mitad del espacio dramático iluminado en	Dueto femenino.

ángulo lateral-diagonal.	
--------------------------	--

Dramaturgia de la luz	Descripción por acciones
Iluminación en intensidad baja.	Entrada de público, intérpretes en el columpio.
Se incrementa la intensidad. Sin cambios hasta el final.	Con inicio de música.
La intensidad baja gradualmente.	Las dos intérpretes sobre el columpio.

Escena Luz negra Surrealismo

En este caso, la puesta en escena está ubicada para que el ancho de dos metros sea la profundidad, y esta última sea el ancho de tres metros. El público se ubica en sentido lateral, tomando en cuenta que en las escenas anteriores se ubicaba más hacia la parte ancha del espacio dramático. Las paredes están pintadas en grises, blancos y sepías. Se percibe un rostro pintado detrás de las sillas. Hay dos plegables colores negros. Al empezar sus materiales las intérpretes indican el alcance completo de su movimiento, que nace desde el pie y se alarga. Las intérpretes se aproximarán mucho al público como una manera de transgredir el espacio dramático.

La iluminación viene en ángulo frontal, con un solo Fresnel que está levemente más enfocado hacia la zona izquierda y no cubre tanto la parte derecha. Al momento de acercarse la intérprete a la zona de público, esta se ilumina mayormente, hasta ahora en penumbras. Imaginamos otro Fresnel, en ángulo cenital. Ambos con corrector de temperatura azul Lee 201 C.T. Blue Full. La iluminación no hace más cambios hasta el final de la coreografía.

Descripción lumínica	Descripción escénica
Espacio dramático iluminado frontalmente.	Dueto femenino.

Dramaturgia de la luz	Descripción por acciones
Iluminación en intensidad media.	Entrada de público.
La iluminación sube un poco en intensidad.	Las intérpretes entran al escenario

Se incrementa la iluminación en la zona del público.	Intérprete se acerca a público.
Iluminación en intensidad media.	Salen de escena los intérpretes.

Escena La cantante calva. Teatro del absurdo

El espacio dramático es de cuatro metros de ancho por tres de profundidad. Las paredes están pintadas con tonos naranjas y amarillo, un espejo pintado. En esta habitación el no reconocerse esta presente con el Gobo interlineado donde la luz y la sombra presentes visualmente nos hablan de la no continuidad, el no verse.

El espacio dramático está iluminado con un Gobo de cinco líneas anchas horizontales, sin color, tres en la pared de fondo (como de tres metros de ancho por sesenta u ochenta centímetros de alto) y dos hacia el piso en alta intensidad. En baja, percibimos un Fresnel en ángulo cenital. Con esa iluminación la intérprete hace su primer material. Con la entrada del intérprete masculino se incrementa el Fresnel a intensidad media. Acá estamos con otra escena que refleja lo conceptual de la iluminación que se integra al discurso dramático y coreográfico de la pieza.

Al salir, los intérpretes el Gobo permanece solo a completa intensidad. Al ser el último cuarto, las paredes se van hasta lo más alto de la tramoya.

Descripción lumínica	Descripción escénica
Gobo que cubre gran parte del espacio dramático y frontal cenital.	Dueto hombre y mujer.

Dramaturgia de la luz	Descripción por acciones
Gobo en escena.	Entra la intérprete.
Poco a poco se agrega la luz frontal.	La intérprete se acerca al público.
Se incrementa la intensidad del frontal.	Luego de un recorrido escénico, la intérprete se queda quieta.
Gobo en escena.	Salen los intérpretes.

Escena Diario de infierno. Teatro de la crueldad

Estamos en el escenario completo. Público sentado en tres frentes. Hay una retro proyección en una tela blanca, ubicado en la zona del telón de boca. En el video unos árboles se desplazan de izquierda a derecha, recordando una colmena. Desde este lugar, empieza el último espacio dramático. La coreografía comienza a partir del video y lo completan con el material físico de los intérpretes, siempre violentos, casi desgarrados. La iluminación se desplaza como el vaivén de una ola, que sale desde el video, llega al prosenio y regresa al mismo para volver reiteradamente hasta el borde del público e ir disminuyendo en intensidad y por zonas apagándose lentamente.

Los intérpretes entran con la proyección del video. Hay una música de fondo. Con el incremento de la velocidad en la misma se ilumina el sector de la primera calle (ubicado en lo que sería la pared de fondo del escenario) donde bailarían por duetos. Con movimiento de la cámara vemos que las calles están con reflector tipo PAR, a una altura de 4 ó 5 metros. Parecen tener corrector de temperatura azul Lee 201 C.T. Blue Full.

Luego del cuarto dueto, se acerca el resto del grupo lentamente. Con este movimiento se encienden dos Lekos ETC sourcefour de 50° (uno a cada lado del escenario) con Gobos de ramas de árboles, en ángulo de contraluz, sin hojas, sin color. Todos los intérpretes realizan su material físico en el espacio dramático. Se van al fondo del escenario, donde se distribuyen en duetos o tríos para cada frente. La música continua y los intérpretes bailan junto al telón blanco con la proyección haciendo siluetas en el fondo. El escenario solo está cubierto con los Gobos en completa intensidad.

Al cambiar de música se encienden cinco contraluces en reflector tipo PAR con Barn Door, sin color y calles en intensidad mínima. Se mantienen los Gobos. Realizan su material, dinámico que acompañan con jadeos mientras sus torsos suben o bajan. Al finalizar la música quedan solo los Gobos. Con la nueva introducción musical se desplazan lentamente hasta el frente de la cámara. Otro grupo de contraluces, ahora en color ámbar, creemos que, Lee 021Gold Amber, para dejar a la solista en primer plano. El grupo se coloca detrás de ella en formación de triángulo. La solista busca el grupo y la elevan. La

iluminación descende gradualmente, primero en los contraluces de colores y luego con los Gobos hasta el oscuro total.

Descripción lumínica	Descripción escénica
La iluminación empieza desde el video va al proscenio y luego regresa al fondo.	Dueto, grupal, grupal en tres frentes, solo.

Dramaturgia de la luz	Descripción por acciones
Proyección de video.	Entran los intérpretes a escena.
Se enciende solo la primera calle en intensidad alta.	Acelera la velocidad el acordeón, primer dueto va a proscenio.
Se agregan contraluces con Gobos.	Con el cuarto dueto, viene el grupo y trabajan juntos el mismo material.
Solo Gobos.	Los intérpretes se dirigen al fondo del escenario, se dividen para cada frente de público.
Se mantienen los Gobos, se agregan contraluces sin color y calles en intensidad media.	Con segundo tema musical.
Solo Gobos.	Finaliza el segundo tema musical.
Gobos y contraluces en color ámbar.	Con el tercer tema musical, al acercarse la solista al proscenio.
Salen contraluces ámbar, luego salen contraluces en Gobos.	Cargan a la solista y la mecen.

-Análisis del diseño lumínico

Estamos en presencia de una diseñadora que trabajo desde una perspectiva conceptual una obra que aborda cinco pensamientos y estéticas diferentes, en espacios reducidos. La iluminación en las cuatro primeras escenas se valdrá de esto para beneficiar las características de cada espacio. Los mejores ejemplos los encontraremos en los cuartos del expresionismo y teatro del absurdo, donde la luz cumple con su doble situación de ser plástica-expresiva y práctica-funcional, con una cantidad menor de reflectores en el tiempo

CONCLUSIONES

Podemos apreciar como el uso consciente de la iluminación ha estado presente en la manifestación escénica desde su representación dentro de edificios teatrales, cumpliendo una función más allá de la pragmática, desde el momento en que empieza a dividir espacios para valorizar un lugar determinado en el cuál sucederán acciones trascendentes, para luego ser reforzado por otro ángulo de luz que influye en la emoción del espectador. La iluminación en una sala de teatro crea espacios, así como la ambientación del tiempo dramático que una puesta en escena requiera. Asimismo, corporiza volúmenes enalteciendo a los intérpretes, vigoriza el entorno y dinamiza las acciones. Se incorporó a los escenarios, en la medida que la tecnología y las ideas estéticas se unieron de la mano.

Pocos investigadores describen con exactitud lo ocurrido en las áreas del discurso visual, quedando los nombres de los diseñadores apenas registrados con algunos documentos que lo validan. Lentamente se buscó la profesionalización, y dentro de ella de un elemento intangible que lo reconoce como un arte. En la medida en que transcurra el tiempo, la iluminación escénica seguirá haciendo aún mayores aportes, alcanzando un lugar para ser considerado motivo de objeto de estudio y campo de disertación.

Las ideas sobre la dramaturgia del movimiento no pertenecen solo el trabajo del autor, sino que se puede aplicar también al discurso visual escénico. Cada área del diseño muestra una apertura a múltiples lecturas, sugerentes y relacionadas con el contexto de la representación.

El escenario completo se concibe como una dramaturgia del movimiento, donde la relación espacio-intérprete esta unificada en una sola desde lo ecléctico de las diferentes manifestaciones, como el cabaret, el circo, la danza y el video. Tomando en cuenta estas variadas disciplinas, y para elaborar un discurso lumínico acorde con la representación hay que entender el postulado teórico de la misma, indagar en los cuerpos-memorias de cada creador, ya que será con otras herramientas que expresarán sus emociones para crear tanto los espacios como los tiempos dramáticos necesarios para la obra dancística.

En cuanto a los diseños lumínicos analizados en este trabajo, diremos que David Blanco en la muestra coreográfica *Espuma de Champagne*, al aprovechar las condiciones del espacio escénico, crea diferentes atmósferas dramáticas con sutiles iluminaciones

dentro de un escenario no convencional, un hotel abandonado de singulares cualidades arquitectónicas. Dado el carácter de antología de la referida muestra, habría que revisar los diseños realizados en sala de las obras que la integran individualmente representadas, para así establecer las diferencias en cuanto al tratamiento de la luz en cada una de ellas. Podemos confirmar que el discurso lumínico de Blanco es el de un creador que concibe el espacio en movimiento, unido al pensamiento del coreógrafo, al crear imágenes de múltiples lecturas.

De la misma manera, Carolina Puig en *La Zaranda* aprovecha el espacio escénico en su totalidad y muestra el dramático en la medida que los intérpretes se desplazan por el mismo. Se relaciona con sus movimientos y aprovecha los cambios musicales para propiciar tiempos teatrales diversos, así como para distraer la atención del espectador para no revelar el momento cuando el telón descende, incluso trasladar la obra al área del público llevando la mirada hacia los intérpretes y subir el telón nuevamente. Puig, como iluminadora, se mueve la escena como una intérprete más. Su discurso es más corpóreo al relacionarse con los intérpretes, la música y el espacio, en correspondencia con los parámetros específicos del creador y la agrupación.

Para Lina Olmos en *Hotel Inframundo* el reto fue doble. En primer lugar, el del movimiento escénico, al estar ubicada dentro del escenario formal y conformar a cinco espacios dramáticos bien definidos. El público se desplaza hacia los primeros cuatro espacios para luego presenciar como la escenografía asciende hasta el techo de la sala, revelando el escenario en su totalidad. En segundo lugar, las cinco corrientes dramatúrgicas y coreográficas que conforman la obra, que llevó a la diseñadora a trabajar en la iluminación desde nociones más puras y con lenguaje abstracto, aportando así un carácter de mayor claridad en su lectura lumínica.

Olmos, al final, aprovecho el movimiento escénico para llevar un discurso que parte desde lo minimalista y experimental, para luego utilizar la proyección de video y apoyarse con los colores brillantes y con símbolos en la luz (Gobos) para la creación de un espacio dramático, en un escenario que ahora posee tres áreas de público diferentes. La abstracción es la clave en su discurso.

Se puede apreciar en las tres obras estudiadas la diferencia entre los discursos lumínicos, lo cual nos refuerza la concepción de Francis Reid de que la iluminación es una ciencia al servicio de la puesta en escena. En todos estos casos, la iluminación cumple con un triple rol: funcional, expresiva y plástica.

Referencias Bibliográficas

- Anónimo (1978) *IV Sesión mundial del teatro de las naciones*. Caracas: Venezuela.
- Anónimo (1983) *El Nuevo Grupo. Nombres fichas cifras*. Caracas: Ediciones El Nuevo Grupo
- Abbagnano, N. (1961). *Diccionario de Filosofía*. D.F, México: Fondo de Cultura Económica.
- Álvarez, L. y Barreto, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente
- Appia, A. (1964a). *Cuadernos de teatro #4*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura. Dirección General de Teatro.
- (2000b). *La Música y la Puesta en Escena. La Obra de Arte Viviente*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Albers, J. (1996). *La Interacción del color* (trad: María Luisa Balsero). Madrid: Alianza Editorial.
- Alvarenga, J. (1983) *VI Festival Internacional de teatro de Caracas 1983* Caracas: Venezuela CONAC.
- Anseume, W. (1993a) *El teatro en Venezuela Anuario 1991* Caracas: Centro Venezolano del ITI/UNESCO.
- (1994b) *El teatro en Venezuela Anuario 1992* Caracas: Centro Venezolano del ITI/UNESCO.
- (1995c) *El teatro en Venezuela Anuario 1993* Caracas: Centro Venezolano del ITI/UNESCO.
- (1995d) *El teatro en Venezuela Anuario 1994* Caracas: Centro Venezolano del ITI/UNESCO.
- (1997e) *El teatro en Venezuela Anuario 1995* Caracas: Centro Venezolano del ITI/UNESCO.
- Azparren, L. (1996a) *Documentos para la historia del teatro en Venezuela. Siglos XVI, XVII y XVIII* Caracas: Venezuela Monte Ávila Editores.
- (2011b) *Lecturas del Teatro Venezolano* Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.
- Bablet, D. (1984). *Adolfo Appia 1862-1928 Actor-Espacio-Luz*. Zurich: Fundación Suiza de Cultura Pro Helvetia.
- Baril, J. (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Barnsley, J (2013). *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Caracas UNEARTE
- Blanco, G. (2001) *Bagazos, historia de un sueño* Caracas: CONAC
- Bentham, F. (1980). *The Art of Stage Lighting*. Londres: Pitman Publishing Ltd
- Bronnikov, A. (1984). *Luminotecnia Teatral*. Buenos Aires: Quetzal
- Brook, P. (1994). *El espacio vacío, Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ed. Península
- Cabrera, E. (1993) *Nicolás Curiel. Tiempos de teatro* Caracas: CONAC

- Calcaño, F. (1959) *I Festival de teatro venezolano*. Caracas: Venezuela Pro-Venezuela-Ateneo de Caracas
- Calmet, H. (2003). *Escenografía. Escenotecnia. Iluminación* Buenos Aires: Ediciones De La Flor
- Canale, F. (1977) *Anuario teatral '77 Venezuela* CONAC.
- Cardona, M. (1998) *Organización Técnica del Festival Folklorico del Nuevo Circo* En “La Fiesta de la tradición”. Caracas: FUNDEF.
- Cardona, P. (1993). *La percepción del espectador* México: Ediciones Mar y Tierra.
- Chocron, I. (1979) *Acta Constitutiva y Estatutos de la Asociación Venezolana de Profesionales del teatro. Primer Congreso Nacional de Profesionales del Teatro* Caracas: Graficas Sur S.R.L.
- Celant, G. (1999). *Merce Cunnigham*. Sesto San Giovanni: Edizioni Charta.
- Churión, J (1991) *El teatro en Caracas*. Caracas: Venezuela Ediciones Centro Venezolano del ITI
- Cornide, J. (1997). *El diseño lumínico en la escena teatral* K Buenos Aires: Memphis
- Córdova, Gonzalo (2002). *La trampa de Goethe* Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Dallal, A. (2007). *Los elementos de la danza* D.F México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Editorial Oriente. (1987). *Los recursos técnicos del teatro. La Habana*.
- Estrada Aznar, P. (1967) *Cuatricentenario de caracas. Tercer festival de teatro venezolano*. Editorial arte, caracas.
- Ferrater Mora, J. (2004). *Diccionario de filosofía* Barcelona: Editorial Ariel.
- García, J. (2003). *Como se comenta una obra de teatro* Madrid: Editorial Síntesis.
- Gómez, J. (1997). *Historia visual del escenario* Madrid: La Avispa.
- Gordon Craig, E. (1957). *Del arte del teatro* Buenos Aires: Librería Hachette.
- Herrera, C. (2011). *Apuntes para armar una visión del país teatral* Caracas: Fundarte.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático* D.F, México: Paso de Gato.
- Lobo, B (1996). *Nebreda-Nebrada* Caracas CONAC.
- López, J. (2000). *Diseño de iluminación escénica* Madrid: La Avispa 2000
- Mannarino, C. (1992) *El teatro en Venezuela Anuario 1990* Caracas: Centro Venezolano del ITI/UNESCO.
- Mc Candless, S. (1958). *A method of lighting the stage*. Nueva York: Theatre Arts Book.
- Monasterios, R. (1981a). *El BIC imagen de un ballet perdido*. Caracas: Fundación Pro-Artes Coreográficas.
- (1986b) *Cuerpos en el espacio*. Caracas: Venezuela Producciones Lithya Merlano.
- Moreno, E (1995) *¡BRAVO! Primera década de la Compañía Nacional de Teatro* Caracas: Venezuela Gráficas TAO, S.A
- Orozco, V. (2002). *Manual básico de Iluminación Escénica*. DF. México: Escenología

- Paolillo, C. (2004a) *Una aventura un hito. Ballet Nacional de Venezuela 1957- 1980*. Caracas: Venezuela Asociación Civil Publicaciones La Danza.
- (2018b) *Caminos del cuerpo. Una visión escénica de la danza escénica venezolana del siglo XX*. Caracas: UNEARTE
- Pavis, P. (1998a). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós
- (2000b). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós
- Parker, W. & Smith, H. (1979). *Scene design and Stage lighting*. Pittsburgh: Holt, Rinehart, and Winston.
- Pelletieri, O. y Rovner, E. (1995). *La puesta en escena en Latinoamérica: Teoría y práctica teatral* Buenos Aires: Galerna/ GETEA/ CITI
- Pérez Borjas, E (1968) *La Danza en Venezuela* Caracas: Oficina Central de Información.
- Pilbrow, R. (1970). *Stage Lighting Drama Book Specialists*. New York.
- Pinto, G. (1999) *Gómez Obregón y su época. El teatro venezolano de 1945 a 1955* Caracas: Venezuela. CONAC.
- Ponce, L. (2000). *Hacia una dramaturgia del movimiento: análisis y reflexión sobre la dramaturgia en el discurso coreográfico como nueva expresión de la imagen y el cuerpo en la danza contemporánea venezolana de finales de los noventa*. Caracas: Fundación Carlos Eduardo Frías e Instituto Universitario de Danza.
- Portillo, R. y Casado J. (1986). *Diccionario inglés-español español-inglés de terminología teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Reid, F. (1987). *Manual de Iluminación escénica*. Sevilla: Luis Cernuda Fundación.
- Rengifo, C. (1989) *César Rengifo. Obras. Artículos y Ensayos*. Mérida: Universidad de los Andes.
- Rinaldi, M. (2006). *Diseño de Iluminación teatral* Buenos Aires: Editorial Dunken.
- Romero, R. (2013). *El diseño teatral. Iluminación, vestuario y escenografía*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Salas, C. (1974a) *Historia del teatro en Caracas*. Caracas Concejo Municipal de Caracas
- (1980b) *100 años del teatro Municipal de Caracas*. Caracas: Fundarte
- Salazar, E. (1996) *Artistas visuales: Hombres de teatro. 1950-1995* Caracas CONAC.
- Sanoja, J. (1998) *Salustio González Rincones y la generación de La Alborada*. Caracas Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG)
- Sanoja, S. (1971) *A través de la danza*. Caracas: Monteavila Editores.
- Sellman, H. (1968). *Técnica teatral moderna* Buenos Aires: Argentina (1968)
- Sirlin, E. (2006). *La luz en el teatro, manual de Iluminación* Buenos Aires: Inteatro.
- Suárez, J. (2000). *Estudio de materiales para la construcción de equipos de iluminación*. Caracas: Fondo editorial teatro de Venezuela
- Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador* Madrid: Publicaciones de la asociación

de directores de escena de España.

Urdaneta, A (2014) *Una visión, un legado. Danzahoy*. Caracas: Danzahoy.

Valtmijana, A (1998) *Guión del festival*. En “La Fiesta de la tradición”. Caracas: FUNDEF

Wagner, F. (1952). *Teoría y técnica teatral*. DF. México: Editorial Labor

Womutt, A (1991) *Movimiento perpetuo* Caracas: Fundarte

Hemerográficas

(1983) Festival Nacional Popular. *Revista Telón*. Año 1 número 1

Willard B. (2003) Aesthetics for the Designer. *Educational Theatre Journal* Número 2 Año 5 Periodicals Index Online pg. 117.

Briones, R. (1993). Crónicas de la luz en el Castillo de La Mota. *Revista ADE* Número 31-32 p.p. 171-173. Madrid.

Gaceta Municipal mes XI Año CXII. Caracas, martes 27 de mayo de 2014 N° 3808-11 p.3

Gómez, F. (1982a). El diseño cultural en provincia y la política cultural. *Boletín AVEPROTE* Número 1 Año 1 p.p. 12-13 Caracas.

----- (1983) El diseño en el VI festival Nacional de Teatro '83 *Boletín AVEPROTE* Número 2 Año 1 p.2Caracas, Venezuela.

----- (1985). Balance actividad teatral primer semestre '85 *Boletín AVEPROTE* Número 4 Año 1 p.9 Caracas, Venezuela.

Granda, J. (1993). La emoción de la luz *Revista ADE* Número 31-32 p.p. 176-179

Guerlache, F. (1993). Iluminación *Revista ADE* Número 31-32 p.p. 174-175

Kernodle, G. (1954). Wagner, Appia, and the Idea of Musical Design *Educational Theatre Journal* Año 6 Número 3; Periodicals Index Online pg. 223

Lebon, M. (2000). Cinco años de expresión corporal. *El Universal* Caracas 09 de Octubre.

Ochoa, J. (1978). Los nunca vistos. Fernando Guánchez. *Candilejas* Número 2 Año 1 p.p. 28-31 Caracas.

Peña, R. (1979a) Nuestro mundo teatral. Entrevista a Manuel Febles. *Candilejas* Número 1 Año II Caracas. p.p. 6-9

----- (1980b) Los nunca vistos. Andrés Rivas. *Candilejas* Número 14 Año III p.p. 19-21 Caracas.

Rappa, R (1995, Octubre – Diciembre) Espuma de Champagne. *Danza*, Caracas, N° 22 Separata.

----- (1992, Junio – Agosto) En la escena, el mundo tal cual es. *Danza*, Caracas, N° 10 pp. 4 – 5

Rodríguez, O. (1993) La Formación Teatral en Venezuela (Antecedentes y

- Perspectivas). *Theatron* Número 1 Año I p.p 24-27 Caracas.
- (1993a) Diccionario técnico (I). Listado de vocablos utilizados internacionalmente en escritos profesionales sobre Iluminación en teatro, cine y televisión *Revista ADE* Número 29 p.p. 94-95.
- (1993b) Diccionario técnico (II). Listado de vocablos utilizados internacionalmente en escritos profesionales sobre Iluminación en teatro, cine y televisión *Revista ADE* Número 33 p.p. 98-99.
- (1994c) Diccionario técnico (III). Listado de vocablos utilizados internacionalmente en escritos profesionales sobre Iluminación en teatro, cine y televisión *Revista ADE* Número 35-36 p.p. 127-129.
- (1995d) Diccionario técnico (y IV). Listado de vocablos utilizados internacionalmente en escritos profesionales sobre Iluminación en teatro, cine y televisión *Revista ADE* Número 41-42 p.p. 182-185
- Suárez, S. (1993) Dinámico maestro (Declaraciones de André Collet) *Revista ADE*. Número 31-32 p.p. 180-183
- Volbach, W. (1963). A Profile of Adolphe Appia. *Educational Theatre Journal*; Número 15 Año 1; Periodicals Index Online pg. 7
- Watson, L. (1958). Color Concepts in Lighting Design *Educational Theatre Journal*; Número 10 Año 3 Periodicals Index Online pg. 254

Referencias audiovisuales

- Espuma de Champagne*. Coreografía: Miguel Issa. Eduardo Arias producciones, Serie DRAMO 1995
- La Zaranda*. Coreografía: Miguel Issa. Eduardo Arias producciones, Serie DRAMO 2008
- Hotel Inframundo*. Coreografía: Leyson Ponce. Eduardo Arias producciones, serie DRAMO 2012

Fuentes orales

- Blanco, D. (05 de septiembre de 2018). Sin título. (G. Reyes, Entrevistador)
- IDEM. (31 de Marzo de 2009) Clase extraordinaria en UNEARTE/DANZA. *Hacia una Dramaturgia del movimiento en la asignatura Historia de la Danza*, Caracas
- Issa, M. (05 de junio de 2005 y 2018). Sin título. (G. Reyes, Entrevistador)
- Ponce, L. (03 de junio de 2005 y 2018.). Sin título. (G. Reyes, Entrevistador)
- Puig, C. (7 de septiembre de 2018). Sin título. (G. Reyes, Entrevistador)
- Olmos, L. (7 de septiembre de 2018). Sin título. (G. Reyes, Entrevistador)

Rojas, E. (18 de enero de 2007). Sin título. (G. Reyes, Entrevistador) *Apuntes de clases de Gerónimo Reyes en la asignatura Historia de la danza en Venezuela*, Escuela de Artes de la U.C.V, 24 de junio de 2006

Programa de mano

- Issa, M (2007) *La Zaranda*, Caracas
 Paolillo, C (1995) *Espuma de Champagne*, Caracas.
 Pilenko, G (2002:2) *R.S.V.P (rèpondez s'il vous plait)* Caracas.
 Ponce, L (2012) *Hotel Inframundo*, Caracas.
 Sierra, E. (1996:03) *Gastone & Meraviglioso*, Caracas.

Página web o cibergrafía

Anonimo, *Filtros de color para el teatro* en <http://desdelatramoya.blogspot.com/2011/08/filtros-de-color-para-teatro.html> fecha de revisión 28 de julio de 2013

Anonimo, *Catalogo para descargar Rosco* en <http://www.rosco-iberica.com/productos/pdfs/catalogo46.pdf> fecha de revisión 28 de julio de 2013.

Anonimo, *Nota de prensa del XVI festival internacional de Caracas*, en <http://www.analitica.com/va/entretenimiento/ocioccs/3316787.asp> fecha de revisión 06 de abril de 2013.

Anonimo, *Explore the Source four* en <http://www.etcconnect.com/minisite/sourcefour/history.html> fecha de revisión 14 de abril de 2013.

Chocca, H. *Iluminación –color y magia* en <http://www.teatro.meti2.com.ar/06-TECNICA/06-02-ILUMINACION/talleriluminacion/talleriluminacion.htm> fecha de revisión 07 de junio de 2015

Perdiguero, L. *Las mejores aplicaciones de uso para las artes escénicas* en <https://luisperdiguero.com/category/aplicaciones-para-las-artes-escenicas/> fecha de revisión 10 de febrero de 2013

Hutchinson, C. *Best Apps fir Lighting Designers* en https://church.design/cover_stories/best-apps-for-lighting-designers/ fecha de revisión 10 de mayo de 2018

Lee Filters Channel *Como se hacen los filtros de color* Lee en <http://www.youtube.com/watch?v=BqxNpEiKw-w> fecha de revisión 28 de julio de 2013.

Velez, Angie (2015) *DRAMO Dramaturgia del movimiento cumple 20 años ininterrumpidos* en <http://albaciudad.org/2015/08/DRAMO-dramaturgia-del-movimiento-cumple-20-anos-ininterrumpidos/> fecha de revisión 11 de agosto de 2015.

Vásquez Rocca, A, *La danza teatro de Pina Bausch* en <https://www.danzaballet.com/la-danza-teatro-de-pina-bausch/> fecha de revisión 17 – 09 - 06

Whitfield, Art (2009) *Basic Steps to Theatre Lighting Design* en www.WindWorksDesign.com fecha de revisión 29 de octubre de 2014

Tesis, Trabajos de grado y ascensos

- Marín, D. (2016) *Discurso estético y proceso de creación de Leyson Ponce a través de la obra de Danza Teatro Mujeres de Fuego*. Trabajo de grado: UNEARTE, Caracas.
- Mier, E. (2013) *Iluminación escénica: Del barroco a McCandless*. Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana. Xalapa.
- Kobusiewicz, A. (2012) *La Danza de la luz. La iluminación y la danza contemporánea*. Tesis de Máster, Universidad de Granada.
- Reyes, G. (2011) *Caracas Íntima, Caracas Itinerante: procesos de creación. Dos espectáculos de Miguel Issa con la agrupación DRAMO*. Trabajo de grado de Licenciatura. Universidad Central de Venezuela. Caracas.
- Morales, M. (2010) *Teatro físico y danza teatro: dos caminos hacia el tratamiento del cuerpo y el espacio. Análisis comparativo de los montajes de la obra "Medea Material" de Heiner Muller, dirigidos por Leyson Ponce*. Trabajo de grado de Licenciatura. UNEARTE, Caracas.
- Cruz, V. (2004) *Glosario monolingüe con equivalencias en inglés de Iluminación teatral*. Trabajo de grado de Licenciatura, publicado. Universidad Central de Venezuela
- García, E. (2002) *La transformación del cuerpo en la escuela. Análisis y reflexión sobre la condición escénica del intérprete*. Trabajo de grado de Licenciatura. IUDANZA Caracas.
- Gómez, L. (2002) *"Miguel Issa, un discurso nostálgico – Análisis de la obra: Espuma de Champagne"*. Trabajo de grado de Licenciatura. IUDANZA, Caracas.
- Rodríguez, O. (2002) *Resonancias de un intérprete. Análisis sobre el aporte simbólico del intérprete de danza contemporánea en un proceso de creación coreográfica*. Trabajo de grado de Licenciatura. IUDANZA, Caracas.
- Myerston, K (1999) *El proceso creativo del intérprete a través de tres representantes: Luis Viana, Miguel Issa, Diana Peñalver, durante el periodo 1992 – 1996*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Viana, L. (1991) *Metáfora de la violencia: una visión de la vanguardia coreográfica contemporánea de Venezuela* Trabajo de grado de Licenciatura, publicado Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Suels, F. (1990) *Exegesis de las angustias: aproximación al ámbito conceptual y estético del neo expresionismo en la danza contemporánea venezolana*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado. Universidad Católica Andrés Bello.

RELACIÓN DE DISEÑADORES DE ILUMINACIÓN ESCÉNICA EN VENEZUELA

El siguiente es un listado de los diseñadores de iluminación escénica en Venezuela desde 1946 hasta 2018. El mismo, es el resultado de una investigación realizada en material bibliográfico, hemerográfico y programas de mano, sobre teatro y danza Nacionales, que busca, tan solo, ser una primera aproximación al registro necesario de esta actividad.

NOMBRE Y APELLIDO	GRUPO	ESTADO	AÑO	OTROS GRUPOS
Carlos Salas		Distrito Capital	1941	
Alberto de Paz y Mateos	Liceo Fermín Toro	Distrito Capital	1946	
Nicolás Arroyo	La Fiesta de la Tradición	“	1948	
Francisco Rene Chacón	Compañía Nacional de Comedias de Caracas	“	1957	
Pierre Mauguin	Ballet Nacional de Venezuela	“	1958	
Luis Lara, Efraín Marcano y “Manzanilla”	Teatro Universitario	“	1957-58	
Herman Letjer	“	“	1959	
Pedro Palmieri Pedro Rangel	Teatro Nacional Popular	“	1959	
Álvaro Velasco	Teatro Universitario	“	1959	
José Barrot	Teatro La Comedia	“	1959	
Francisco Febles	Teatro Los Caobos	“	1960	
Miguel Ángel Ferrer	Teatro La Quimera	“	1960	

Alberto Álvarez	II Festival Nacional	“	1961	
Mario de Cabo y José Salas	Mascaras	“	1961	
Miguel González	S/D	“	1962	
Alfredo Chalita Carlos Rodríguez	Teatro Universitario	“	1962	
Antonio Constante	“	“	1963	
Juan Alberto Bujosa	“	“	1964	
Enzo Villaparedes	“	“	1967	
Frank Sicarelli	“	“	1967	
Enrique Álvarez	INCIBA	“	1967	
Maestro Lara y Mejías	Grupo Teatral Bohemio	“	1967	
Irma Valencia	Pequeño Teatro Ensayo Ateneo de Caracas	“	1967	
Emilio Vásquez Galli	Organización de Arte Teatral		1967	
	Teatro Universitario de la Universidad			

Heriberto León	de Los Andes	Mérida	1967	
Carlos Peña	Teatro Del Duende	Distrito Capital	1967	
Elías Pérez Borjas	Nuevo Grupo	“	1967	
Ugo Ulive	“	“	1968	CNT
Carlos Benítez	Ballet Nacional de Venezuela	“	1968	
Juan Valero	Nuevo Grupo	“	1968	
Miró Anton Fernando Irazábal	Sonia Sanoja Danza	“	1969	
Jairo Gómez	Nuevo Grupo	“	1970	
Carlos Giménez	Rajatabla	“	1972	
Humberto Soto	Nuevo Grupo	“	1973	
José Salierno	Levy Rossell	“	1973	
Enrico Terentin	Levy Rossell	Aragua	1973	
Darío Bertolini	Nuevo Grupo	“	1974	
Álvaro Hernández	S/D	“	1975	
Aníbal Denis	I Festival Internacional de Teatro de Caracas	“	1976	Rajatabla, Fundación Teresa Carreño
Nelson Chacón	Grupo Cobre	“	1977	
Omar Pérez	Tilingo	“	1977	

Alejandro Rivero	Producciones Conchita Obach	“	1977	
Juan Arias	Los comediantes	“	1977	
Rafael Gómez	Nuevo Grupo	“	1978	
Nelson Duque	Teatro de Arte Infantil y Juvenil del CONAC	“	1978	
Claudio Quintero	Teatro Del Triangulo	“	1978	
Mauricio Walerstein	Grupo Cobre	“	1978	
Gustavo Taca	Teatro Universitario de Carabobo	Carabobo	1978	
Rubén Serrano	La Misere	Aragua	1978	
Tony Tucci	Ballet Internacional de Caracas	“	1979	Taller de Danza Contemporánea
Alberto Suarez	Academia Interamericana de Ballet	“	1979	
David Blanco	Rajatabla	“	1979	Ballet Contemporáneo de Caracas, CNT, Actividades Alternas
				Tilingo, GA 80, CNT, Teatrela,

Víctor Villavicencio	Taller Teatral Permanente	“	1979	Laboratorio Anna Julia Rojas
José Jiménez	Ateneo de Caracas		1979	Rajatabla, GA80, Bagazos, Arte Atid, Lazo Producciones
José Pérez	Teatro Los Ángeles	Lara	1979	Ballet de Barquisimeto, Escena de Caracas, Monigotes
Manuel Fernández Martínez	AVEPROTE	Distrito Capital	1979	
Blaudio Quintero Díaz	“	“	1979	
Juan Valero	“	“	1979	
José Darío Zavarce	“	“	1979	
Carlos Aguilar	“	“	1979	
Pedro Emilio Lugo	“	“	1979	
Gustavo Arroyo	“	“	1979	
Gonzalo Alemán	“	“	1979	
Carlos Montilla	“	“	1979	
Antonio José Velásquez	“	“	1979	
Marcos Morales	“	“	1979	

José Castillo	“	“	1979	Ballet Teresa Carreño, TET, Opera Teresa Carreño.
Fran Suarez		“	1979	
Bea Armstron	Ballet Internacional de Caracas	“	1980	Ballet Metropolitano.
Eduardo González	Bagazos	“	1980	
Juan Andrés Valladares	Danzahoy	“	1980	
John Lange	Taller de Danza Contemporánea	“	1981	Nuevo Grupo.
Nelson Nieves	Grupo Cero	Distrito capital	1983	Ballet Nuevo Mundo, Franco De Vita.
Carlos A. Sánchez Romero	Bagazos	“	1982	
José Hernández	El Vendaval	“	1983	
Jorge Urbina	Alejandrina Ramos (Escuela de trabajo social de la U.C.V)	“	1983	
Oscar Marciano	Taller de Artes Escénicas del estado Sucre	“	1983	
Víctor	El Nuevo			

Marcuñez	Amanecer	Miranda	1983	
Alexis Gutiérrez	Carcajada	Aragua	1983	
Víctor Ortiz	Taller de teatro Manatí	Distrito Capital	1983	
Nelson Manzo	Teatro actualizado Popular	“	1983	
Nicolás Salazar	Petaca	Sucre	1983	
Roberto Freites	Tecnus	Miranda	1983	
Carlos Scavino	Estudio Diez	“	1983	
Domingo Cedolín	Sociedad Dramática de Aficionados de Maracaibo	Zulia	1983	
Urbano Pérez	Teatro de Cámara de la Universidad de Carabobo	Carabobo	1983	
Patricio Del Campo	Tilingo	Distrito Capital	1983	
Alexis Mujica	Circo Teatro del Sol	“	1983	
Carlos Salas	Rajatabla	“	1983	
Jacques Brocquet	Danzahoy	“	1983	
Gustavo Tambascio	Opera/ TTC	“	1984	

Kevin Dreyer	Compañía Nacional de Teatro	“	1984	
Illery Valdez Valdez	Grupo de Teatro Será Raflus	“	1984	
Javier Moreno	Xiomara Moreno Producciones	“	1984	
Ricardo López	Taller de Teatro Experimental Universidad Nacional Experimental “Simón Rodríguez”	“	1984	
Edgar Mercado	Asociación Carabobeña Teatral de Arte	Carabobo	1985	
Elizabeth Fernández	Bagazos	Distrito Capital	1985	
Fred Bordienau	Ballet Nuevo Mundo de Caracas	“	1985	Ballet Nacional de Vzla, Tempo, Ballet de las Americas
Alberto Suarez	Danzas Venezuela	“	1985	
Alberto Sliva	Taller de Danza de Caracas.	“	1985	Festival de Jóvenes Coreógrafos
Fernando Calzadilla	Compañía Nacional de Teatro	“	1987	Proyecto NAVE

Kevin Dreyer	Ballet Teresa Carreño	“	1987	CNT, Teatrela
María Valentina Sánchez	Bagazos	“	1989	Club San Román, EVENPRO
Miguel Curiel	CNT	“	1990	
Verónica Oddo	GA80	“	1990	
Carmelo Castro	Thalia	“	1990	
Manuel Gapache	Teatro Estable de Barcelona	Anzoátegui	1990	
José Segura	Teatro Estable de Maracay	Aragua	1990	
Guillermo Tchelebi	Teatro Estable de Puerto Ordaz	Bolívar	1990	Grupo de teatro Colegio Loyola
Raimundo Mujica	Teatro de Barlovento	Miranda	1990	
Ramón Tovar	Grupo Actoral 90	Sucre	1990	
María Papaterra	Datos incompletos	Datos Incompletos	1990	
Daysi Romero	ENAE CR	Distrito Capital	1990	
José segura	Datos incompletos	Datos Incompletos	1990	
	Teatro de			

Daysi Romero	Barlovento	Miranda	1990	
Ramón Tovar	Universidad de Oriente	Sucre	1990	
Aníbal Atencio	Teatro Nueva Era	Distrito Capital	1992	
Alfredo Caldera	TNJV	Distrito Capital	1992	Rajatabla danza, CNT, Tumbarrancho Teatro, Teatro Negro de Barlovento
Anatholy Goldberg	Teatro Estable de Barcelona	Anzoátegui	1992	
Ángel Ancona	Rajatabla	Distrito Capital	1992	TNJV
Illery Valdez	Escuela Juana Sujo/	“	1992	GA80
Túpac Cabello	Grupo Teatral Arena	Anzoátegui	1992	
Jorge Botello	TNJV-Táchira	Táchira	1992	
Ricardo Medina	Compañía Regional de Teatro del Estado Falcón	Falcón	1992	
Evelia Beristain	Danzas Venezuela	Distrito Capital	1993	
Carolina Puig	Danzahoy	“	1993	Dramo, Compañía Universitaria

				Uneartes
Rolando Campos	Fundación La edad de Oro	Lara	1993	
Manolo Febles	Compañía Regional del Estado Amazonas	Amazonas	1993	
John Malolepsy	CNT	Distrito Capital	1994	
Julio Cesar Rodríguez	CNT	“	1994	
Gregorio Morales	Teatro de Marionetas Andantes de Ayer y Hoy	Mérida	1994	
Adrián Vivas	Grupo Fantoques	Miranda	1994	
Luis Méndez	Compañía Regional de Teatro de Portuguesa	Guanare	1995	
Rhazil Izaguirre	Danzahoy	Distrito Capital	1995	TET, Ballet Taormina Guevara
Ernesto Pinto	Taller de Danza de Caracas	“		Clas Producciones, Kumaco Producciones, Teatro del Duende
Dumas Tiva	Teatro Juvenil de Valera	Trujillo	1995	

Adrián Zapata	Katia con K	Distrito Capital	1996	Rajatabla, Dramo, Festival Jóvenes Coreógrafos
José Álvarez	Compañía Regional de Teatro de Amazonas	Amazonas	1996	
Miguel Contreras y José Simancas	Compañía Regional de Teatro de Carabobo	Carabobo	1996	
Julio Quintero y Ricardo Medina	Compañía Regional de Teatro de Falcón	Falcón	1996	
José Ávila	Compañía Regional de Teatro de Guárico	Guárico	1996	
Jesús León	Compañía Regional de Teatro de Mérida	Mérida	1996	
Luis Méndez	Compañía Regional de Teatro de Trujillo	Trujillo	1996	
Richard Gómez	Agente Libre	Distrito Capital	1997	Ensamble Coreográfico Experimental
Jainel Orozco	Sociedad Dramática de Maracaibo	Zulia	1997	

Juan Diego “Nenuko” Bustillos	Aktión Kolektiva	Distrito Capital	1998	Festival Jóvenes Coreógrafos
Gerónimo Reyes	Katalejo	“	1998	Dramo, Escena de Caracas; Contrajuego, Hebu, FCND, CNT
Rafael González	Espacio Alternativo	“	1998	Festival de Jóvenes Coreógrafos, UNEARTE, FCND
Manuel Angulo	Los Grillitos	Sucre	1999	
Javier Pérez	Teatro Petaca Nacional	Barinas	1999	
Yhonny Romero	Grupo Cultural Amanecer	Distrito Capital	1999	
Horacio Piñango	Grupo Teatral Infantil Nuevo Rostro	“	1999	
Irma de Quintero	Teatro de Muñecos “Papagayo”	Cojedes	1999	
Norma Mate	Charlot Teatro de Muñecos	Zulia	1999	
Lenin Delgado	Acción Creativa	Carabobo	2000	

Juan Carlos Ogando	GA80	“	2000	Skena, CNT
Rene Alemán	Taller de Danza de Caracas	Distrito Capital	2000	
Víctor Mendoza	Proyecto Azul	“	2000	GA80
Arnovi Parra	Producciones Pequeño Grupo	“	2000	Bagazos, Uncarte
Danilo Camagni	Rio Teatro Caribe	“	2000	
Mario Bacciottini	Títeres Naku	“	2000	
Enrique Suarez	Maroma	“	2000	
Luis “Gualo” España	Compañía Regional de Teatro de Portuguesa	Guanare	2000	Danzata
Jorge Redondo	AM Danza	“	2000	Teresa Danza Contemporánea, Orquesta Sinfónica Simón Bolívar
Joel Medina	PuertoTeatro	Anzoátegui	2001	
Martín Flores	Theja	Distrito Capital	2001	Thejadanza, ENDANZA
Alfonso Rey	Urbe Teatro	“	2002	TSMC, Grupo teatral Cobre, Urbe Teatro, teatro Grado 38
Ismael “Chino”				Teatro Grado 38,

Monagas	TNVJ	“	2002	Urbe Teatro
Azael Vivas	Tilingo	“	2002	
José Quiroz	Títeres Naku	“	2002	Tilingo ,Contrajuego
Peggy Bruzual	CIANE	“	2003	CNT
Kelinson Barrios	Taller Permanente de Formación Actoral	Portuguesa	2004	Compañía Regional de Teatro de Portuguesa
Joel Medina	Puerto Teatro	Zulia	2004	
Iván Pérez	Scorpio	Portuguesa	2004	
Gustavo Aguilar	Teatro Coordinación	Yaracuy	2004	
Oscar Ramírez Rovira	Salamandro Teatro	Táchira	2004	
Lenin Delgado	Teatro 8 de Marzo	Aragua	2004	Acción Creativa
Lina Olmos	Naku	Distrito Capital	2004	Dramo, Repico
Gerardo León	Danzaluz	Zulia	2005	
Roy Martínez	Ballet Contemporán eo de Caracas	Distrito Capital	2005	
Anjeannete La Roche	IUDET	“	2006	
José Medina	Escuela Jean Piaget	“	2006	Proyectos en ebullición, teatro

				coreográfico.
Roger Quilarque	TSMC	“	2006	
Christian Jiménez	TNV	“	2006	
Giovanny García	Sobretablas de Venezuela	“	2006	
Gilbert Nola	Ateneo de Valencia	Carabobo		Festival Jóvenes Coreógrafos
Ryszard Rojewski	Puopie	Táchira	2008	
Gerson Balduz	G Tres Producciones	Aragua	2008	
Darío Perdomo	CNT	Distrito Capital	2008	Dramo, Repico, Teatrela, FCND, CNT
Juan Carlos Lara	Teatro Nueva Era	“	2008	
José Ortiz	IUDET	“	2008	
Raquel Gallegos	Tango Caracas	“	2009	
Josmary Gonzalez	Contrajuego	Miranda	2009	
Orlando Mejías	La Quinta Escena	Distrito Capital	2009	Pathmon Producciones, Sobretablas
Abraham Molina	Danzas Carúpano	Sucre	2010	
Manuel	La Máquina	Distrito	2010	

Troconis	Teatro	Capital		
Alfonso Suarez	Escuela Anita Vivas	Distrito Capital	2010	
Andrés Zavala	Terrón de azúcar	Falcón	2011	
Ronmir Ordaz	Centro Internacional del Nuevo Teatro	Nueva Esparta	2011	
Elio Castañeda	Títeres Kinimari	Táchira	2011	
Marcos de Simone	Fundación para el desarrollo de las artes Labrecha	Monagas	2011	
Eduardo Marín	Pisacalle Teatro	Zulia	2011	
Eva Morillo	Teatro Estable de Muñecos del Estado Portuguesa (TEMPO)	Portuguesa	2011	
Lee Flores	Mimoteatro de la red teatral de Vargas	Vargas	2011	
Juan Carlos Navas	Actuando Ando	Distrito Capital	2011	D.A producciones, Skena, Enrique Salas, Claudio Fernández, Improvisto

Eduardo Varas	Acción Colectiva	Distrito Capital	2012	Agente Libre, Festival Jóvenes Coreógrafos
Jhonny Tapón	Teatro del Encuentro	Aragua	2012	Club Hebraica
Jhonatan Cardona	CNT	Barinas	2012	
Dannybel Gil	Frente de Bandas Rebeldes	Distrito Capital	2013	
Daniel García	Dalí Producciones	“	2013	
Eduardo Linares	Leche y Miel Producciones	“	2013	Séptimo Piso, Uneartes
Oriana Nigro	Ballet TTC	“	2013	TNJV
Keiller Omaña	Séptimo Piso	“	2013	
Goar Sanchez	Acción Colectiva	“	2013	
Francisco Cuervo	Talleres Catarca	Miranda	2013	
Gregorio Meléndez/ Arnau Montañés	Okum Producciones	Miranda	2013	
Juan Salazar	Teatro Estable de Barcelona	Anzoátegui	2013	
Luis Chalo	Compañía Experimental “Teatro Ambulante	Anzoátegui	2013	

	de Cantaura”			
William Urdaneta	Fundación Teatro Kirie	Delta Amacuro	2013	
Julio Quintero	Fundación Laboratorio Teatral Latinoamericano César Rengifo	Falcón	2013	
Jean Carlos Soto	Asociación Civil Teatro profesional de Lara.	Lara	2013	
Daniel Guevara	La Brecha	Monagas	2013	
Richard Olivero	Fundrama	Zulia	2013	
José Molero	Bajo el Sol Colectivo Teatral	Zulia	2013	
Rafael Torres	Ballet Teresa Carreño	Distrito Capital	2014	
Alirio “Sopa” Uribe	Opera Teresa Carreño	“	2014	
Rene Dal Farra	Club Canario	“	2014	TSMC, Texto Urbano Caracas
María Eugenia Gutiérrez	TNJV	“	2014	
William Rodríguez	Kumaco producciones	“	2014	
Yoselin Vielma	Agente Libre	“	2015	Espina Bífida, Sietecho

Dionnys Fuentes	FESTEA	“	2015	
Caremily Artigas	Teatrela	“	2016	Proyecto Niños Actores, CNT
Abraham Silva	Teatro 8 de Marzo	“	2016	
José “Chente” Sánchez	Danzata	Portuguesa	2016	Compañía Regional de Teatro de Portuguesa
Francys Sánchez	IAEM	Distrito Capital	2016	Uneartes Danza
Dorwis Yuncosa	Imaginarios DV	“	2016	Skena
Luis Otamendi	Serviteatro	“	2016	
Luis Marcano	Serviteatro	“	2016	
Wladimir Otamendi	Serviteatro	“	2016	
Luis José Otamendi	Teresa Danza Calle	“	2016	Serviteatro, PROLUISPAT 19 C.A
Manuel Parra	Agrupación Ekléctica	Carabobo	2017	
Rubén Paolini	Agrupación Ekléctica	Carabobo	2017	
María Teresa Coronado	Proyecto NUC	Distrito Capital	2017	
Vladimir Sánchez	Dannery Producciones	Distrito Capital	2018	

Camilo Paparoni	Siplenko Producciones	Distrito Capital	2018	
José Manuel Rueda	ENAECR		2018	Racconto Cultural, Guarroteatro, TET, Contrajuego
Daniel Márquez	ENAECR		2018	CNT