

Revista de teoría y práctica de las artes escénicas - número nueve - 21/03/2005

DEBONA / STRADA / PASCULLO / SILVAR / FALCO | especial escenografía santafesina

**(didascalía
escénica)**

(didascalía escénica)

número nueve 24 de marzo de 2005



(editorial)

VER ARCHIVO NUEVE-1



Unir esto que anda disperso (Parte II)
por *Silvia Debona* de [Andamio Contiguo](#)

VER ARCHIVO NUEVE-1



Poesía de la infeliz conciencia
Entrevista de *Silvia Debona* a [Mario Pascullo](#)

La escenografía como proyecto, por [Carlos Falco](#)



- 1. El dispositivo escenográfico**
- 2. El texto dramático y el espacio**
- 3. Documentos visuales**

VER ARCHIVO NUEVE-1



Estrategias estéticas de intervención espacial
por [Roberto Strada](#)

VER ARCHIVO NUEVE-1



Fernando Silvar: la eficacia de la materialidad
Entrevista, recopilación y análisis de *Silvia Debona* sobre la obra de [Fernando Silvar](#)

(staff)



La escenografía como proyecto

Por [Carlos Falco](#)

1. El dispositivo escenográfico

“La escenografía es también, un sentimiento dramático”. [Maurice Jouvet](#).

Entendemos al dispositivo escenográfico como el conjunto escenoplástico que estructura e identifica al espacio escénico y transforma a este en un lugar.

Hablamos de dispositivo en un sentido amplio donde se incluyen aquellos saberes y artesanías que integran el lenguaje plástico del teatro, confiriendo unidad al conjunto. El vestuario y la utilería, el maquillaje, las máscaras y todo aquel accesorio que por su inserción signica, semantiza al espacio teatral. Esta unidad es indisoluble al margen de las circunstancias de producción y de realización teatral. Se sabe por experiencia que su diseño y resolución, puede ser circunstancialmente asignado a distintas personas o a una sola.

El dispositivo escenográfico es un conjunto materializado y principal vehículo del lenguaje figurativo de la puesta en escena, direccionado al imaginario del espectador. En el dispositivo escenográfico se conjugan dos saberes artísticos: las artes visuales y el teatro. La primera significa el dominio de las técnicas del diseño de la forma a través de la Proyección y el conocimiento de la tecnología teatral, es porque al dominio del plano y el espacio inherentes al visualismo y el teatro como arte en movimiento impone dinámica al conjunto. A diferencia de las artes visuales el conjunto escenoplástico “vive” y se transforma mediante la acción dramática.

A diferencia de un cuadro o una escultura, la movilidad teatral impone al escenoplástico la consideración de factores de dinamismo combinado como la luz teatral y el Arte de la actuación.

Al diseño de la tridimensión se suman en el proyecto y construcción escénica el tratamiento de las superficies: el color, la texturas, los valores y ritmos. Pero también a diferencias de las artes visuales, la escenografía es un arte efímero como el teatro mismo.

Es interesante intentar una comparación analógica con la esencia de la disciplina arquitectónica donde podemos comprobar similitudes y diferencias.

La clásica caracterización de *Vitruvio* (tratadista romano del siglo I) sobre la naturaleza de la arquitectura, es importante en la medida que el diseñador escénico debería poseer el dominio de este saber. Vitruvio nos habla de tres componentes interrelacionados: la *utilitas* y la *firmitas* y la *venustas*. Según Vitruvio, la arquitectura debe ser útil (*utilitas*) es decir utilitaria, lo que la arquitectura moderna redefine en el siglo XX como la función y de ahí la funcionalidad como premisa de diseño. Debe ser firme (*firmitas*), construida mediante técnicas y materiales apropiados que resistan su uso y sean perdurables y debe ser bella (*venustas*), ideada en relación a principios estéticos.

Si analizamos con atención esta tríada podemos observar que la misma se presenta también como soporte conceptual del dispositivo escenográfico. Este debe ser útil (funcional), en la medida del uso que hace el personaje en su vida ficcional pero también y en un doble sentido, al uso que hace el actor desde sus propias técnicas de composición y construcción del personaje. En este sentido se hace imprescindible la consideración de aspectos antropomórficos y antropométricos inherentes a las relaciones entre las medidas y posibilidades del cuerpo humano con las dimensiones y formas de los objetos que manipula y los espacios en los que transita o permanece.

En ocasiones la escenografía "re-presenta" situaciones de la realidad, es un simulacro del espacio cotidiano en una coordenada temporal determinada. En otros géneros teatrales las posibilidades de alteración de las proporciones y relaciones entre figura humana y espacio se justifica en la medida en que los énfasis expresivos que así lo requieran. En todos los casos las dimensiones de toda cosa u objeto, parte de la forma humana encarnada en el actor que da el sentido y contexto a los elementos. La escenografía debe considerar aspectos pragmáticos-utilitarios en función tanto del actor como del personaje teniendo en cuenta sus necesidades de uso efectivo o simbólico en el universo de los objetos que organizan el dispositivo.

Esta sintaxis no sólo contempla los principios ordenadores de la forma, sino que debe también considerar el uso y habitabilidad del dispositivo. El diseñador escénico debe trabajar en equipo con el actor en las resoluciones de problemáticas funcionales y en este caso se deben atender los aspectos propositivos de los usuarios del dispositivo, los actores.

El uso del dispositivo por parte del espectador es de carácter perceptual. Este no utiliza a este espacio en el sentido funcional clásico, como podría utilizar la cocina de su casa. En este caso el uso está dado en el sentido de sus capacidades sensoriales puestas en juego mediante la voluntad de espectral. Esta voluntad implica una doble conciencia y un umbral, una frontera establecida por la naturaleza de la convención teatral.

Esta frontera indica de un lado la conciencia del carácter ficcional del universo escénico y del otro un acto de fe. Ir al teatro es un acto voluntario y a diferencia de múltiples acciones realizadas en la vida cotidiana. Implica un "estar en", una disposición al juego, una mutua complicidad que da sentido al simulacro.

La posibilidad de diseñar dispositivos inclusivos (que incluyan o incorporen al espectador) no modifica esta doble conciencia. En todo caso estas experiencias son esfuerzos por acentuar lo perceptivo, brindando condiciones ambientales propicias para profundizar la relación sensible con el espectáculo.

Aún suponiendo la utilización de espacios reales como escenarios de la acción, el artificio se evidencia en la experiencia de compartir con otros, en el carácter social del rito de la representación. Aquí el doble carácter de la complicidad: hacia lo que veo y escucho y percibo y también hacia quienes junto a mí participan del juego. Es entonces que el diseño debe considerar el uso por parte del espectador en este sentido. Las condiciones de proximidad o lejanías, de acercamientos o distanciamientos, de simultaneidad o exclusividad de la visión y otras variables que hacen al sentido perceptual del hecho espectacular. Jerarquías y selectividad en los apoyos visuales para impresionar el imaginario del espectador y facilitar sus recursos asociativos.

Habíamos hablado de la condición efímera del dispositivo. Este condicionante temporal es una de las premisas básicas en la construcción y el diseño escénico. La variable tecnológica teatral plantea a diferencia de la arquitectura un grado de especialización que hace fundamentalmente a la flexibilidad. El conjunto escenográfico debe tener un alto grado de adaptabilidad a las condiciones impuestas por el carácter de la producción. Por ejemplo: el dispositivo debe montarse sobre un espacio que es utilizado por otros espectáculos lo que implica determinadas condiciones de despiece, manipulación, almacenamiento y ensamblado acorde con las características del lugar escénico. Otra circunstancia puede ser el traslado del dispositivo de un ámbito a otro lo que incluye la transportabilidad como problema.

Las múltiples posibilidades de la producción teatral incluyen desde el número de funciones previstas adaptabilidad a distintos escenarios y economías hasta presupuestos y disposición de mano de obra especializada.

Es por eso que las tecnologías utilizadas y salvo situaciones muy especiales, son livianas y construidas como sistemas de prefabricación en seco.

Pero una cuestión de suma importancia para el diseñador, es la singular posibilidad que brinda una construcción dentro de otra, es decir, el de organizar un conjunto tecnológico con el soporte de otro mayor y complementario.

Como una suerte de cajas chinas, el dispositivo cuenta como contenedor a un edificio formalizado para tal fin, el edificio teatral.

Esta cuestión plantea la necesidad de considerar a la forma escénica en un doble sentido y el dispositivo propiamente dicho y el ámbito en el cual éste será implantado.

La relación de dependencia o autonomía es un concepto relativo a esta naturaleza y donde el edificio teatral funciona como un organismo infraestructural como soporte, que alimenta al dispositivo de distintas maneras. La construcción escénica es en esta situación, un organismo que depende de la transferencia que hace el soporte infraestructural tanto sea este, un lugar específicamente teatral o un lugar adaptado para tal fin. Los grados de autonomía del dispositivo están en este caso determinados por su situación de localización.

La ubicación de un edificio en la trama urbana como proveedora de servicios entre otras cosas, indica al arquitecto los grados de autosuficiencia que son necesarias para que el organismo edificio funcione, análogamente el escenógrafo debe considerar las características del soporte (como lugar de implantación y para adoptar soluciones constructivas pertinentes).

Un ejemplo notable de autonomía tanto estructural como infraestructural son los retablos de los titiriteros ambulantes. No solo trasladan consigo los dispositivos escenográficos sino también el espacio escénico (retablo propiamente dicho) y en algunos casos el equipamiento para proveerse de fluido eléctrico que alimenta la luz y el sonido.



1) Retablo múltiple diseñado para la compañía de teatro de muñecos “El Pájaro azul” de Mar del Plata”.

El dispositivo contempla en la parte inferior abertura y puente de marionetas, en la zona media, boca para teatro de varillas. En la parte superior una pantalla para sombras y por sobre la misma queda un piso para títeres de guante.



2) Matias Rodriguez, titiritero – “El pájaro azul.”

Aquí se hace presente el concepto elaborado por *Louis Kahn* sobre la complementariedad entre espacios servidos y espacios sirvientes.

Desde el punto de vista tecnológico el dispositivo es el espacio servido y el espacio escénico-teatral el espacio sirviente. En la actualidad una concepción del edificio teatral debería aproximarse a la idea del edificio máquina que por su versatilidad pueda en sí mismo ofrecer la mayor cantidad de variaciones o servidumbres para la construcción escénica. El edificio se ha ido despojando de connotaciones propias de las ceremonias sociales referidas al rito de la representación. Es por eso que en muchos casos, directores y escenógrafos prefieran espacios neutros de carácter industrial, naves, galpones y depósitos donde tanto la organización del espacio escénico como los lugares de espectación no condicionan soluciones preestablecidas como los teatros tradicionales y no denotan jerarquías instituidas en el sentido del privilegio espectadorial.

La Historia del Arte, de la Cultura registra diferentes maneras de concebir al edificio teatral, los cuales han respondido a los imperativos de los estadios de la civilización. Por eso no es pertinente adoptar en arte conceptos tales como *revolución, progreso o desarrollo*, conceptos valorativos totalmente desactualizados por la soberbia con que el enciclopedismo del siglo XIX ha tratado a las culturas precedentes. Sí podemos decir que el edificio teatral se ha transformado acorde a las necesidades de cada estadio cultural y que hemos heredado.

El desarrollo –y aquí sí, el término es pertinente– de la tecnología en la maquinaria ha facilitado el uso de recursos ilusorios en el dispositivo. Pero quien pueda imaginarse el diseño escénico en una representación de los misterios en la Edad Media, no dudará en otorgar relativa importancia a este desarrollo.

Existen dos elementos básicos sobre los que el diseñador escénico apoya su saber en la resolución de la problemática artística: el ángulo de visión del espectador y el plano de trabajo en el que discurre el discurso del teatro.

En el primer caso existen dos condiciones básicas: la posibilidad de predeterminar el ángulo de visión por contar con un ámbito que permita esta operación: esto es ubicar al espectador en una posición determinada para influir en su percepción del espectáculo. Esto puede suceder de disponer una sala experimental o un simple galpón donde podamos ubicar, según nuestra necesidad, los asientos de los espectadores.

La segunda alternativa es la de contar con un ámbito consolidado o formalizado donde en este aspecto nada se pueda hacer. Butacas fijas y gradas y balcones son lo dado, un dato, una premisa de Proyección.

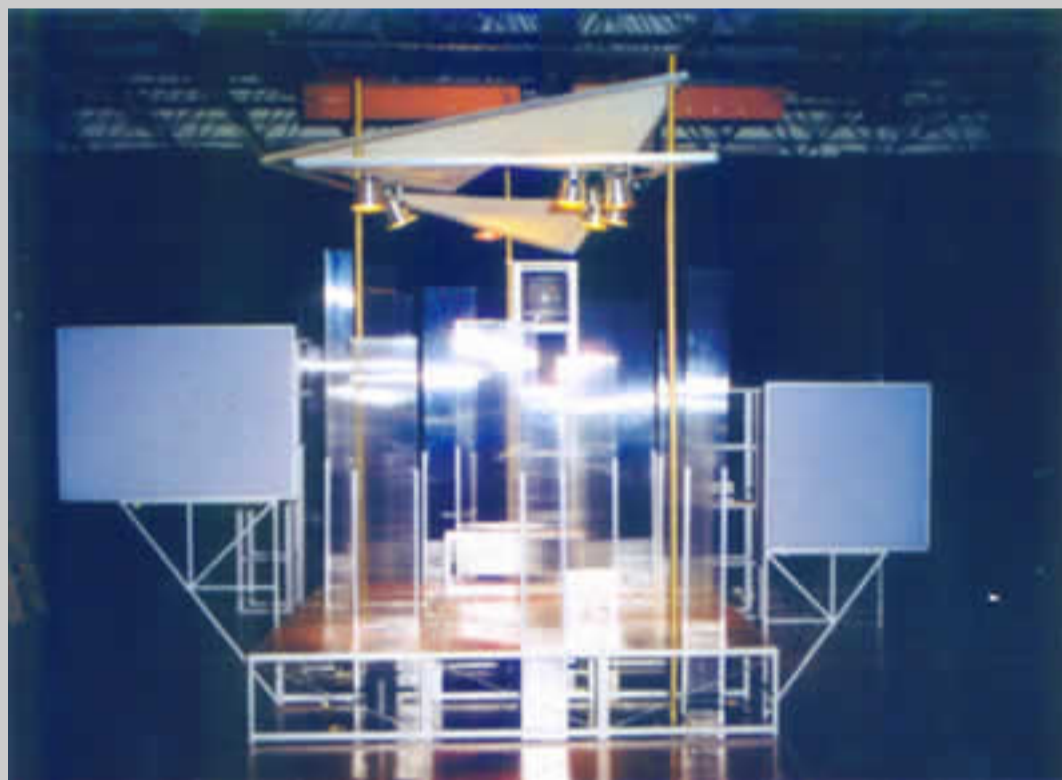
Sobre el plano de trabajo mucho se puede decir y se puede hacer. El escenario es un lugar de tránsito y convergencia y de todos y de nadie, de lucidez y locura, invento pagano testigo y protagonista de la historia creativa en todas las culturas. Espacio del misterio y la razón, de la pasión y de la vida. El escenario es el topos del dispositivo.

Este define la naturaleza y esencia de la construcción escénica, que a diferencia de la arquitectura., no necesita fundaciones, está simplemente apoyada, afirmada o colgada y tampoco requiere tratamiento especial en relación con las condiciones del ambiente natural pero puede insinuarla, no cubre del sol pero permite proyectar su sombra.

Podemos decir que el organismo escenográfico es un espacio de diseño ideal para la experimentación visual y técnica. El carácter artesanal de su construcción impone una relación directa entre el proyecto y la obra. A diferencia de la arquitectura, la escenografía no admite sistemas universales, pues cada espectáculo tiene necesidades expresivas singulares. En arquitectura el proceso productivo y el camino entre imagen y objeto es posible de dividir en etapas. El momento proyectual puede ser autónomo de sus instancias constructivas. En escenografía esto rara vez ocurre o por lo menos resulta inconveniente. El diseño escenográfico es una operación dirigida a un usuario concreto y singular.

La arquitectura puede trabajar sobre un usuario anónimo desconocido donde los procesos de ajuste entre el espacio configurado y el usuario concreto puede no darse sin por eso perder eficacia. Pensemos en los conjuntos habitacionales y en la arquitectura institucional etc. En la escenografía no cabe el concepto de serie, de repetición, de standard. Los ajustes entre proyecto y uso son simultáneos.

El escenógrafo, debe participar de la creación del lugar junto al director y los actores. En arquitectura es posible apelar a modelos teóricos, a simulaciones de conductas, a programas que virtualicen comportamientos. En teatro no. Es por eso que el escenógrafo es un protagonista directo del teatro que adecua su saber en una síntesis compartida e interdisciplinaria con una finalidad artística.



**3) Dispositivo escénico para el espectáculo "Escenas cotidianas"
Santa Fe Temporada 2000**

2. El texto dramático y el espacio

Los indicios estéticos del diseño escenográfico están contenidos en el texto dramático. Todo principio creador, en este sentido debe contar con fases precisas y diferenciadas. El momento analítico se ubica en tres espacios imaginarios: el del autor, el del director y el del escenógrafo. Todo texto dramático posee una noción de espacio explícito o implícito que se debe desplegar. Las técnicas de escritura dramática ofrecen los más variados ejemplos de cómo un autor imagina el espacio o ámbito para la vida de sus personajes.

Desde indicaciones escuetas hasta descripciones minuciosas de lugares y formas, el texto dramático ofrece al diseñador un universo imaginado que debe traducir, y materializar.

Un ejemplo clásico de minuciosidad descriptiva, es el teatro Norteamericano de las décadas del 40 y del 50. En **Un tranvía llamado Deseo**, al leer la descripción del departamento de los *Kowalsky* da la sensación que en lo referente al universo físico y objetivo del ámbito ideado por el autor hay muy poco que innovar. Presuntamente, la fina descripción de *Tennessee Williams*, haría del diseñador sólo un intérprete de la “partitura” compuesta a tal fin. No sólo la secuencia de espacios, recintos, donde la descripción prefigura un dibujo de dinámica actoral sino también las particularidades del atrezzo indican la rigurosidad con que el autor define un lenguaje escenoplástico o, si se prefiere, un estilo de teatro.

Veamos el ejemplo:

ACTO PRIMERO

Escena I

Al levantarse el Telón, la escena está en la oscuridad. Se oye la música que ejecuta una pequeña orquesta de jazz. La escena se ilumina lentamente, mostrando las dos habitaciones del departamento de los KOWALSKI en el barrio francés de Nueva Orleans.

En el dormitorio, a la izquierda STELLA KOWALSKI está arrellanada perezosamente en una desvencijada butaca, dándose aire con un abanico de hojas de palma y comiendo chocolatines que saca de una bolsita de papel. Lee una revista cinematográfica. A su izquierda, una escalinata de dos peldaños lleva a la puerta cerrada del cuarto de baño. Más allá de éste, se ve el vano de una puerta cubierta con una cortina que conduce a un armario de pared.

En la sala, al centro derecho no hay nadie. Entre ambas habitaciones existe una pared imaginaria y al foro, cerca del centro, pende una cortina corrediza bajo un montante roto y en el “arco” existente sobre el vano de la puerta que une las habitaciones.

Al foro derecha, en la sala, una puerta baja da a un porche sin techo. A la derecha de la puerta, una escalera, de caracol lleva al departamento de arriba. En la escalera están sentadas dos personas: una lánguida negra, que se da aire con un abanico de hojas de palma, y EUNICE HUBBEL, la ocupante del departamento de arriba, que come cacahuetes y lee una revista de “confesiones”.

A la derecha de la escalera de caracol y del porche, un pasillo sube hasta el nivel de la calle atravesando el escenario detrás de las dos habitaciones de los KOWALSKI y puede verse, cuando está iluminada, a través de las paredes posteriores del departamento, ya que son de gasa y sobre ellas están aplicados los contornos de las ventanas.

Más allá del telón que cae inmediatamente detrás de la calle (y que es también de gasa) puede verse un telón de fondo que representa las vías del elevado, que pasa cerca.

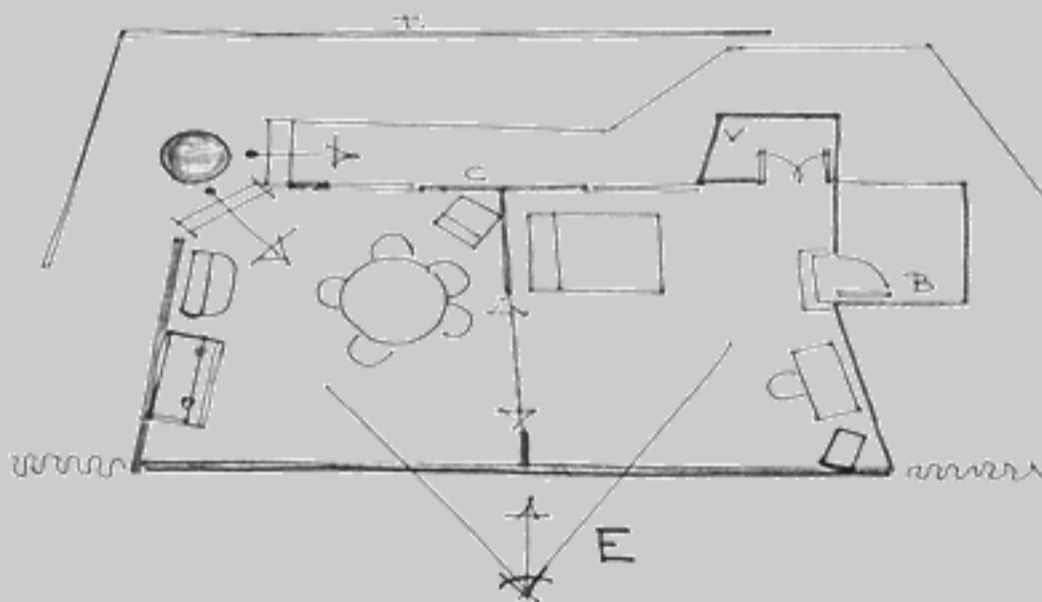
Al levantarse el telón, una mujer con un bolso de compras lleno de paquetes, cruza con aire fatigado el escenario de derecha a izquierda y sale.



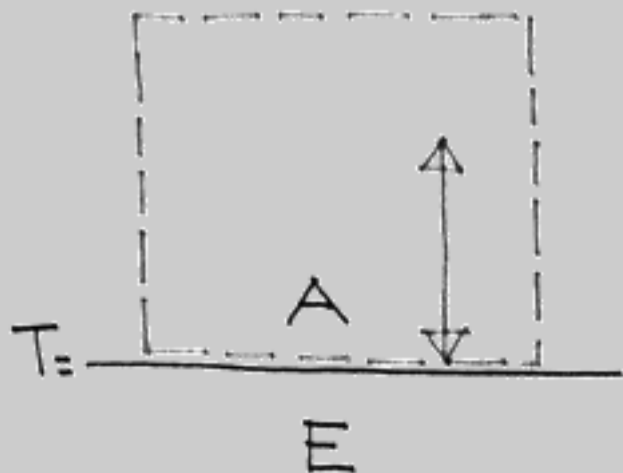
4) Jessica Tandy como Blanche Dubois en la versión teatral estrenada en noviembre de 1947.

TENNESSEE WILLIAMS escribe para el teatro comercial de *Broadway* en la posguerra. En este contexto nos preguntamos si puede imaginarse un ámbito diferente del clásico edificio teatral neoyorquino estereotipado por la tradición italiana. Surge del texto la clara intencionalidad de contextualizar la imagen de la pieza en un escenario tradicional. *Williams* mira la acción dramática “en corte”, que es una visión ideal teórica del espacio escénico. El eje de su visión es perpendicular a la boca del escenario y observa el departamento como si hubieran derribado una pared del mismo, aquella que coincide con el plano del telón.

La cortina que separa el dormitorio del comedor, elemento o trasto escenográfico de fundamental importancia para esta pieza, está suspendida en el aire ya que uno de sus soportes coincide con el eje de visión de la sala creando una sensación de irrealidad, paradójica, para el género naturalista que cultivaba este gran dramaturgo norteamericano.



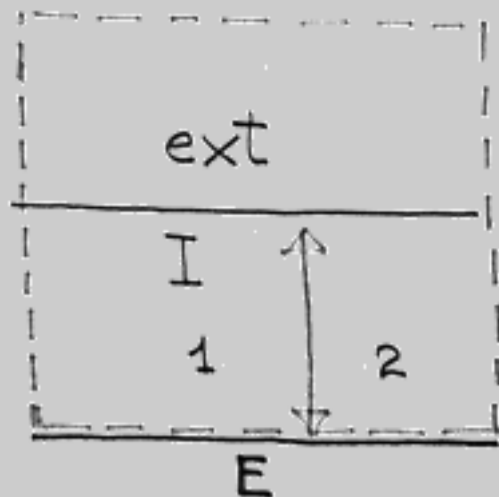
Reconstrucción teórica del departamento de Kowalsky: a la derecha la entrada desde la calle hacia el comedor. A la izquierda el dormitorio a los que dan el baño y el vestidor. Detrás del plano de fondo, la calle del barrio de New Orleans. El círculo negro representa la escalera caracol que se observa desde el interior del departamento que desde una especie de porch articula con la calle.



Considerando la ecuación básica del espacio escénico:

$$T = \frac{A}{E} \quad \text{Teatro} = \frac{\text{Actuación}}{\text{Espectación}}$$

Podemos deducir esquemáticamente con la flecha de doble punta o pica a la cortina separadora cuyo uno de sus extremos coincide con el plano tradicional de la cuarta pared que separa el área de veda escénica del espacio espectadorial.

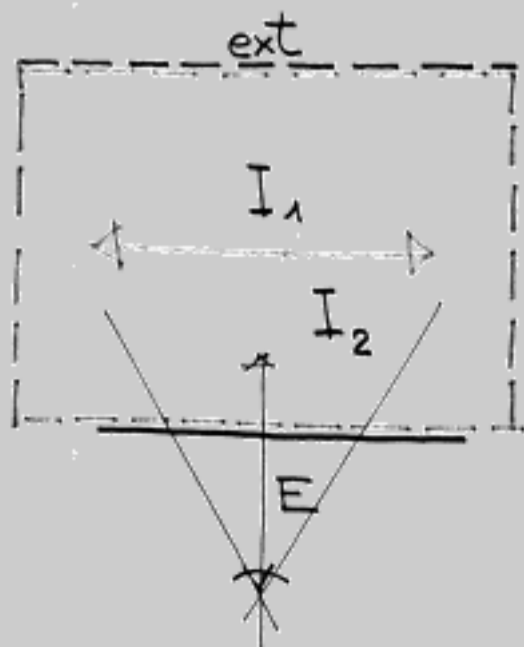
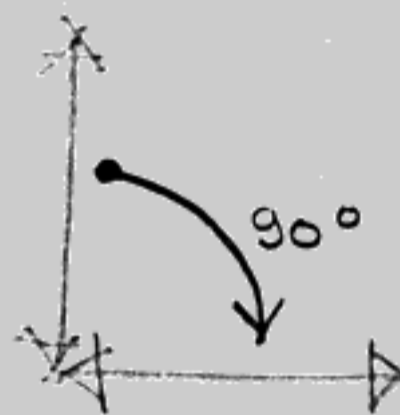


Continuando con el análisis de la descripción del autor, el espacio de la actuación está a su vez dividido en un espacio exterior (ext.) o calle por donde ingresan los personajes y un espacio interior (el departamento propiamente dicho) dividido a su vez en dos espacios 1 (el comedor) y 2 (el dormitorio), separados por la ya reconocida cortina translúcida.

La obra se estrena en 1947 y la película se filma en el año 1950. En ella Elía Kazán coloca la cámara no solo sobre la cuarta pared sino en los límites de todo espacio, y con ello introduce al espectador en la intimidad del departamento. El objetivo de la cámara apunta al espacio desde los más variados ángulos con una gran movilidad. La gramática cinematográfica utilizada por Kazán destruye la estaticidad propuesta desde el texto y el espectador "penetra" desde la platea en los lugares más recónditos del espacio escénico, incluso en aquellos en que, como el baño adquiere en esta obra un alto valor simbólico pues en él, se oculta el misterio de la intimidad de Blanche. Kazán simula con la cámara un espectador móvil, multidireccionado y dinámico, utilizando al máximo posible los recursos del montaje cinematográfico que desborda el imaginario espacio-temporal del autor.

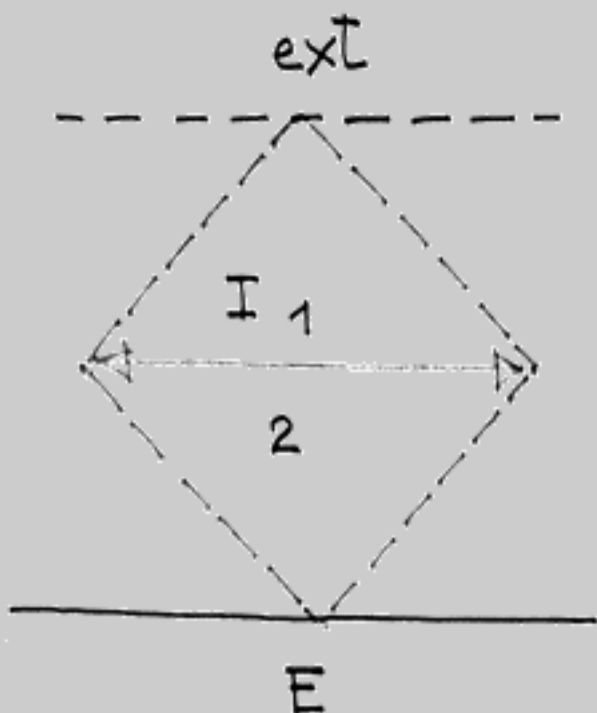
La transposición desde el texto teatral al cine proporciona en este caso a un mismo director la oportunidad de rediseñar el espacio-tiempo del relato. No resulta sencillo en el film recomponer el espacio del departamento aunque se observen todas las características de estilo indicadas por Williams en el texto. El interrogante es como volver al espacio escénico teatral luego de semejante demostración de dinámica visual desplegada por Kazán, quien ha recreado a partir de aquí, el espacio de la obra.

En estas circunstancias, para un escenógrafo, hay alternativas: seguir taxativamente las indicaciones del autor asumiendo una ortodoxia interpretativa (posición absolutamente respetable), o reinterpretar y rediseñar el espacio imaginado por el mismo WILLIAMS en un proceso de búsqueda y experimentación del espacio escénico.

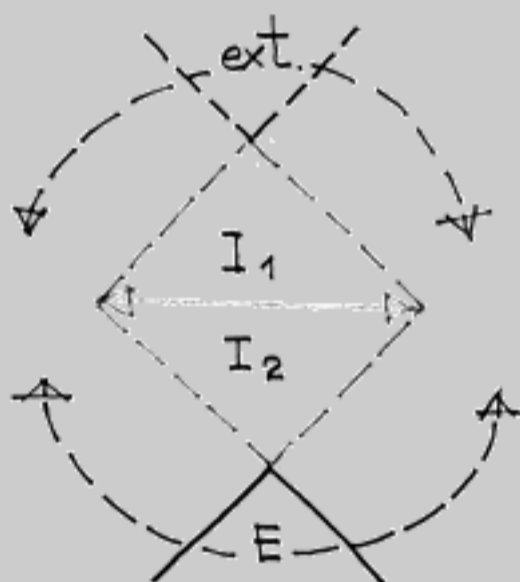


La idea en este caso, que consideramos **gesto de proyecto** esencial de interpretación dramática del texto de T. Williams, es el giro de 90° del elemento realista por excelencia, o sea la cortina translúcida que separa frágilmente la intimidad de los protagonistas.

Esta decisión de proyecto implica una distinta coordenada de profundidad y de relaciones espaciales que establece el autor en su descripción del ámbito.

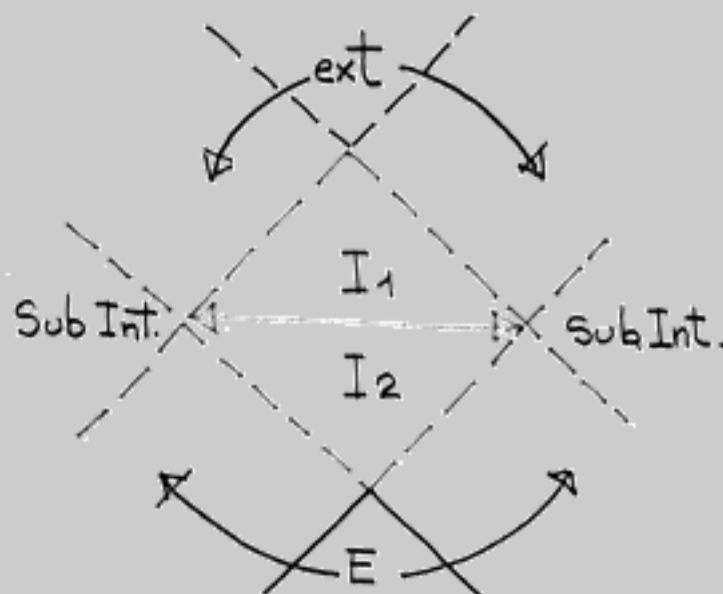


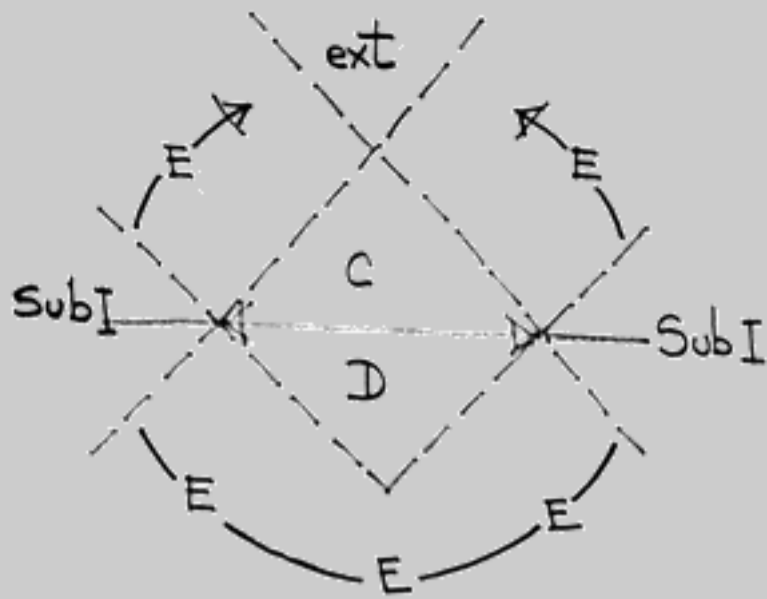
En este momento del proceso, la decisión se focaliza también en cuál es el ambiente del interior del departamento que queda mas próximo al espectador. Esta decisión, como casi todas en el proyecto escenográfico, tiene un sentido dramático. El dormitorio (2) es sin duda el escenario final del destino de los personajes y donde se resuelve el conflicto fundamental de la obra.



Otra decisión fundamental **de proyecto** adoptada fue la de organizar el espacio espectadorial, ya que en la ocasión se contaba con una sala que permitía la ubicación de los asientos de manera libre no condicionada. En este caso la relación de jerarquía de los espacios pierde importancia dada la multiplicidad visual de un ámbito escénico organizado en 360°. No era necesario un diseño que presuponia un espectador ideal observando perpendicularmente el plano virtual de la cuarta pared. Aquí se proponen múltiples espectadores, observando desde múltiples ángulos.

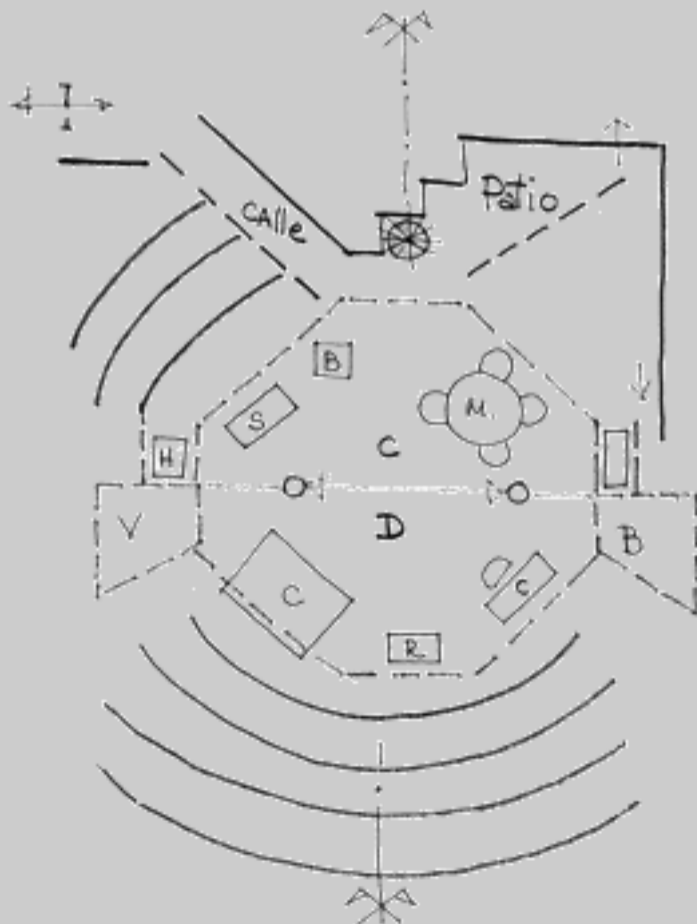
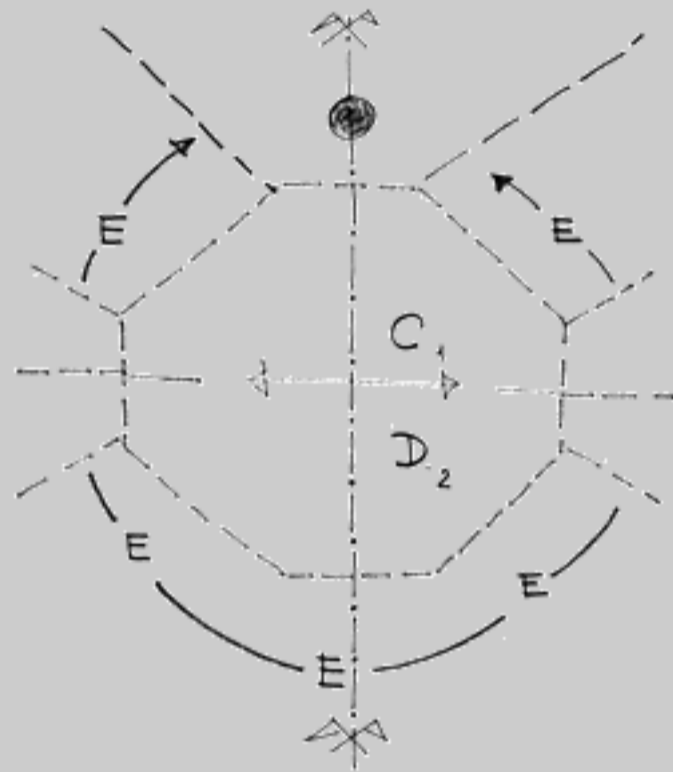
Esta fase proyectual permite incorporar al esquema otros elementos del espacio indicados por el autor. Tanto el vestidor, como el baño designados en el esquema grafico como (sub. int.), necesitan precisas ubicaciones pues lo que sucede dentro de ellos no debe estar a la vista del público, pero sus accesos y las sugerencias que de sus usos dan los personajes son muy importantes.





En este punto, el proyecto ha resuelto su esquema espacial básico (ext): exterior; (C): comedor ; (D) : dormitorio; (Sub.I): subinterior; y (E) :espectadores; quedando por definir la conexión del departamento de los *Kowalski* con el de sus vecinos *Hubbel* por el exterior.

En este esquema, el círculo relleno representa la escalera caracol ubicada en el espacio "exterior".



Esquema espacial materializado en planta de todos los espacios necesarios para el desarrollo de la obra. Cabe resaltar que el análisis de los movimientos actorales indicó la necesidad de eliminar un cuadrante de público (el superior a la derecha). La escalera caracol conduce efectivamente hacia la segunda planta donde se encuentra el departamento de los vecinos. El mismo a su vez balconea sobre el espacio central, produciendo un efecto visual y dramático ambivalente (ver foto). Los subespacios se ubican: hacia la izquierda del dormitorio: el vestidor , a derecha: el baño.

Toda la utilería liviana como los muebles y elementos solicitados por el autor a través del relato fueron conseguidos o diseñados de acuerdo a las indicaciones de estilo y ubicados según el esquema de movimientos y recorridos experimentados por los actores.



5) Vista desde el dormitorio hacia el comedor. En la mesa, sentado, cena Stanley Kowalski.



6) Vista de la escalera caracol desde el espacio central. Se observa el balcón de los vecinos y a la derecha en la planta alta, la puerta del departamento de Eunice Hubbel.



7) Vista oblicua desde el dormitorio hacia el comedor desde la derecha de los gráficos. Al fondo detrás del sofá del comedor los asientos de los espectadores. Al fondo y hacia la izquierda la cama y el vestidor.



8) Desde el mismo ángulo, Blanche en el dormitorio y Mitch en el comedor conversan y deciden sus destinos. Es de noche.



9) *En el dormitorio, Blanche con su hermana Stella. En el comedor los amigos de Stanley juegan a las cartas tras la cortina transparente.*



10) *Vista general de la escenografía de “ Un tranvía llamado deseo” de Tennessee Williams – Santa Fe – 1992*

Bibliografía

Memorias – Tennessee Williams - Ed. Bruguera, Barcelona 1985

Cultura artística performántica: los Teatros – Carlos Falco – Universidad Nacional del Litoral – Santa Fe – versión 2002

Un tranvía llamado Deseo - Tennessee Williams - ed. Losada. Bs.As.1975





Carlos Falco



Santa Fe, Argentina.

Arquitecto. Director Teatral. Iluminador. Escenógrafo. Subsecretario de Cultura de la Provincia de Santa Fe, Argentina. Docente e Investigador en la *Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional del Litoral.*



(didascalía escénica)
número nueve 24 de marzo de 2005

ANDAMIO
CONTIGUO

Directoras

Norma Cabrera y Silvia Debona

Diseño

Norma Cabrera

Colaboran en este número

Carlos Falco, Roberto Strada, Mario Pascullo, Fernando Silvar, Silvia Debona.

Las notas expresan el pensamiento de sus autores y su publicación no supone, necesariamente, adhesión por parte de la dirección. Se autoriza la reproducción de los artículos citando su autor y procedencia.

(didascalía escénica)

ISSN 1667-7781 / Propietaria: Norma Cabrera
Registro de Propiedad Intelectual en Trámite
didascalía@andamio.freeservers.com