



CPA ONLINE

GRUPO SANVALERO

«Ekaitz Unai González Urretxu»

**Proyecto Final
Máster Espectáculos en Vivo**

Febrero 2019

**FUNDACIÓN CPA SALDUIE
ZARAGOZA**



PRESENTACIÓN Y POSTULADOS METODOLÓGICOS

En las próximas páginas elaboraremos la documentación requerida para la realización de un concierto de música pop, contando con una banda compuesta de 2 guitarra, teclado, bajo y batería.

Hemos optado por diseños versátiles, dentro del estilo de la música pop, en tanto que el ejercicio, sin estar sujeto a un grupo o conjunto de piezas determinado tiene unos márgenes de subjetividad y abstracción bastante considerables. Por lo mismo, hemos optado por no realizar un listado interminable de memorias de luces con % puramente numéricos y sin correlato real con una propuesta concreta, sino que se han calculado los consumos máximos con el improbable panorama de tener todo el equipo a full, añadiendo después los márgenes de seguridad, para confirmar la potencia de las acometidas.

Por lo demás, se adjunta una reflexión en torno a la justificación del diseño de luces, que aborda el modo en que entendemos la performatividad de la música pop, nuevamente desde una perspectiva genérica.

Además, se añade brevemente la secuencia lógica seguida para determinar las dimensiones del escenario.

Por último, en la segunda parte del trabajo, y siguiendo lo indicado en el planteamiento del mismo, se aportan los resúmenes de los dos vídeos planteados. Estos han sido realizados en base al motivo de dichos vídeos, esto es, la ocupación profesional que es analizada, dejando de lado las especificidades de cada uno de los montajes que aparecen en los mismos, así como la identidad personal e individual de los profesionales que se resiguen.

El trabajo se cierra con una reflexión personal que parte del visionado de dichos videos, y que, por lo tanto y necesariamente, deviene en un análisis de la situación laboral profesional actual, su escaso encaje real con el panorama formativo y el problema de la consideración de "oficios" en el sector de las artes escénicas.

PARTE PRIMERA

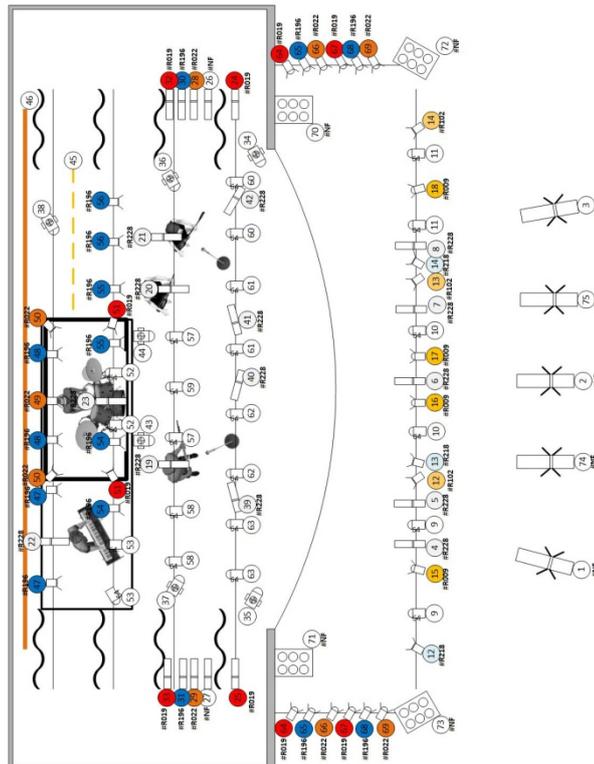
**1.- Diseño de luces con una ocupación máxima de 96 canales de dimmer.
Incluye listado de filtros y listado de proyectores que se utilizan.**

SÍMBOLO	DESCRIPCIÓN Y CARACTERÍSTICAS	CANTIDAD
	PC1 MW (lentes y parafiltros)	16
	FREBREL 10W (lentes y parafiltros)	21
	PAE 64 a LED RGB de 18 LED a 3W (54W) A su uso, se filtra con opalinas 6 canales DMX cada uno.	23
	CARZLA MOTUL (High End System Soligap Pro CMV - 320W LED) A su uso, se filtra con opalinas 15 canales DMX cada uno.	7
	RECORTE DE ÁNGULO VARIABLE 10W (reparapantallas)	24
	CAÑÓN DE SEGUIMIENTO SHOVITEC 10W (reparapantallas)	5
	CEGADORIA	4
	COMPORTE ESCRIBIMÁTICO con diseño en tira de LED	1
	ESTRUCTURA EN TIRA DE LED (50W)	1
	PATIS	8
	NÚMERO DE CANAL	74

SÍMBOLO	CÓDIGO FILTRO
	#R009 Rosoco009 Ale Amber cold (Trans. = 60.6%)
	#R022 Rosoco022 Duw h. Amber (Trans.=24%)
	#R020 Rosoco020 Light Amber (Trans. = 75%)
	#R316 Rosoco316 True Blue (Trans. = 26.6%)
	#R019 Rosoco019 Ice (Trans. = 17.0%)
	#R218 Rosoco218 Eigth G. Blue (Trans. = 81.3%)
	#R228 Rosoco228 Branded Silk (Trans = 60%) Difusor ligero
	PNF luz no filtrada

DISEÑO DE LUCES
"CONCIERTO GRUPO DE POP"
OCUPACIÓN MÁXIMA 96 CANALES DIMMER
TRABAJO OBLIGATORIO DEL MÁSTER EN ESPECTÁCULOS EN VIVO
CPA SALDUIE – UNIVERSIDAD SAN JORGE

ESCALA: 1:50



2.- Diseño de luces con una ocupación máxima de 24 canales de dimmer. Incluye listado de filtros y listado de proyectores que se utilizan.

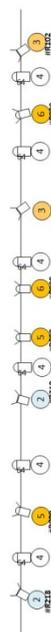
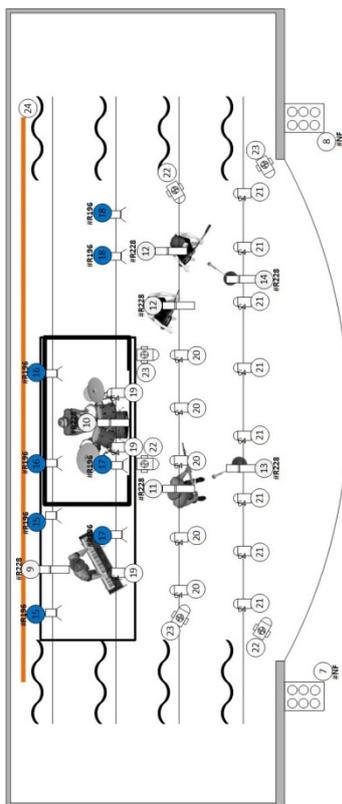
DISEÑO DE LUCES
"CONCIERTO GRUPO DE POP"
OCUPACIÓN MÁXIMA 24 CANALES DIMMER
TRABAJO OBLIGATORIO DEL MÁSTER EN ESPECTÁCULOS EN VIVO
CPA SALDUE – UNIVERSIDAD SAN JORGE

SÍMBOLO	DESCRIPCIÓN Y CARACTERÍSTICAS	CANTIDAD
	PC 1 KW (lentes y portafiltros)	4
	FRENELE 1KW (lentes y portafiltros)	12
	PAR 64 J LED RGB de 38 LED x 1W (54W) 6 canales DMX cada uno.	22
	CABEZA MOVIL High End System Solusport Pro DMX 320W LED A. auto. Sin filtro con gelatina 35 canales DMX cada una.	6
	RECORRE DE ANGLIO VARIABLE 3KW (portafiltros)	7
	CAÑÓN DE SEGUIMIENTO SHOWTEC 1KW (portafiltros)	1
	CERRADORA	2
	CORPONEO ESCENOGRAFICO con diseño en tira de LED	1
	PANTAS	8
	NUMERO DE CANAL	24

Cada luminaria deberá contar con su barra y tiras de acero de seguridad.

SÍMBOLO	CÓDIGO FILTRO
	#R009 Rosco009 Pale Amber Gold (Trans. = 69,9%)
	#R102 Rosco102 Light Amber (Trans. = 75%)
	#R134F Rosco134F True Blue (Trans. = 26,6%)
	#R218 Rosco218 Eighth CI Blue (Trans. = 81,3%)
	#R228 Rosco228 Burned SK (Trans. = 60%) [Difusor ligero]
	#NF List no filtrada

ESCALA 1:50



3.- Justificación del diseño.

Cuando hablamos de música pop entendemos un género musical centrado en piezas breves, en las que el estribillo es la parte fundamental y punto recurrente de retorno, en las que la base melódica es fundamental, y que tratan una temática de carácter cotidiano, las más de las veces sentimental-amoroso.

No obstante, un concierto de pop deberá suponer la suma de un determinado número de canciones individuales que, necesariamente, deben tener diferentes dinámicas para que el conjunto del concierto no suponga un producto monótono.

Hemos apostado por unos contras fijos en azules, que permitan generar un buen perfilado de los volúmenes, sobre los que trabajaremos, fundamentalmente, con pares LED que nos van a permitir teñir las diferentes canciones de tantas gamas de color como nos resulte necesario, sin necesidad de ampliar infinitamente el número de luminarias.

Es en este sentido que hemos incluido el uso de cabezas móviles, que también pueden variar tanto su gama cromática como la velocidad, las dinámicas de movimiento y los gobos, permitiendo con pocos aparatos una gran multiplicidad de efectos con los que vamos a poder adaptarnos a cada una de las canciones, sus cadencias, sus elementos temáticos fundamentales, etc.

Todo eso lo apoyamos de:

- a) Subrayar en un rojo intenso (con dos recortes a punta de vara) a los vocalistas, así como al batería. Haremos del rojo un elemento de subrayado (en la propuesta en la que disponemos de canales suficientes para permitirnos juegos puntuales). Para ello apostamos por subrayar a estos tres elementos que, por un lado, triangulan el espacio, generando dinamismo en el escenario, debido a su disposición, y, además, serán especialmente relevantes en el transcurso de un concierto de pop genérico.
- b) Jugar a bañar con recortes en calle, a diferentes alturas, en cuatro colores básicos (blanco, ámbar, azul intenso y rojo) a los músicos a pie de escenario, permitiéndonos generar juegos diversos de contraste con teclista y batería, elevados en tarimas.
- c) Jugar a bañar, con los mismos colores, al conjunto del público, tratando de generar una sensación de integración, de ruptura de espacios liminares, con la

acción desarrollada en el escenario. De este modo trataremos de apoyar una sensación de participación en el concierto, propia de un concierto de pop.

- d) Jugar a bañar al público, en base a los juegos rítmicos propuestos desde la música, con las cuatro cegadoras dispuestas hacia el mismo. Con estos aparatos generaremos un mayor dinamismo, o subrayaremos el existente, cuando así sea necesario.

Dispondremos, así mismo, de un frontal modesto, que ilumine sin aplanar el conjunto y que, en el contraste de fríos y cálidos, ayude a generar volúmenes.

No obstante, el elemento más destacable de la propuesta lo componen los 5 cañones de seguimiento, uno para cada músico, con los que podremos ir destacando a los músicos, seguir sus desplazamientos cuando los haya, etc.

En la base de toda la propuesta está la convicción de que al tratarse de una música, sencilla, de carácter humano, debemos jugar un código parecido al de la comedia, en que haya luz, se vean los cuerpos, que deben estar presentes como elementos significantes de la relación comunicativa sobre el escenario. Pero además, somos perfectamente conscientes de la necesidad de añadir dinamismo, acción y ritmo al concierto mediante la iluminación, tanto por las dinámicas cotidianas que se establecen en conciertos similares, como por un hecho de mera tradición escénica y de expectativa por parte de los hipotéticos asistentes.

Además de todo ello, es evidente que hemos incluido pequeños guiños para modificar los contras de la batería, puntuar en momentos determinados a cada uno de los vocalistas, un recorte cenital para cada músico, etc. que, tal y como va indicado, son lo que entendemos que deben ser recursos estándares previamente a la definición de un posible carácter más individual del grupo (sello propio) y de las diferentes canciones.

4.- Listado de proyectores que se utilizan, características, precio y foto.

PROYECTOR	CARACTERÍSTICAS	PRECIO	FOTO/ENLACE WEB
Cegadora Showtec Matrix 5x5 Blinder	Ángulo 30º. Consumo 1900W. 25 PAR30 75W 240v.	1.095€	https://djmania.es/p/showtec-matrix-5-x-5-blinder
PAR LED RGB	Ángulo 25º. Doble soporte. 6 canales DMX. Cambio de color y posible control con sonido.	139€	https://alfasoni.com/par-64-led/cameo-clp64tri3wbs.html
Cabeza móvil High End System Solaspot Pro CMY -320W LED	13.000 lumens. Temperatura de color 7.200K. Consumo total 444W (100%). Mezclador de colores CMY. 35 canales DMX. Rueda de colores y gobos.	3.899€	https://djmania.es/p/high-end-systems-solaspot-pro-cmy
Mark-Theatre 650/1000w PC -1Kw	Lente PC. Lámpara T11 1000W 220v.	152€	https://www.z-bombilla.com/es/mark-theatre-650-1000w-pc-5706.html
Fresnel Stagebeam 1000 Fresnel -1Kw	Luz difusa. Lámpara GX-9.5 650/1000W 220v. Portafiltros incluido. Visera no incluida.	80€	https://alfasoni.com/focos-de-teatro/showtec-stagebeam-1000-fresnel.html
Recorte DTS Perfil 1000 20º-50º Zoom BK -1Kw	Sistema de atenuación rotatorio. Lente Zoom con rango de 20º a 50º. Recorte interno rotatorio con 4 hojas intercambiables.	555€	https://www.thomann.de/es/dts_perfil_1000_2050_zoom.htm?sid=6733eb918e8c09b2b1f62c0239053223
Cañón de seguimiento Showtec -1Kw	Ángulo de 10º a 30º. Lámpara GX-9.5 1000W 230v.	339€	https://djmania.es/p/showtec-ca%C3%B1on-de-seguimineto

5.- Hoja de tiempos previstos:

a) Montaje

b) Enfoque

c) Desmontaje

a. Montaje: **90 minutos**

- i. Colgado del corpóreo de foro, y estructura LED.
- ii. Colgado de luminarias y filtrado
- iii. Montaje de tarimas para batería y teclado.

b. Enfoque: **180 minutos**

- i. Utilizando una elevadora Jenny.
- ii. Son un total de 74 luminarias y apenas hay focos específicos que deban ser finamente enfocados (por encajar con elementos escenográficos, etc.).

c. Revisión de memorias en mesa: **90 minutos**

- i. Las memorias deben llegar previamente grabadas y revisadas en teatro.
- ii. Pequeños ajustes podrán ser realizados durante el ensayo previo a bolo a realizar.

d. Desmontaje: **90 minutos.**

- i. Retirada de instrumentos
- ii. Desplazamiento de tarimas a chácena para desmontaje dejando libre las varas.
- iii. Bajada de varas, desfiltrado y retirada de luminarias.

Un horario razonable para tirar bolo sería:

HORARIO	ILUMINACIÓN	SONIDO
8'00-9'30	Montaje	
9'30-12'30	Enfoque	Colocación de instrumentos, amplificadores y microfonía. - Electrificación de instrumentos, amplificadores y microfonía. - Pruebas

		- Correcciones de colocación y electrificación de instrumentos, amplificadores y microfonía.
12'30-13'30	Revisión de memorias en mesa	Colocación y electrificación provisional de monitores - Pruebas individuales de monitores - Correcciones de colocación y electrificación de monitores + microfonía (si necesario)
13'30-15'30	Pausa	Pausa
15'30-16'00	Revisión de memorias en mesa y ajustes	Revisión de la mezcla de canales PA y monitores - Pruebas con los músicos
16'00-19'00	Ensayo italiana en espacio. Ajustes de mesa.	Prueba de conjunto - Correcciones de colocación y electrificación de monitores + microfonía (si necesario)
19'00-20'00	Preparación de sala	
20'00	Apertura de sala	
20'30-22'00	Bolo	
22'00-23'30	Desmontaje	

6.- Hoja de consumo eléctrico de iluminación y de sonido.

Evitaremos hacer una colección de memorias que, en este caso, resultarían un ejercicio de imaginación a falta de concreción de las piezas a interpretar y los efectos a generar con cada una de ellas. En su lugar, optamos por calcular el consumo máximo posible del diseño planteado (con la posibilidad, remota, de un momento de espectáculo con el 100% de las luminarias a full).

ILUMINACIÓN		
LUMINARIAS	CANTIDAD Y CONSUMO A FULL	TOTAL
PC	1000W x 16	16.000W
FRESNEL	1000Wx21	21.000W
PAR 64 LED	54Wx23	1.242W
CABEZA MÓVIL	444Wx7	3.108W
RECORTE	1000Wx24	24.000W
CAÑÓN DE SEGUIMIENTO	1000Wx5	5.000W
CEGADORA	1900Wx4	7600W
CORPÓREO y ESTRUCTUR LEC	1000W	1.000W
	TOTAL:	78.950W

Añadiéndole un margen de un 20% de seguridad, necesitaríamos disponer de una acometida de 95Kw. Estaríamos aún por debajo de los 100Kw, incluido el margen de seguridad, que podríamos considerar un mínimo estandarizado.

SONIDO		
APARATAJE	CANTIDAD Y CONSUMO A FULL	TOTAL
Amplificador Marshall	300Wx2	600W
Amplificador bajo	400Wx1	400W
Monitores Alto SXM	800Wx10	8.000W
Monitor the box	900Wx1	900W
Line Array	13600Wx1	13.600W
	TOTAL:	23.500W

Los consumos de micrófonos, preamplificadores, etc. sumarían una cantidad mínima a lo indicado. Añadiendo un 20% de margen de seguridad (aunque los

consumos han sido calculados según las indicaciones de pico), necesitaríamos una acometida de 28,2Kw, perfectamente razonable .

7.- Equipo de sonido y características (PA., monitores, back line)

Para la realización del ejercicio planteado, consideramos que deberíamos movernos sobre los 16.000w que solicita una sala como Sirocco en Madrid, con un aforo aproximado a los 200 espectadores.

BACKLINE y MICROFONÍA

Voces: 2 micrófonos Shure SM58. Es un estándar bien equilibrado en precio y con un resultado muy aceptable.

Guitarras: 2 micrófonos Shure SM57, para captar el amplificador de las mismas. Amplificador Marshal MR1960A, que aunque de gama más bien baja podría resultar solvente para un aforo y potencia como los planteados.

Batería: En este caso apostamos por el Shure B52 para los Tom y el Timbal, mientras que necesitaríamos un Shure SM57 para la caja, con mejor respuesta a los golpes puntuales, y un Senheiser 421 para el bombo –claramente menos económico pero imprescindible para el conjunto-. Dos micrófonos de ambiente AKG CK91 serán más que aceptables.

Bajo: Un amplificar AMPEG SVT con pantalla de 4x10" dará un resultado equilibrado con el resto del conjunto propuesto, trabajando con un D. I. Avalon U-5.

Teclado: Necesitaremos 2 D. I. BSS

MONITORES

Mesa de mezclas Digico S21 resultará suficiente. Idealmente trabajaríamos con una Yamaha CL5, pero para las prestaciones solicitadas la escogida es más que solvente, y es un referente de garantía y estándar en este tipo de utilizaciones.

Aunque preferiríamos utilizar un sistema in ear, debido al cotes asumimos que puede ser suficiente con 10 monitores Alto SXM 112A de 12" y una más para el subgrave de la batería de 15", en este caso más cercano al sistema de Line Array escogido.

PA

Line Array the box pro A 8 LA Small Venue Set resultará suficiente, aunque un poco inferior a los 16.000w referidos más arriba (solamente en caso de necesidad reforzado con Frontfill y Delay)

INSTRUMENTOS

Batería: Consideramos equilibrada en calidad-precio la Yamaha Stage Custom Stand.

Teclado: Consideramos suficiente un Nord Stage 3 88 HP76 con tecla contrapesada.

Guitarras: Apostamos genéricamente por una Fender de gama baja, que puede tratarse de una guitarra de calidad y solvencia sin excesos de precio ni prestaciones.

Bajo: Al igual que con las guitarras apostamos por una firma de confianza como Fender en su gama baja.

EQUIPAMIENTO	CANTIDAD
Micrófono Shure SM58 https://www.thomann.de/es/shure_sm58.htm	2
Micrófono Shure SM57 https://www.thomann.de/es/shure_sm57_lc.htm	3
Amplificador de guitarra Marshal MR1960A https://www.thomann.de/es/marshall_mr_1960_a.htm	2
Micrófono Shure B52A https://www.thomann.de/es/shure_beta_52.htm	3
Micrófono Senheiser MD421 https://www.thomann.de/es/sennheiser_md421u4.htm	1
Micrófonos de ambiente AKG CK91 https://www.thomann.de/es/akg_ck91.htm	2
Amplificador bajo AMPEG SVT	1

https://www.thomann.de/es/ampeg_svt410hlf_bassbox.htm	
D.I. Avalon U-5 https://www.thomann.de/es/avalon_u5_mono_dipreamp.htm	1
D.I. BSS para teclado https://www.thomann.de/es/bss_ar133.htm	2
Mesa de mezclas DiGiCo S21 https://www.thomann.de/es/digico_s21.htm	1
Monitores Alto SXM 112A de 12" https://www.thomann.de/es/alto_sxm112a.htm	10
Monitor the box pro Mon A15 de 15" https://www.thomann.de/es/the_box_pro_mon_a15.htm	1
Line Array The box pro A 8 LA Small Venue Set https://www.thomann.de/es/the_box_pro_a_8_la_small_venue_set.htm	1
Batería Yamaha Stage Custom Stand. CR-Bundle https://www.thomann.de/es/yamaha_drums_acusticos.html	1
Teclado Nord Stage 3 88 HP76 https://www.madridhifi.com/p/nord-stage-3-88-hp76/	1
Guitarra Fender AM Original 60 Tele RW 3CSB https://www.thomann.de/es/fender_am_original_60_tele_rw_3csb.htm	2
Bajo Fender 64 Jazz Bass Journeyman 3TS LH https://www.thomann.de/es/fender_64_jazz_bass_journeyman_3ts_lh.htm	1

8.- Listado de canales. (nº Canal, instrumento, micro, observaciones)

8.1.- Listado de canales de entrada de la mesa

CANAL Nº + Elemento	DINÁMICAS Y EFECTOS	MICRÓFONO
Canal 1: Bajo	Atenuación (-12dB) HPF 80Hz EQ Precise Compresor	Shure SM57 al amplificador. Dinámico. Unidireccional cardioide. Pie a la altura adecuada e inclinación de 0°.
Canal 2: Voz bajo	Atenuación (-12dB) HPF 100Hz EQ Agresive Puerta de Ruido Compresor	Shure SM58, dinámico. Unidireccional cardioide. Pie a la altura adecuada e inclinación de 45°.
Canal 3: Guitarra 1	Atenuación (-12dB) HPF a 80Hz EQ Precise	Shure SM57 al amplificador. Dinámico. Unidireccional cardioide. Pie a la altura adecuada e inclinación de 0°.
Canal 4: Voz guitarra	Atenuación (-12dB) HPF 100Hz EQ Agresive Puerta de Ruido Compresor	Shure SM58, dinámico. Unidireccional cardioide. Pie a la altura adecuada e inclinación de 45°.
Canal 5: Guitarra 2	Atenuación (-12dB) HPF a 100Hz EQ Agresive Puerta de Ruido Compresor	Shure SM57 al amplificador. Dinámico. Unidireccional cardioide. Pie a la altura adecuada e inclinación de 0°.
Canal 6: Teclado	Atenuación (-12dB) HPF a 100Hz EQ Agresive Puerta de ruido Compresor	Salida directa a caja de inyección (para balanceado y adaptación de impedancia) y de allí a mesa.
Canal 7: Bombo	Alimentación phantom Atenuación (-12dB) EQ Precise Compresor	Senheiser MD421, de condensador cardioide e hipercardioide combinados. Dentro del bombo, muy cerca del golpeo de la maza. Inclinación de 0°.
Canal 8: Caja arriba	Atenuación (-12dB) EQ Precise Compresor	Shure SM57. Dinámico. Unidireccional cardioide. Pie a la altura adecuada e inclinación de 45°. Hacia el borde (realzar el brillo).
Canal 9: Caja abajo	Atenuación (-12dB) EQ Precise Compresor	Shure SM57. Dinámico. Unidireccional cardioide. Pie a la altura adecuada e

		inclinación de 45°. Hacia el borde (realzar el brillo).
Canal 10: Tom L	Alimentación Phantom Atenuación (-12dB) EQ Precise	Shure B52A, al centro del parche. Alejados de los charles y a 45°.
Canal 11: Tom R	Alimentación Phantom Atenuación (-12dB) EQ Precise	Shure B52A, al centro del parche. Alejados de los charles y a 45°.
Canal 12: Hihat	Alimentación phantom Atenuación (-12dB) EQ precise	Shure B52A, de condensador de diafragma pequeño. Esponja para el viento. Hacia los bordes (para frecuencias más altas). Inclinación de 45°. Atención en la colocación al movimiento de los platos al golpeo.
Canal 13: Overhead L	Alimentación phantom Atenuación (-12dB) EQ Precise Puerta de ruido	AKG C491, de condensador, lo más cerca posible de la batería (manteniendo regla de 3 a 1).
Canal 14: Overhead R	Alimentación phantom Atenuación (-12dB) EQ Precise Puerta de ruido	AKG C491, de condensador, lo más cerca posible de la batería (manteniendo regla de 3 a 1).

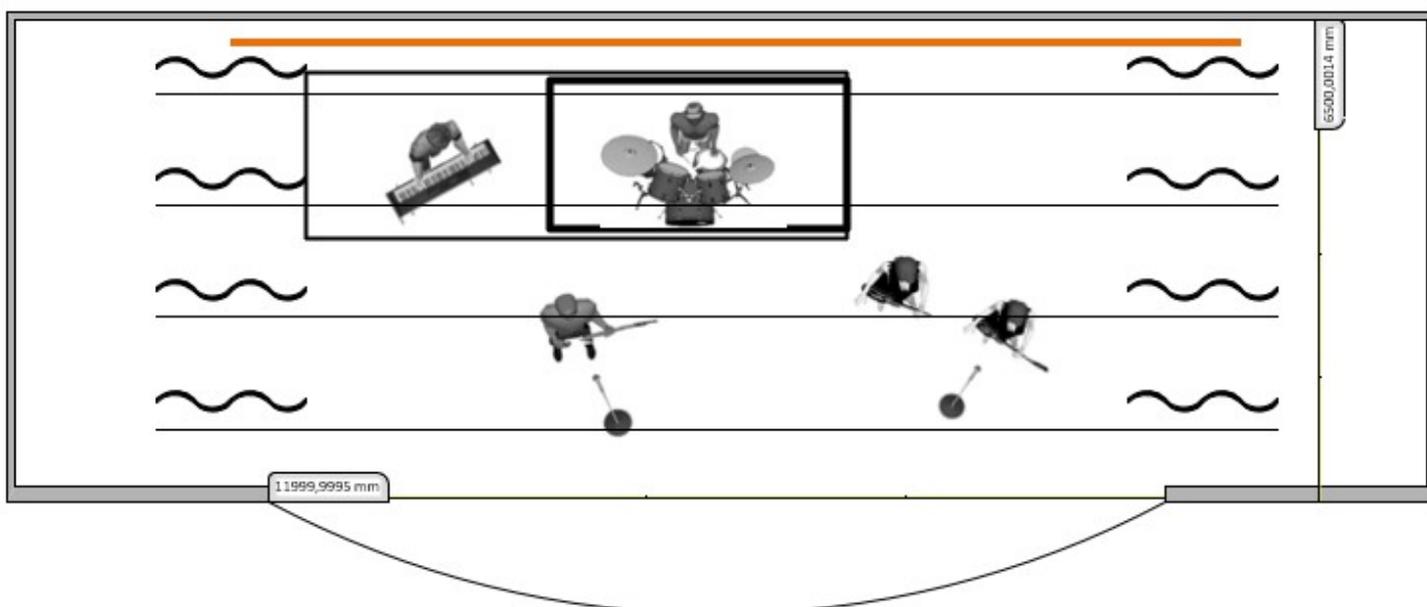
8.2.- Listado de canales de salida de la mesa:

CANAL N° + OBJETIVO	MEZCLA
Canal 1: PA tiro corto L	Mezcla general de todos los canales de entrada para generar la mezcla base que escuchará el público. (Delay electrónico y atenuación de 1 a 3dB en las cajas inferiores: Amplitude Tapering) Mono.
Canal 2: PA tiro corto R	Mezcla general de todos los canales de entrada para generar la mezcla base que escuchará el público. (Delay electrónico y atenuación de 1 a 3dB en las cajas inferiores: Amplitude Tapering) Mono.

Canal 3: PA tiro largo L	Mezcla general de todos los canales de entrada para generar la mezcla base que escuchará el público. Mono.
Canal 4: PA tiro largo R	Mezcla general de todos los canales de entrada para generar la mezcla base que escuchará el público. Mono.
Canal 5: Frontfill	Mezcla general de todos los canales de entrada para generar la mezcla base que escuchará el público. (Delay electrónico y atenuación de 1 a 3dB en las cajas inferiores: Amplitude Tapering). Estéreo.
Canal 6: Sistema de subgraves	Entre 6 y 9 dB por encima del nivel de PA
Canal 7: Monitores bajo (2 cuñas en diagonal)	Refuerzo de la presencia de la batería, con referencia de los agudos y presencia testimonial del vocalista. Se trabaja sobre la base aportada por él mismo. Panoramizado. Frecuencias medias y agudas para seguir la línea melódica.
Canal 8: Monitores guitarras eléctricas (4 cuñas)	Presencia de batería y bajo, subrayando el trabajo del teclista y realzando la voz del cantante para poder seguir los coros.
Canal 9: Monitores batería (drumfill)	Mezcla de conjunto de lo que sucede en la banda, con presencia escasa de la voz.
Canal 10: Monitor batería: Subgraves	Básicamente una mezcla de lo que sucede con el bombo y el bajo para el monitor de la espalda del baterista.
Canal 11: Monitores teclado	Mezcla semejante a lo que se esté tirando por PA. Subrayar trabajo de guitarras y vocalista.

9.- Medidas del escenario.

Para la realización del diseño de luces hemos realizado un planteamiento de las medidas necesarias de escenario. Para ello, sobre el plano a escala en Visio, hemos presentado la ubicación de los músicos y las tarimas que nos parece apropiada a nivel de referencias musicales y visuales entre ellos (disposición que permite la colocación de monitores y cableado sin problema alguno, según hemos podido comprobar en trabajos previos), y hemos generado los espacios de "aire" necesarios para una recepción correcta del conjunto, sin generar un grupo excesivamente compacto y permitiendo un equilibrio visual del conjunto tanto en el eje izquierda-derecha como en el eje arriba-abajo.



Unas medidas, como las planteadas para ambos diseños de iluminación, de 12m de boca por 6,5m de fondo parecen, siguiendo los criterios susodichos, correctas para un concierto de estas características.

Podría ser correcto, así mismo, eliminar las patas y el pórtico que cierran boca, y dejar el escenario sin hombros, en función del tipo de dispositivo sobre el que tengamos que trabajar. Por eso hemos dado las indicaciones referida al espacio escénico (aquel en que sucede la acción performativa).

PARTE SEGUNDA**RESUMEN****1.- Los oficios de la cultura. Regidor de ópera. Xesca Llabrés**

Un regidor es un coordinador que aúna esfuerzos de todos los departamentos para optimizar el resultado y plasmar en escena las ideas del director. Para ello buscará las soluciones técnicas necesarias y, en función, controlar la ejecución, dando todas las indicaciones pertinentes (memorias, movimientos de varas, entradas, etc.).

Para ello dispone de una ubicación privilegiada, en un hombro del escenario, con monitores de maestro, plano general, plano realizado, etc.

Para su trabajo, que incluye reflejar por escrito todos los detalles de la función, parte de la propuesta textual (o partitura) básica, donde anotará todos los elementos necesarios referentes a sastrería, utilería, memorias de luces, entradas de vídeo, prevenciones a camerinos, entradas de actores, tiempos, etc.

Para cumplir correctamente con su función, el regidor requiere de tres cualidades indispensables, a saber: visión global del espectáculo, capacidad de priorización y capacidad de trabajo con equipos humanos. Además, debe tener capacidad de improvisar para reaccionar a la especificidad de cada función, manteniendo una gran templanza en situaciones de gran tensión.

Se trata de una profesión fundamentalmente masculina, que en los últimos 40 años ha sufrido una gran evolución que le ha llevado a la especialización y respeto profesionales.

En el caso específico de la ópera debe trabajar para cubrir las necesidades de dos responsables, el director de escena y el director musical. Se trata del tipo de espectáculo más exigente en el que su papel es fundamental para la buena coordinación de todos los lenguajes que entran en juego.

2.- Los oficios de la cultura. Director de escena. Carlus Padrissa

El de director de escena es un oficio que se ha solido aprender mediante la práctica, normalmente a partir de intérpretes que han debido tomar otros roles obligados por las circunstancias (tanto profesionales como personales).

El director de escena requiere del conocimiento de todas las áreas que envuelven el hecho escénico (proyección, escenografía, actores, coro, vestuario, iluminación, etc.). Su trabajo comienza meses antes del trabajo tangible, físico, de los ensayos, y se va concretando en soportes diversos hasta llegar a los elementos definitivos del escenario. Su base siempre es el texto (o partitura) sobre el que se irán concretando imágenes de los conceptos a trabajar artísticamente, movimientos, colores, etc. paso a paso y disciplina a disciplina. Su trabajo no terminará incluso una vez estrenada la función, cuando continuará matizando cuestiones aunque sin entrar en cuestiones básicas de fondo.

El elemento fundamental de dificultad de la tarea del director consiste en el trabajo en grupo, con otros profesionales, a los que debe motivar, dejarles espacio para crear y sentirse cocreadores. De esta creación de diferentes fuentes irá tomando materiales. Debe, por lo tanto, saber moverse en la dicotomía constante entre lo que tiene y desea, lo que desea y puede.

Específicamente la ópera supone el climax de la acumulación de lenguajes escénicos y, por lo mismo, el trabajo más difícil para el director de escena. No obstante, en este género la música es el elemento vertebrador y si esta funciona arrastra el resto del conjunto.

3.- REFLEXIÓN PERSONAL. LOS OFICIOS/PROFESIONES TEATRALES EN UN MOMENTO DE ENCRUCIJADA

Nuestra profesión, la de teatreros de modo genérico o trabajadores del sector de las artes escénicas en términos globales, se encuentra en un momento de transición hacia la profesionalización definitiva, que incluye formación reglada, enseñanza formal, titulaciones, especializaciones, etc. proceso iniciado hace varias décadas y no terminado.

Este proceso ha conllevado la aceleración de determinados aprendizajes, ya no estrictamente vinculados a la relación maestro-alumno (que no por ello ha dejado de ser válida en términos artísticos), y su masificación (solamente para intérpretes existen 16 escuelas superiores en el Estado Español). De la mano de este proceso se ha dado el fenómeno de las titulaciones (o acreditaciones de familias profesionales en el caso de los técnicos que disponen de experiencia profesional) tanto específicas de artes escénicas en sus ESAD o CSD, como universitarias ligadas a las AAEE.

No obstante este hecho, cada día más evidente, estamos en un momento de encrucijada en que todavía conviven varias generaciones de artistas formados de modo tradicional, con nuevas generaciones de profesionales, titulados. Y las administraciones parecen estar siguiendo las lógicas propias del sistema institucional y administrativo (si existe una titulación que acredita una determinada capacitación, la misma es exigible y debe ser exigida para ocupar un puesto en que deba desempeñarse).

Así lo vemos en el caso de los docentes de la Enseñanza Artística Superior, así lo vemos en el caso de determinados técnicos. Por el contrario, las dos figuras clave del hecho escénico (y ahora sí me ciño estrictamente al teatral), el director y el regidor, parecen seguir ajenas a esta dinámica. Decimos figuras clave puesto que desde la aparición de la compañía de los Meiningen y el trabajo de C. Stanislavsky la figura del director en el teatro occidental sigue siendo clave como demiurgo y organizador, al menos, hasta nuestros días, mientras que el regidor no deja de ser el teniente del director de escena cuando se levanta telón, traduciendo su creación artística a órdenes técnicas que permiten la ejecución de la propuesta.

Y decimos ajenas, puesto que parece imposible que se exija un título superior de arte dramático en la especialidad de Dirección de Escena para contratar a un profesional para que dirija un espectáculo. Al fin y al cabo, se aduce, puede existir un profesional cualificado sin dicho título. Esta discusión, largamente superada hace décadas en otras profesiones (fontaneros, electricistas, etc.) y aún indiscutible en determinados ámbitos (abogados, médicos, arquitectos, etc.) parece seguir viva en las artes escénicas.

Y así llegamos a la afirmación de Carlus Padrissa de que la dirección de escena es "una profesión en la que hace falta suerte...". Suerte de tener una oportunidad, suerte de caer en gracia a un mecenas, etc. Y así, el sector de las AAEE en vivo, mantiene dinámicas más propias de la pintura flamenca del siglo XV.

No cabe duda de que el aprendizaje de la dirección de escena partiendo del ejercicio de la interpretación y a lo largo de dilatados años (el caso del propio Carlus Padrissa, o el de la totalidad de los integrantes de La Cubana, por poner rápidos ejemplos) conlleva la decantación de profesionales muy capaces. Pero es innegable que los procesos de especialización también lo hacen. Si un director requiere de llegar a los 40 años para comenzar a dirigir, habiendo dedicado años a otras áreas, tendrá una serie de fortalezas que podrán serle de utilidad, pero difícilmente le servirán para

contraponerse a un director de 40 años, titulado en Dirección con 22 años y que lleve 18 años de experiencia en dirección.

Lo que se esconde bajo esta problemática es la voluntad de una generación de mantener un determinado espacio laboral, para lo cual se empeña en defender que esta vía formativa es la única opción viable (replicándola y dilatando el problema de los profesionales en activo sin formación específica), con los nuevos profesionales, que han dedicado años a una formación que, a todos los niveles, sirve para nada.

En el caso del regidor, me niego a creer, desde mi función docente de los últimos años, y la experiencia como director de una Escuela Superior de Arte Dramático, que una formación técnica como la de la ESTAE del Institut del Teatre vaya a aportar una formación de inferior calidad, conocimientos y amplitud que 4 años de experiencia en un teatro (salvo que este teatro fuese el Gran Teatre del Liceu, al que sin duda no se debería acceder sin experiencia previa). La exigibilidad de la titulación, conllevaría una disputa en pie de igualdad respecto a candidatos que acrediten sus conocimientos, para después ser valorada su experiencia profesional individual.

En lo tocante al director de escena puedo comprender que la actividad creativa resulta difícil de ceñir a la obtención de una determinada titulación. No obstante, la aptitud creativa, como cualquier otra aptitud, debería ser refrendada por otros conocimientos para ejercerla profesionalmente (al menos en el sector público).

Por otro lado, no hay duda de que la actividad profesional vinculada a las AAEE en vivo requiere, más allá de una decisión de carácter formativo, de una dedicación personal que bien puede ser comparada con el sacerdocio, o al menos teñida de carácter sacrificial por lo que tiene de entrega personal (paradigma de lo dicho serían los postulados teóricos de J. Grotowsky). Se trata de un trabajo arduo, largo, escasamente valorado socialmente y en el que, por desgracia, sí, se depende de la suerte, dado que debe competir con la práctica totalidad de la humanidad, que puede ser creadora y considerada creadora profesional (véase el listado de afiliados a las Uniones de Actores territoriales del estado). Hecho que se agrava en un contexto en que la consideración de obra artística ha perdido, además de un elemento de referencia común que pudiésemos llamar canon, cualquier elemento de objetividad (la colocación de una réplica de un urinario en el Tate Modern, mal comprendido, supuso en este sentido una suerte de pistoletazo de salida).

Y, no obstante, podemos admitir, así mismo, la existencia de una parte no aprehensible en la actividad artística, una parte de genialidad que no se enseña, que no puede ser transmitida en un aula (lo que no nos induce a pensar en que el genio nace, sino en que se hace, pero en que se hace en el conjunto de inputs que recibe a lo largo de su vida, lo que hace que dos alumnos que hayan hecho un mismo recorrido formativo sean fundamentalmente distintos y, en algún momento, genera conexiones neuronales que producen efectos geniales). Ahora bien, cabe preguntarse si todo lo que se viste de genio en nuestro país responde realmente a un patrón de genialidad o si podemos hablar del "milagro del genio español". Un país con poca formación artística, en que los sectores autonómicos han tendido a mirarse el ombligo olvidándose, no ya de lo que hacen sus homólogos en su propio país –labor siempre devaluada-, sino lo que hacen los grandes motores culturales internacionales, pretende hoy estar repleto de individuos que se autodenominan y consideran genios, cuando en multitud de ocasiones están replicando propuestas ya conocidas desde hace dos o más décadas (evitaré citar nombres propios en este caso).

Con todo ello cabe plantearse hoy, al término de un máster en espectáculos en vivo que pretende formarnos rápidamente en un área compleja, si la enorme fábrica de profesionales de las AAEE que estamos generando en España tiene sentido sin que haya una apuesta sectorial y pública que respalde la validez de las titulaciones, su carácter exigible, su valor como puerta al ejercicio de una profesión. De otro modo sencillamente estaremos vendiendo titulaciones, y jugando con la ilusión de cientos de jóvenes.

Quienes apostamos porque la academia es una vía válida de acceso a la actividad profesional, aunque en ocasiones esta vía nos haya impedido el acceso a nosotros mismos, hemos hecho nuestra apuesta. Valoramos, y mucho, el conocimiento de regidores, directores, iluminadores, etc. ganado en la práctica profesional, mediante prueba y error y mediante el aprendizaje autodidacta, pero no podemos aceptar hoy que se deje en segundo lugar un aprendizaje intensivo, basado en el conocimiento colectivo previo. De otro modo, dentro de unos años seguiremos "llamando" directamente a profesionales para cubrir puestos de trabajo de carácter público, o seguiremos aprendiendo a dirigir mediante la práctica de muchos años junto a un maestro (sistema gremial que ya se demostró podía ser superado mediante el aprendizaje sistemático).

Ekaitz Unai González Urretxu

Licenciado en Historia Antigua y Contemporánea.

Titulado Superior en Arte Dramático en la Especialidad de Dirección de Escena.

Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro