

7
2 e

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**EL ARTE
DEL TELÓN
ESCENOGRÁFICO**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ARTES VISUALES
delmiva P R E S E N T A
E. ELISA ESTRADA NAVARRO

Director de Tesis: Nezahualcóyotl Galván Robles

México, D. F., 1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

264042





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**EL ARTE
DEL TELÓN
ESCENOGRAFICO**

Introducción	5
La plástica escénica	
Capítulo 1	9
El equipamiento escénico. Los telones	
Capítulo 2	17
El telón escenográfico y los artistas plásticos	
Capítulo 3	22
Detrás del telón. El proceso de creación	
Capítulo 4	71
Interdisciplinarietà de la plástica escénica	
Capítulo 5	77
Importancia de la iluminación	
Capítulo 6	82
Conclusiones	89
Bibliografía	

Agradecimientos

Al ser más maravilloso, que me motiva a luchar
y seguir superándome, Ayocuan Landeros Estrada, mi hijo

A la persona más especial en mi vida, Javier Landeros

A la persona que me ayudó a terminar la carrera sin
pensar en lo que ocasionaría, mi madre

Al siempre presente en mi lucha por aprender de él, mi padre

Al escritor y periodista que me ayudó a complicarme
la existencia con esta investigación, Miguel Ángel Quemain

A dos personas muy especiales que comparten conmigo
las complicaciones de la realización de esta tesis,
Judith Amador y María Dolores Reyes

A mis hermanos: Dolores, Lourdes, Hortencia, María de Jesús,
Rafael y Alvaro. Especialmente le doy las gracias a la doctora
Socorro Estrada Navarro, que siempre insistió para que siguiera
luchando con el ser interno que me impedía concluir éste trabajo

A mi amiga de toda la vida, Alma Morales

A un amigo que terminó odiándome, pero que sin su ayuda
no hubiera podido realizar el capítulo de iluminación, Mario Mendoza

Al cineasta que, "por ser una simple mortal", y sin creer en mi,
se vio involucrado en este trabajo, Rogelio Mtz. Merling

Al artista oculto de teatro, Sergio Mandujano

Al maestro Nezahualcóyotl Galván que tuvo
la paciencia para dirigir mi trabajo

A Héctor Quiroz e Irubí Camacho
por el apoyo en: diseño e impresión de imágenes

A todos los involucrados en este trabajo: Samuel Delgado, Patricio Lugo,
Patricia Aulestia, Melitón Tapia, Giovanna Recchia, Nitzarindani Vega,
Patricia Quijano, Carlos Zuno, Carlos Bustmante, Miguel Hernández y Susana Mata.

Introducción

Uno de los elementos artísticos más significativo del espacio escénico es el telón de fondo realizado por un artista plástico, el cual sirve para crear la atmósfera escenográfica. Esta tiene gran relevancia y se denomina *telón escenográfico*; forma parte de la puesta en escena y puede ser el único elemento escénico, su función es delimitar la vista del auditorio al final del escenario, dando la posibilidad de crear un espacio en tercera dimensión, ya sea representando un paisaje o fragmentos de ciudad como *telón decorativo*. A su vez forma parte de un conjunto de telones como las *bambalinas* y *rompimientos* donde el pintor maneja con maestría la realización del paisaje. Para lograr esto es importante considerar que el artista debe tener formación plástica, buen manejo técnico y conceptual del paisaje, sin ser obligatorio representar a la naturaleza meramente realista.

El *telón ambiental* crea la ilusión de realidad acompañado por otros elementos como la iluminación; la cual formará parte esencial para reforzar y dar credibilidad plástica al momento en que se observa el telón, creando un ambiente de interacción con los demás elementos que acompañan a la escena. Los escenógrafos pueden presentar la creación de su obra combinando su estilo con el propio texto dramático que será ambientado dentro de un contexto histórico que pertenece a la época de exhibición.

Defender el espacio escénico como un espacio artístico; no es un capricho, es una necesidad ya que este es un arte que expresa y observa de un modo incluyente al mundo, produciendo la interacción entre varias disciplinas, como la música, la danza, la actuación, la literatura y por supuesto a las artes visuales. Las mismas han representado a la naturaleza, al paisaje, los decorados clásicos, el diseño de vestuarios y la escenografía en su totalidad. En nuestro país, fueron realizados por pintores muralistas del siglo actual.

El teatro y la danza son efímeros por naturaleza, por ello es necesario y urgente rescatar e iniciar la conservación de todos aquellos trabajos de creación plástica de los grandes pintores mexicanos que participaron y participan en este quehacer; a través de un acervo fotográfico y de obra, para constituir la memoria que contenga

la ficha técnica, la descripción y la crítica. Y ¿Por qué no? conservar los telones para exhibirse y crear el "museo del telón". Material que por sus características y dimensiones no es fácil guardarlo. Considerando que ni las instituciones encargadas de su resguardo cuentan con un lugar adecuado para almacenarlos, es importante crear un espacio, y darles el valor y utilidad que se merecen.

En México no existe una bibliografía que se especialice y le de la importancia que requiere este tema; **El arte del telón escenográfico.**

Los libros especializados de teatro mencionan superficialmente la participación del artista plástico en las representaciones escénicas; omiten las características relevantes de la creación plástica de un telón diseñado por un profesional. Ahora, si el teatro no le da el crédito merecido al artista, los libros de arte tampoco, salvo en algunos casos, en los que se menciona que el pintor participó en la escenografía, y no muestran fotográficamente los telones que realizaron, tampoco dan los datos genéricos de la obra. La obra plástica se perderá en los entretelones del olvido.

Al hablar de la participación de artistas visuales que han diseñado telones para teatro o danza nos remontamos al final del siglo XIX en donde se gestan los estilos del arte contemporáneo en pintura los cuales marcaron una escuela para las demás artes.

En teatro y danza se desarrolla un estilo escénico representado por el telón escenográfico: Ahí se dan cita el *realismo* y el *simbolismo* mismos que interpretan la vida, teniendo como propósito ayudar al actor y al bailarín a desarrollarse y proyectar el ambiente, dando un espíritu a la obra. El *expresionismo* y *teatralismo* surgen en función de satisfacer las necesidades escenográficas y no entorpecer la acción del actuante.

No todos los telones son dignos de conservarse (la selección corresponderá a los críticos de arte), pero sí, aquellos realizados por artistas que logran fusionar las diversas artes; el arte escénico y la pintura en particular creando un paisaje realista o abstracto pero sin perder el sentido de interacción con el entorno, o bien, la realización de una pintura que conserve las características de su estilo pero reforzando el sentido de la acción dramática.

No se nos escapa contemplar la participación del diseñador de telones dentro de la ópera, más bien fue una intensión deliberada ya que el telón de fondo que participa en este género es el telón “decorativo y espectacular”, siendo esto lo que lo caracteriza. Visto de ese modo está incluido en el panorama que planteamos del telón decorativo del teatro o danza.

La investigación intenta dar a conocer visualmente la interdisciplinariedad de las artes (especialmente de la pintura) dentro del quehacer escénico a través del trabajo de los artistas visuales. Se hace una breve introducción con artistas europeos, destacando la participación tan importante de los artistas plásticos mexicanos, haciendo un recorrido y pretendiendo dar un panorama representativo desde inicios de nuestro siglo hasta los años 90.

Al hablar del proceso de creación plástica en la escenografía nos referimos únicamente a la técnica más esencial para realizar un telón sin pretender dar una fórmula a seguir ya que eso depende del estilo y forma del pintor en colaboración con el director dramático y el realizador, para diseñar y pintar un telón. Es importante hacer mención de ello para darle el crédito merecido a los artistas ocultos del teatro, siendo ellos los realizadores de pintura escénica o teloneros. En México este oficio se está perdiendo ya que existen pocos realizadores que conocen el campo de trabajo y no cuentan con una formación y gusto por la pintura para reproducir paisajes en medida aparente y no real para poder ser apreciadas a distancia por el público de la primera fila y la última.

Si partimos de la premisa de que el teatro es penumbra no podemos dejar de mencionar el elemento que permite apreciar la representación escénica: la *iluminación* misma que transforma o realza al telón y la escenografía. Sin ella el telón escenográfico no tendría razón de existir y el actor no podría interactuar con él en espacio y tiempo.

Dependiendo del lugar en que sean colocados los reflectores se podrá crear una atmósfera de acuerdo a lo requerido por la acción.

Finalmente hablaremos de la interdisciplinariedad de las artes, refiriéndonos al trabajo en conjunto, donde las ideas se integran y van

más allá de la vinculación como trabajo multidisciplinario. Integrando razón, emoción, teoría y práctica. El arte contemporáneo se caracteriza por ser perceptual, uniendo lo visual con el pensamiento, y utilizando los sentidos para comprender la representación escénica; siendo ésta un ejemplo de integración con las disciplinas como: literatura, danza, música, artes visuales, escenografía e iluminación; que va desde la dirección y conceptualización de la puesta en escena hasta la actuación.

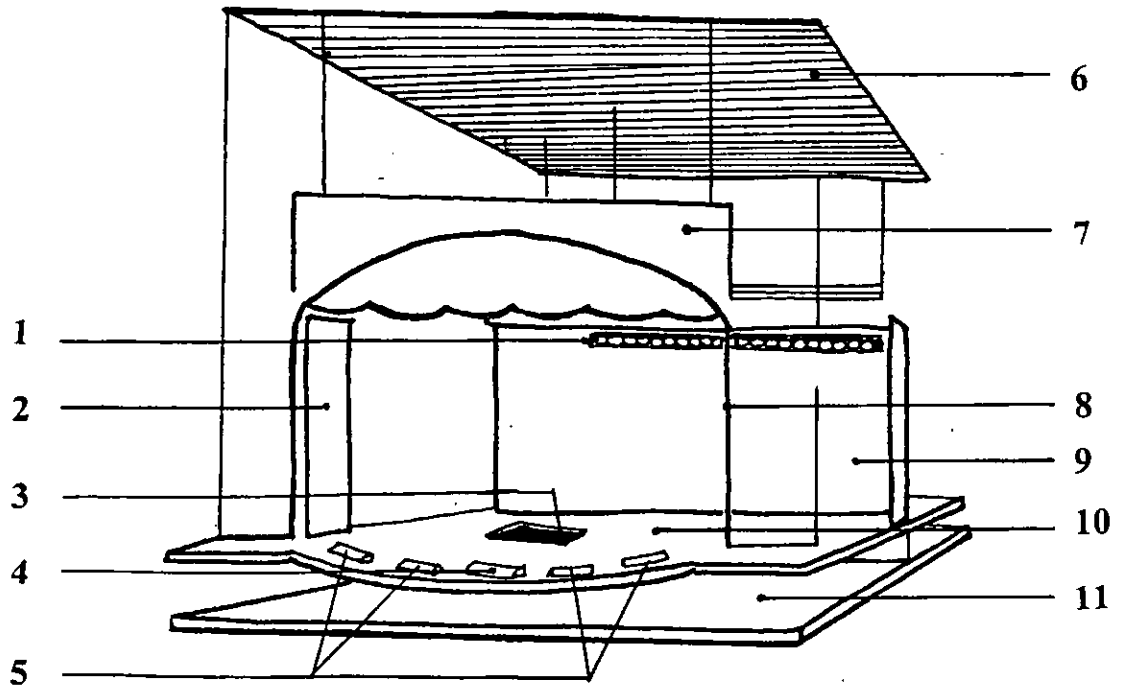
La plástica escénica

Capítulo 1

El arte es de naturaleza fundamentalmente perceptual, pero es falsa y desorientadora dicotomía entre visión y pensamiento.

Rudolf Arheim.

ESCENARIO



1 Diablas, 2 Varal, 3 Escotillón, 4 Concha del apuntador,
5 Baterías o candilejas, 6 Telar, 7 Guardamalleta, 8 Embocadura
9 Guardamalleta, 10 Tablado 11 Foso

En el montaje de una obra escénica intervienen diversos elementos desde la literatura dramática (dramaturgia), hasta la actuación, pasando por la escenografía, la iluminación, la música, la coreografía y actualmente recursos de innovación tecnológica como la proyección de diapositivas, el video o el rayo láser entre otros.

El objetivo central de esta investigación es rescatar el espacio escénico como hecho de las artes plásticas y visuales, por lo que se abundará, de manera general, en el elemento de la escenografía y, específicamente en el estudio del telón escenográfico.

No se debe de perder de vista que la pintura escénica puede ser el principal, el único o parte de los elementos que conforman una escenografía. Se entiende como escenografía el conjunto de elementos físicos que contribuyen a crear un ambiente dentro de la puesta escénica. Es el "arte de pintar y montar decoraciones escénicas".¹

Esto es que la escenografía tiene como propósito crear un espacio dentro del teatro. En el libro *La renovación del Espacio Escénico*, ganador del Concurso "Victoria Ocampo 1979" en Buenos Aires, se define como espacio escénico al "ámbito tridimensional donde transcurren las acciones de un espectáculo teatral".²

Se sabe que las acciones se pueden realizar tanto en un espacio dedicado *ex profeso* para ello, como los teatros y foros; otro tipo de construcción como edificios antiguos, iglesias, casas habitación, vecindades, bares, sótanos, recintos universitarios, museos o espacios al aire libre como plazas, calles y jardines, por citar sólo algunos.

"En este caso, las características del espacio escénico pueden ser tan variadas como los ámbitos puestos en funcionamiento. Generalmente esas características dependen de la dramaturgia, de las posibilidades que van apareciendo a medida que se ensaya y de las relaciones que se busca establecer entre actores y espectadores".³

Esquemáticamente el espacio escénico se divide en dos secciones: la del espectador, llamada sala, y la que enmarca la acción escénica, que contiene a la escenografía que a su vez enmarca al actor. Asimismo, se puede hablar de un espacio real, que es el que existe con o

sin la representación de un espectáculo, y de un espacio ficticio que es el que crea tanto la escenografía como los efectos de la iluminación.⁴

“Los distintos niveles de creación del espacio escénico están en relación directa con las manifestaciones plásticas visuales del espectáculo, lenguaje particular de la puesta en escena y forma esencialmente diferenciadora entre espectáculo y literatura dramática”.⁵

A lo largo de su historia, el teatro ha tenido un desarrollo que ha renovado y transformado sus formas, tanto en lo que es propiamente la dramaturgia, también llamada por algunos teatro, como en sus estructuras arquitectónicas y en la utilización de recursos en la creación del espacio escénico ficticio.

Algunos estudiosos consideran que aún en las culturas más primitivas existió el teatro, originalmente en forma de danzas de carácter religioso y ritual. Sin embargo se ha considerado al occidente cuna del desarrollo teatral, específicamente a Grecia, lugar en el que se incorporaron elementos como la música, la coreografía, la recitación, el texto y el cuadro escénico.⁶

En *El espacio escénico (Una semblanza histórica del escenario)*, Nezahualcóyotl Galván Robles dice que “La leyenda narra y ubica el año de 534 a. de C. como el nacimiento de la tragedia y de la disposición frente a frente del espacio escénico, atribuyéndolo a Tespis, actor ambulante de Icaria, quien se presentó como solista frente al coro de los tragos (sátiros) que danzaban en derredor de Dionisios, constituyéndose en un interlocutor, que mediante un prólogo declamado introducía la representación y que al presentarse ‘entre dos sátiros que tocan flauta y portan racimos de uva, ataviados con una máscara para distinguirse del coro’, dio lugar a la frontalidad, origen de la dualidad auditorio-foro”.⁷

No obstante que en la mencionada publicación no se consigna así, el uso de las citadas máscaras puede considerarse como la introducción de las artes plásticas en el arte teatral. Aunque ciertamente aún no se puede hablar de escenografía. Fue Frenicio, un discípulo de Tespis, quien incorporó una especie de túnica (vestuario) a sus personajes y con ello se construyeron muros o tiendas de tela llamadas

skena, en la parte posterior del espacio de representación.⁸

A partir del surgimiento de esas tiendas se delimitó el área de la “escena”, es decir del espacio preciso en el que se efectúa la representación y que este tipo de escenario se pueda considerar el prototipo arquitectónico de los teatros helénicos “en los que a una gradería en forma de hemicírculo, se alzaba una terraza a todo lo largo del diámetro (*skena*), quedando entre ambos, a ras del suelo, el espacio dedicado a la danza (orquesta); diseño del que se desprenden muchas de las partes componentes del foro escénico.”⁹

En *La Poética*, Aristóteles (384-322 a. de C.), habla de escenografía, considerándola como elemento importante de la puesta en escena, incluso más que la propia obra literaria: “el arte del que fabrica la escenografía es más valioso que el de los poetas”. Aunque reconoce a Sófocles (entre 496 y 494-406 a. C.), como el poeta que introdujo la escenografía, se afirma que fue Agathaceo quien pintó las escenas para la tragedia de Esquilo (525-456 a. C.).¹⁰

A partir de la época del teatro griego, la arquitectura del teatro se ha ido modificando hasta llegar en nuestros días a espacios en los que la escena y la sala se cambian y combinan de acuerdo a las necesidades de la puesta en escena. Los romanos dejaron el lugar para la orquesta en un semicírculo y elevaron el escenario aproximadamente a metro y medio del nivel del público. A ello se debe la incorporación del llamado telón de boca que cubría el fondo de la escena y caía al iniciarse el espectáculo.¹¹

Más tarde, también en la antigua Roma, se creó el anfiteatro, destinado básicamente a espectáculos de gladiadores cuya máxima expresión fue el Coliseo Romano. Su escenario tenía forma ovoide y estaba rodeado de gradas. Se empezó a construir en los tiempos de Vespasiano y se concluyó en el año 80 de nuestra era.

En la época medieval el contenido literario de las obras fue litúrgico y el escenario se instaló en las iglesias. Más tarde se pasó a la crítica social con personajes como el avaro, el fanfarrón y el usurero. Se dieron distintas formas teatrales como las procesiones, escenarios fijos en Alemania e Inglaterra.¹²

En la época del Renacimiento (iniciado en el siglo XV) el espacio escénico se instaló en plazas, calles y lugares abiertos de los castillos. Predominaron los mimos y cómicos trashumantes o cómicos de la legua que actuaban en las plazas, calles y lugares abiertos de los castillos como espacios escénicos. También en esta época se empiezan a dar nuevas formas en la arquitectura teatral.

El teatro de carácter popular se mantuvo en los espacios abiertos: en Italia en plazas, en Inglaterra en galerones y en España en los llamados corrales. Estos últimos dieron origen al llamado Foro Isabelino, cuyo espacio de representación se ubica en el centro rodeado por el espacio destinado al espectador. Isabelino se llamó a un estilo nacional desarrollado en el arte.

Algunos estudiosos consideran que la evolución de la dramaturgia está asociada al desarrollo del teatro. Así se asegura que William Shakespeare se debe al Foro Isabelino, El Teatro Clásico Español a los corrales, la Comedia de Arte italiana a las plazas y calles y autores como Molière y Goldoni a los jardines y lugares abiertos de los palacios de la corte.

En sus inicios, el teatro inglés se realizaba en un edificio llamado "The Theater", cuya arquitectura influyó en "El globo", construido en 1599, que tenía una figura geométrica de ocho lados. Iñigo Jones, discípulo de Palladio, diseñó un teatro con la misma forma octagonal en el centro, cinco de sus lados eran para el auditorio y los restantes para el escenario, enmarcado por el arco de proscenio en el cual se inició el uso de las bambalinas y bastidores que corrían en rieles a lo ancho del escenario.¹³

En Francia el teatro se desarrolló fundamentalmente en la corte y no en el ámbito popular. En el escenario se usaron maquinarias y trucos como los bastidores y bambalinas, "Consideradas el medio idóneo que permitía dar rienda suelta a toda imaginación y fantasía de los diseñadores".¹⁴

"Aunque existen precedentes en el teatro clásico y a pesar de la aparatosidad en el teatro medieval, los primeros escenarios modernos aparecen en las cortes renacentistas italianas: Peruzzi (1481-1534),

colaborador de Bramante, construyó en Roma el primer decorado con perspectiva".¹⁵

El uso del decorado escénico se extendió a otros países como Francia, Inglaterra y España, especialmente en el teatro de corte, lo que trajo como consecuencia el uso de la tramoya, maquinarias y recursos como el telar que facilitaba los cambios de escenografía con un mecanismo giratorio.

El Teatro Olímpico de Viena, construido por el arquitecto italiano Andrea Palladio (1508-90) y terminado por Vicencio Scamozzi, expresamente concebido para la representación escénica, que sirvió de modelo para todos los teatros europeos.¹⁶

Este tipo de teatros tuvo una sola vista, al principio del escenario se dispuso la llamada bocaescena o arco de proscenio, que separa el escenario de la sala, y en el que se usaron bastidores que dieron lugar a trucos y juegos escenográficos que llevarían la decoración hasta la exageración barroca.¹⁷

El Teatro Farnese, de Parma, se considera también como uno de los precursores de esta arquitectura teatral, conocida como teatro a la italiana, y que desde principios del siglo XVII ha permanecido en el teatro occidental, no obstante que se han construido nuevas formas y espacios.¹⁸

Fue en el periodo barroco y con la disposición del teatro a la italiana cuando se desarrolló técnicamente la decoración. Andrea Pozzo (1642-1709) es uno de los grandes innovadores de la escenografía barroca, que desempeñó el papel de primer orden en el teatro de época".¹⁹ Cabe señalar también que fue en esta época cuando se introdujo el telón y el vestuario fue más pomposo.²⁰

Durante el romanticismo la escenografía tenía como principal función subrayar los momentos patéticos o misteriosos de la obra. A finales del siglo XIX se impuso el realismo del Teatro Antoine, de París, desplazado más tarde por concepciones escenográficas más intencionadas, dinámicamente y de mayor valor artístico. En este periodo participaron grandes pintores en los decorados escénicos.²¹

En el presente siglo el concepto de montaje escénico ha tenido también diversos cambios. “La escenografía del espectáculo moderno es ante todo una estructura espacial. El dispositivo -todo lo que es estructura practicable- reemplaza hoy casi como regla general a la escenografía figurativa”.²²

Afirma el autor de *La Renovación del Espacio Escénico* que la creación del espacio escénico moderno se debe a las ideas de Adolphe Appia, Edward Gordon Craig y Vsévolod Meyerhold, entre otros, porque al rechazar la versión naturalista de la vida en el teatro y al lanzarse a la búsqueda de un espacio convencional y propicio a la instalación del juego teatral puro, montaron sobre el escenario un muy acertado andamiaje de practicables, escaleras, columnas, pilares, rampas, planos, planos móviles, pasarelas y puentes, algunas veces con una estructura tubular a la vista; y elevaron a una categoría superior el papel que jugaba la luz, condenada antes a iluminar el decorado y capaz ahora de contribuir a crear el espacio escénico”.²³

Appia destacó que la combinación de la escenografía, los movimientos del actor y la iluminación reforzaban el curso de las acciones. Craig se inclinó por la sencillez y grandeza de los diseños aunque nunca exaltó al artista en detrimento del teatro, prescindió de la perspectiva, a menos de que se tratara de una gran distancia. Asimismo, reconoció en que el teatro es la síntesis de muchas artes, entre ellas, la actuación, el decorado, la música, la danza.²⁴

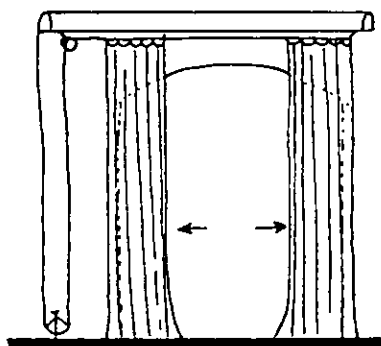
Actualmente el desarrollo tanto del escenario como del montaje escénico, sigue su marcha, dentro de esa concepción de síntesis. Se presentan en nuestros días espectáculos multimedia en los que se combina teatro, danza y música, con adelantos tecnológicos como el video, el rayo láser y la computadora. La incursión de las artes plásticas y visuales ya no se limita a la presencia de una obra creada de antemano sino a la participación en vivo de un artista plástico que crea una obra que se combina con los demás elementos escénicos.*

* La obra referida se presentó el 14 de septiembre en los Estudios Churubusco, dirigida por Jose Luis Cruz. La obra plástica fue creada por Gabriel Macotella.

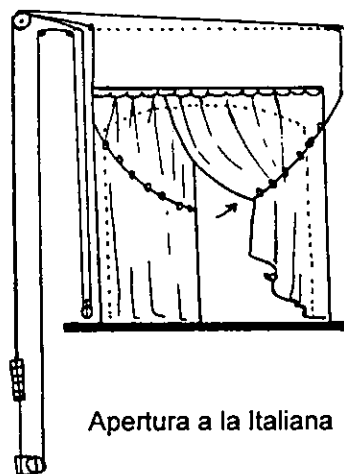
**El equipamiento
escénico. Los telones**
Capítulo 2

El rito teatral,
Es el prólogo a la ilusión

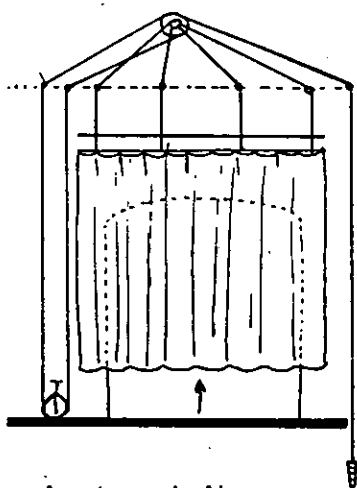
TELONES DE BOCA



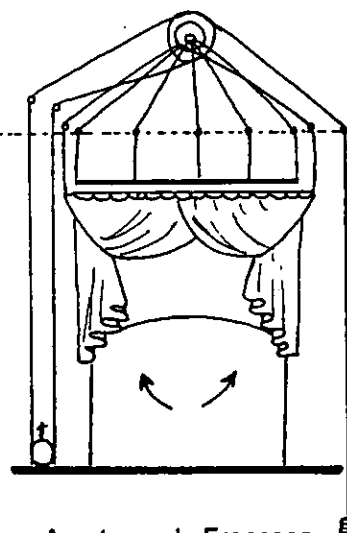
Apertura a la Griega



Apertura a la Italiana



Apertura a la Alemana



Apertura a la Francesa

Los telones son los que visten al escenario, conocidos como ropa de un teatro, los cuales son las cortinas de afore que comprenden el telón de boca, piernas, bambalinas, bambalinón, ciclorama, rompimientos, telón corto y pueden ser de diferentes materiales y colores dependiendo de la función que tengan, los cuales se maniobran desde el telar, uno de ellos es la introducción al escenario, otros sirven para cerrar espacios horizontalmente, algunos sirven para complementar el decorado o delimitar la vista del espectador en la parte superior, creando el espacio escénico, pero el de mayor importancia y del cual hablaremos ampliamente es el telón de fondo siendo este el que creará una atmósfera en escena.

El telón (rideau) es un elemento del escenario teatral. Puede estar hecho de diferentes materiales como tela, lona o papel, entre otros. Es flexible o rígido y se maniobra verticalmente desde el telar*, suspendido de la parrilla. Tiene diferentes funciones de acuerdo a sus características.

Telón de boca (le rideau d'avant-scène): La Cortina del Proscenio: un prólogo a la ilusión. En el teatro clásico, antes de la primera representación, el primer contacto del espectador con la escena pasa por un elemento simbólico de rito teatral, que es este telón.

Decora permanentemente el escenario y lo aísla de la arquitectura del lugar; crea la frontera entre la realidad y la ficción del drama; es la introducción a la escena. Se levanta y se baja al principio y al final del espectáculo. Permite los cambios de tiempo y de lugar y, a pesar de que a veces se niega su utilización, participa en la misma escena del teatro.

Puede ser abierto de diferentes formas. *Abertura a la griega:* se recorre verticalmente del centro a los lados. *Abertura a la italiana:* se recorre diagonalmente del centro a los lados plisando la cortina y dejando que cuelgue la parte central superior de ésta. *Abertura a la*

* Comprende todo el aparato que soporta la decoración escénica. Está compuesto de emparrillado, cuyos listones y cuerdas sostienen telones, rompimientos, techos, bambalinas y demás trastos colgantes. Comprende también los llamados puentes o galerías, desde donde los tramoyistas mueven las distintas piezas y las fijan a la altura pertinente. El telar debe tener por lo menos el doble de altura que las decoraciones.

alemana: está formada por una sola pieza y se eleva horizontalmente. *Abertura a la francesa*: combina simultáneamente el proceso italiano y el alemán con una elegancia de movimiento.²⁵

Bambalinón: Pieza de tela generalmente formando pliegues que cierra horizontalmente el escenario. Está dotada de movimientos ascendentes y descendentes, para graduar la abertura. La operación de determinar su posición se efectúa en el ensayo general.²⁶

Bambalinas: Franjas de tela que cuelgan del telar de un teatro de uno a otro lado del escenario y son la parte superior de lo que la decoración representa. Pueden ser un elemento de decorado que complementa a los rompimientos en forma de follaje, nube o cielo, del ancho de la escena y de poca altura que, suspendido, corta las visuales* de los espectadores impidiendo que se alcancen lugares en alto que no se desea sean vistos.

Bastidores: Marcos o armazones formados por listones de madera, forrados de lienzo o papel y tensados; se pintan para complementar el fondo. Se ubican en los laterales de la escena formando parte del decorado. Pueden tener un contorno irregular, por ejemplo, las ramas de un árbol.

Ciclorama: Elemento de una pieza que cubre el fondo y los lados del escenario, en él son pintados cielos y lejanías, que al ser complementados por la iluminación crean una sensación atmosférica y de ambiente en donde se desarrollan escenas representando el exterior y con luz natural.

Ferma: Pieza pequeña de decorado, armada y fija en el piso del escenario. Puede representar rocas, tierra, troncos, etc. Sirve para ocultar algún practicable.**

* Pieza lateral de una decoración armada, se denomina primera, segunda, etc., y se cuenta desde el proscenio.

** Tarima horizontal a la que, según la necesidad de la acción escénica, pueden subirse los personajes de la obra. Por extensión, las puertas y ventanas que se abren, balcones en que pueden asomarse los actores, barandales en que se pueden recargar o escaleras transitables.

Gasa: Telón de seda o hilo muy claro y translúcido que puede ser pintado e iluminado para crear una atmósfera detrás de la cual se lleve a cabo la escena.

Previstas: Tiras verticales que se encuentran en los extremos derecho e izquierdo del escenario. Se deslizan sobre unas guías horizontales para reducir o ampliar aforando el fondo del escenario.

Rompimientos: Especie de telón recortado o sin recortar que deja ver lo que hay detrás u otro telón. Puede ser de una pieza y, a manera de arcada, cubrir la parte superior y los laterales. Comúnmente se pinta en ellos bosques, arcos o columnas.

Telón Corto: Tela que descuelga del telar entre la primera y segunda batería superior de luces que cubre totalmente la escena. Se puede pintar en él cualquier tema y usarse siempre que la acción no requiera su practicabilidad.

Telón de Fondo: Lienzo pintado y colocado al fondo del escenario, representando una decoración ambiental que sugiere una profundidad con perspectiva que nos traslada al lugar y tiempo de la escena representada.

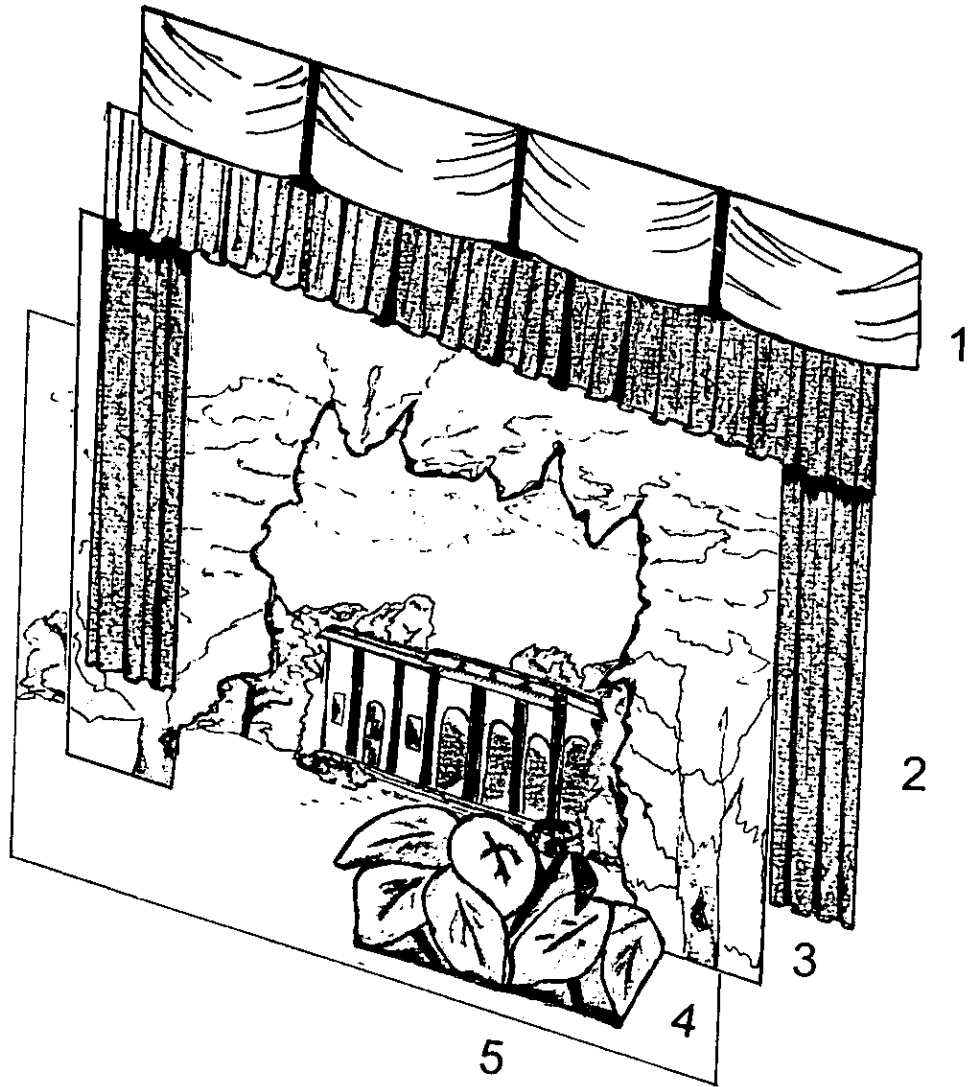
El telón escenográfico y los artistas plásticos

Capítulo 3

“Si la conservación de la obra residía, todavía ayer, en la excelencia de los materiales. en la maestría de la mano, se encuentra hoy en la conciencia de una posible recreación, multiplicación y difusión”.

Gillo Dorfles

TELONES



1 Guardamalleta, 2 Bambalinas y previstas, 3 Rompimientos,
4 Ferma, 5 Telón de Fondo

El telón de fondo denominado telón escenográfico es el que representa la participación directa del artista plástico. Se hablará de él para dar una visión amplia de la importancia que esto conlleva y rescatar ese espacio como propio de un pintor escénico. Es importante destacar aquí que además de contar con una formación plástica el pintor escénico debe tener conocimiento de la magia del teatro (el manejo de lejanía con que será visto el telón en diferentes planos de la sala por los espectadores sentados desde la primera fila hasta la última), para poder realizar el trabajo como un verdadero arte pictórico y no como un simple elemento más de la escenografía.

El telón escenográfico es, ciertamente, un elemento dentro de la puesta en escena teatral. Pero constituye un arte que podría trascender más allá de los espectáculos para los que fue creado y ser un producto artístico digno de conservarse y exhibirse de manera independiente como una obra de arte. Puede ser creado para determinada representación teatral, o bien, el artista plástico puede elegir una pintura antes realizada y ser adaptada para un espectáculo, trasladándola a las dimensiones requeridas por el espacio escénico donde se presentará.

En la actualidad la escenografía es reconocida como un arte ligado a la escena teatral aunque no nació a la par de dichas disciplinas. Asimismo, el telón escénico tiene su razón de ser en la puesta en escena lo que no excluye que, por los materiales y técnicas con que se realiza, reúna características para que una vez que haya culminado con los objetivos para los que fue creado se preserve.

Partiendo de que el espectáculo teatral, sea danza, teatro u ópera, es un arte efímero, se puede afirmar que la escenografía y, a su vez, el telón escénico son efímeros, pero no por ello se dejará pasar desapercibido que grandes artistas y pintores escénicos han realizado trabajos relevantes, y que pueden ser conservados físicamente en documentos como libros, fotografías o revistas o a través del video para poder apreciar este arte.

Durante el siglo XX en Europa y de acuerdo a los diferentes estilos del arte contemporáneo pintores como Picasso, Miró, Kandinsky, Chagall, Dalí y Mondrian participaron en la realización de telones, decorados, diseño de escenografía y vestuario para

representaciones teatrales, dancísticas y de ópera.

En nuestro país, pese a que reconocidos artistas plásticos como Diego Rivera, Rufino Tamayo, Miguel Covarrubias, José Chávez Morado o Juan Soriano, entre otros, han incursionado en la plástica escénica, no existe un registro sistemático de su participación en el escenario que dé cuenta de su importancia y en el que se reconozca su carácter artístico.

Por ello se considera importante realizar un estudio en el que se revisen los antecedentes históricos de la plástica escénica y se reconozca su carácter artístico independiente, enfocado particularmente al trabajo de la plástica escénica y a la función del telón escenográfico como arte.

Los artistas plásticos invitados a participar en el escenario, a través del diseño del telón escenográfico, pueden aportar una creación realizada ex profeso para la puesta en escena, mediante el trabajo desarrollado conjuntamente con el director, el iluminador, el músico y todos los involucrados en dicha representación para obtener una visión amplia del estilo, la corriente, el género y del momento histórico en que será representada la acción. O bien, aportar una de sus obras de caballete, conocida como obra de autor, adaptándola a las dimensiones del telón escenográfico para que acompañe a la acción dramática. Ejemplo de ello serían los sets de Marc Chagall para *Mazel Tov*, haciendo una composición poética donde une a los objetos y a la gente con los elementos pictóricos, imagen representada en este capítulo.

El telón escenográfico es el elemento más importante para que el artista plástico se exprese a través de la pintura en el escenario por medio de la representación de paisajes o la composición de una pintura ambiental que sea la adecuada para acompañar a la acción dramática. Para las artes escénicas es indispensable contar con la participación de varias disciplinas artísticas para formar el espectáculo teatral y que mejor que sea un experto en pintura el realizador del diseño del telón para darle el carácter de artístico aplicando el conocimiento requerido para formar la escenografía, de acuerdo con la corriente, el estilo y la escuela del momento histórico en que se desarrolla la puesta en escena.

Los telones escenograficos podemos definirlos o clasificarlos de la siguiente manera: *ambientales o decorativos*.

El telón *ambiental* es la representación que crea una atmósfera dentro del escenario en la cual las figuras dan la ilusión de realidad, acompañados de la iluminación, siendo esta la que reforzará y dará visibilidad a la imagen pintada, reflejando la naturaleza, obteniendo así una impresión derivada del momento en que es observado, ya que los objetos representados cambian de color y tiempo dependiendo de la cantidad de luz que caiga sobre ellos, y así poder ubicar el lugar y tiempo en que se desarrolla la puesta en escena interactuando con los demás elementos que componen el texto dramático como: la dirección, la actuación y la música.

Para principios del siglo XX se dio un cambio hacia un refinamiento decorativo que recurrió a la fantasía, caracterizándose por el logro de una atmósfera en escena, creándose así el expresionismo teatral, distorsionando la decoración real y organizando rítmicamente el espacio.

“Gordo Craig decía que el decorado no ha de ser preciso y fiel a la realidad, solo debe despertar ideas o sentimientos, no imponerlos por una descripción explícita”.

El telón *decorativo* puede formar parte de un conjunto de telones pintados, como bastidores, bambalinas y rompimientos, tratados ampliamente de manera que representen un espacio ficticio: un paisaje del campo, un fragmento de ciudad o unas nubes; logrando la neutralidad decisiva para no distraer la atención del drama y cumpliendo con la función específica de acompañamiento. El artista plástico debe realizar con maestría el diseño del boceto, lo más real posible, a través del trazo y los colores necesarios requeridos por el estilo y tiempo en que evolucionará la acción dramática, conociendo de antemano las características y dimensiones del escenario. Un ejemplo representativo es el telón de la obra *Umbral* de José Clemente Orozco.

La época más representativa del telón en México fue al inicio de nuestro siglo, ya que el teatro y la danza estaban en su máximo esplendor y los artistas plásticos formaban agrupaciones junto con los

escritores para expresar sus creaciones artísticas conjuntamente desempeñando un papel importante en la renovación de la representación escénica.

Durante el siglo XVIII los pintores y escenógrafos dominaban el espacio a través de la perspectiva, la ilusión y el escorzo. Los artistas dedicados a la decoración de teatros poseen el secreto de la escenificación arquitectónica, creando la confusión entre lo abarrotado y lo vacío; inventan profundidades ambiguas entre lo real y lo fingido que conducen al espectador a ver un espacio ficticio.

La escenografía de teatro era exclusivamente pintada en planos. La sensación de realidad se obtenía con perspectivas minuciosamente dibujadas con un colorido verdadero.²⁷

Escenografía es, entonces, un arte versátil que puede expresar usando distintos elementos y sirviendo de fondo a la acción dramática. Exige una perfección absoluta y constatamos a diario esa necesidad. Es ya un axioma que un decorado -en el teatro o en el cine- que esté mal ejecutado impresiona la mente del espectador hasta constituir obsesión. Un decorado perfecto, por otro lado, no llama la atención del espectador. Esta es, quizá, la perfección escenográfica. Hay que lograr esa neutralidad decisiva. El decorado no puede distraer la atención del drama; acompañarla es su exacta misión. Tono, ponderación, justa medida, son las características preferentes del escenógrafo teatral.²⁸

Cuando nació la perspectiva teatral -planos separados que continúan las mismas líneas- y constituyó una renovación los decorados tomaron la consistencia que tuvo su auge en el neoclásico.

Epocas ha habido en que al decorado se le concedía una misión importantísima, tanto como la de *la primera donna* o la del músico. La ópera, con todo su marco de grandeza, dio lugar a una escenografía vistosa, espectacular. El teatro llamado de magia se apoyaba más en el decorado que en el libreto.²⁹

A finales del siglo XIX hubo una rebelión ilusionista contra el realismo. Los artistas se interesaron por la pureza y autonomía original de sus respectivas artes.

Surgieron diferentes movimientos. Uno de los primeros es el naturalismo; sus grandes conquistas son "la cuarta pared" representada por el telón y la "rebanada de vida" como lema y sistema de lo que se expresa en una obra naturalista. Se distingue por asociar fielmente el aspecto plástico de la representación con el contenido de las obras.³⁰

Se clasifica como estilo simbolista al movimiento dirigido contra el naturalismo en las artes (apoyado filosóficamente por Nietzsche), que intenta, por contraste, expresar solamente el contenido y los movimientos del alma, lo interno por oposición a lo externo, lo fundamental y esencial en vez de lo superficial y transitorio. En el teatro tienden en gran medida a reducir la movilidad escénica, ya que sus obras ejemplares se fundan en un simbolismo básico. Sus autores principales son Paul Fort, Maeterlinck y Paul Claudel, en Francia y Bélgica. Este movimiento coincide con las teorías de Edwar Gordon Craig, Adolphe Appia y Georg Fughs quienes renuevan el concepto plástico del teatro y de la dirección de escena apoyándose en el decorado, el ritmo y la dinámica, respectivamente.³¹

Todas las energías de Paul Fort, su visión del hombre, las formas y escenas teatrales que empleó fueron retomadas directamente del naturalismo.³² Trata de representar la naturaleza lo más real posible, pero aplicando colores puros y pinceladas breves, para producir efectos combinados con las luces y la yuxtaposición de colores que dan una imagen visual más fiel.

Para Edwar Gordon Craig (1872-1966) el decorado no ha de ser preciso y fiel a la realidad como en la escuela naturalista, su propuesta es que sólo debe despertar ideas o sentimientos y no imponerlos por una descripción demasiado explícita.³³

Surgió luego el impresionismo que partía de la idea de que había que reflejar la naturaleza tal como hasta entonces se había venido haciendo. Los pintores impresionistas observan que cada objeto cambia de color de un modo casi constante, y que ello depende de la cantidad de luz que sobre él caiga. Por lo tanto, nosotros obtenemos de las cosas una impresión derivada del momento en que han sido observadas. La luz pasaba así al primer plano de la técnica pictórica.³⁴

Los pintores impresionistas aunaron el tratamiento científico de colores a un realismo casi fotográfico captando con pinceladas breves la apariencia fugaz de los objetos, reproduciendo la vibración atmosférica que surtía efectos pasajeros. Estos pintores sacrificaban todos los valores tradicionales a las manifestaciones efímeras.³⁵

Dentro del teatro, el impresionismo se define como “la recepción pasiva de la impresión de la naturaleza” (B. Diebold). Implica la capacidad de producir una impresión total con un sólo detalle determinante. En todo caso es, a semejanza del simbolismo, un estilo sugestivo que en vez de sugerir por medio de símbolos o detalles, lo hace en conjunto y tiende a producir la impresión total e inseparable, por ejemplo, de un paisaje en la pintura o bien de un conflicto dramático en el teatro.³⁶

En la literatura, Chejov fue el maestro en este arte de crear un ambiente en escena con ayuda del diálogo, de unos personajes llenos de indecisión, de una mezcla constante de lo ridículo y lo cómico con lo trágico. Este tipo de teatro exigía del director un estricto control de todos los elementos escénicos. Max Reinhardt fue otro de los directores que se caracterizaron por el logro de una atmósfera en escena, evitando que los actores pronunciaran las palabras con emoción visible o dedicadas al público; buscaba el máximo de naturalidad, de intimidad en las réplicas.³⁷

Max Reinhardt (1873-1943) discípulo de la escuela naturalista en Alemania, evoluciona a principios del siglo XX hacia un refinamiento decorativo que recurre a la fantasía y al exotismo.³⁸

Es indispensable que los telones escénicos estén realizados con los colores y tonos exactos que permitan que, al ser iluminados, se vean como una pintura en tercera dimensión y no únicamente como un fondo plano, sin sentido, ya que su función no es cubrir el fondo del escenario. El telón debe ser parte de la atmósfera que forma un conjunto con los demás elementos, por eso es importante que al momento de manejar la técnica pictórica de la luz como lo hacen los impresionistas, el pintor no se concentre solamente en la luz de la pintura, sino también en la de la iluminación para reforzar la primera. La iluminación es la luz externa de

la pintura la cual, al mismo tiempo que puede dar un baño de color, cambia los tonos del telón.

En el siglo XX el arte se convierte en el reflejo o manifestación sensible de la subjetividad. La representación minuciosa del detalle queda disuelto en la luz, en la atmósfera y en la pincelada rápida para disolver el objeto en la impresión cromática visual sin tener que recurrir al dibujo, a la delimitación formal del objeto para no ser otra cosa que el soporte local de la luz.

Henri Matisse (1869-1954) decía que al mirar un cuadro hay que olvidar lo que representa. El pintor no tiene por qué preocuparse de los detalles mezquinos. La fotografía lo hace mucho mejor y más rápidamente.³⁹

El grupo alemán Die Brücke (El Puente), contemporáneo al grupo "Fauve", entiende la pintura como expresión cromática, pero a diferencia del grupo francés que se desentiende de todo mensaje político, filosófico, social o religioso en el arte, postula un compromiso con la vida: que la obra plástica sea un juicio sobre la misma. El Die Brücke marcó el inicio del expresionismo que se desarrolló entre las dos guerras mundiales.

El artista escandinavo Edward Munch (1863-1944) pintó "El Grito" en 1893. En el centro de la pintura aparece una figura que deja salir sus lágrimas de terror; tiene deformaciones en todo su cuerpo, abraza el demacrado rostro con sus manos. Las emociones son el eco de la concentración que agita en el paisaje circundante. Este trabajo del expresionismo fue uno de los primeros y anunció el inicio del expresionismo teatral. El título, las distorsiones en "la decoración" y las técnicas de las figuras.⁴⁰

El expresionismo pintado en el teatro fue muy corto antes de la primera Guerra Mundial. Se mantuvo durante la guerra y llegó a ser una importante expresión teatral. Las características guiadas del expresionismo teatral son buenas, dan la posibilidad del naturalismo y los movimientos impresionistas para expresar lo extravagante, la imaginación de la libertad. El teatro expresionista estableció dos tendencias diferentes en la decoración, que fueron integradas con una y

otra idea total de teatro. La primera estuvo inclinada a la distorsión de la realidad y la segunda hacia la organización rítmica del espacio. Las dos tendencias particularmente aparentan estar dentro del teatro alemán de los años veinte.⁴¹

La participación de las artes visuales dentro del teatro, se da por medio de los telones con los que se decora cada escena de la representación tratando de crear una atmósfera y ambientación casi real para dar espacios y tiempo a dichas obras.

Adolphe Appia (1802-1928) sustituyó los decorados pintados como cuadros por objetos verdaderos con lo que los actores aprendieron a moverse en el espacio escénico entre volúmenes en anchura, altura y profundidad.

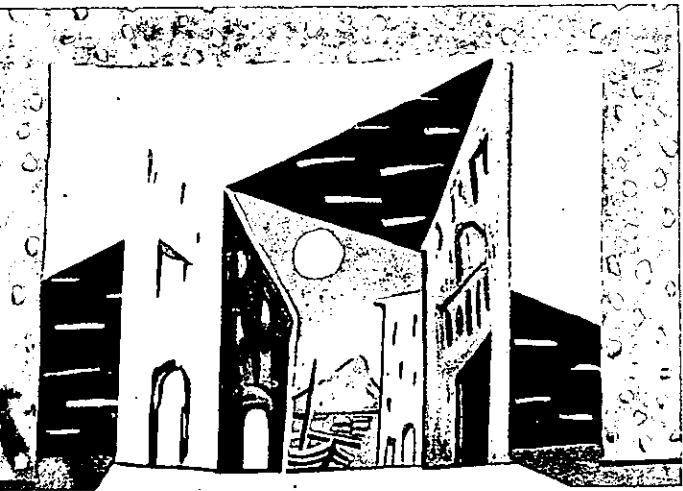
Entre 1907 y 1909 se gesta el cubismo que es una tendencia, una actitud ante el problema del arte. Surge de las filas del fauvismo, con los pintores Picasso y Braque.

Las obras de Picasso presentan una estructura geométrica del tema a base de un estudio de luces y sombras a fin de que, una vez realizada la composición, cada forma "viva su propia vida". Esto es denominado como cubismo analítico donde lo característico será la forma, los colores apagados y la tercera dimensión sugerida a base de un juego de planos.

El cubismo sintético es rehabilitación de la línea sinuosa y ondulada, amplia gama de la paleta, mayor juego de sombras y luces, abandonado del rigor geométrico y del objeto.

Alexander Tairov (1885-1959) introduce en la escena elementos geométricos, abstractos. Los decorados estilizados (no realistas) crean una atmósfera poética que aumenta la importancia del actor.⁴²

La selección representativa de los telones pintados por artistas plásticos europeos en el siglo XX, que a continuación veremos, es una muestra del trabajo y la participación importante que ha tenido las artes visuales dentro del teatro.



Polichinela

Reproducción Fotográfica: Melitón Tapia



Les Facheux



Mazel Tov

Diseño: Irubi Camacho

1. Pablo Picasso, *Polichinela* de I. Stravinsk, coreografía L. Massine Opera de París Ballets Rusos, 1920. Los brillantes colores de los disfraces destacan contra el armónico gris, azul y blancas decoraciones, una visión siniestra combinando el espíritu popular del teatro y los estilos contemporáneos de la expresión plástica.⁴³

2. Georges Braque, *Les Facheux* de G. Auric, coreografía B. Najinska, Monte Carlo Ballets Rusos, 1924. Museo de Londres. Cortesía Wadsworth Ateneo Hartford, fotografía Blomstrann.⁴⁴

3. Marc Chagall, *Mazel Tov* de S. Aleiche, dirección Granovsky, Moscú Teatro Estado Judío, 1921. Propiedad del artista, fotografía P. Willi⁴⁵

Los expresionistas trataron de expresar su propio estado de ánimo ante la contemplación de la naturaleza y fue por ello mucho más personal que los impresionistas. Será un nuevo paso en el camino del subjetivismo, el deseo de encontrar el medio adecuado para reflejar mediante el color el sentimiento artístico que inspira a su autor.

El expresionismo nace hacia 1910, en Munich y Berlín, forjado por un grupo de artistas que provocaron una serie de reacciones en barrena que llevó el arte nuevo en todas direcciones, se impone por nombre "De Blaue Reiter" (El caballero azul), nombre de un cuadro de Wassily Kandinsky.

No hay propiamente un estilo expresionista sino una intencionalidad en la ejecución de la obra y de ahí que se pueda decir que en el expresionismo hay tantos estilos como personalidades, siendo todas ellas válidas. Aparecen junto con los componentes del "De Blaue Reiter" - el ruso Wassily Kandinsky (1866-1944), el suizo Paul Klee (1879-1940), Marc Chagall (1877-1945), Piet Mondrian (1872-1944), Max Ernst (1891-1978), entre otros, los cuales coinciden, independientemente de sus criterios personales y sus evoluciones sucesivas, en que lo más importante del arte no es "un principio de composición o un ideal de perfección sino la expresión directa del sentimiento o, lo que es lo mismo, una forma correspondiente a un sentimiento, tan espontáneo como gesto pero tan permanente como la roca". (Herberd Read).⁴⁶

En la obra dramática de éste estilo el autor puede hacer uso de un lenguaje incorrecto, hasta incoherente y automático, para exhibir el desorden espiritual de los caracteres o bien emplear máscaras para mostrar sus cambios de ánimo o ideas o un lenguaje doble. Según Bernard Diebold, el expresionismo aspira a expresar o dar forma a la naturaleza a través del alma activa del yo.

En una obra expresionista las formas externas ceden ante las formas anímicas. En la escenografía expresionista se usan a menudo casas deformadas de paredes oblicuas para expresar la distorsión moral de quienes la habitan; dibujos extraños para expresar las ideas obsesionantes de los personajes o mundos e ideas interpretados de modo personal.⁴⁷

Marc Chagall diseñó algunas decoraciones para diversos proyectos que fueron rechazadas. Entre estas estaban sus diseños *El jugador* y *Matrimonio*, propuestos para el Teatro Experimental de la Ermita. El Teatro de Arte era igualmente no receptivo a sus diseños para *Playboy del mundo Oeste*. Estos diseños presentados y yuxtapuestos tocaban áreas de un mundo de muchos objetos constructivos encajados, sin embargo en el espacio intangible de la imaginación poética. Un hombre deslizándose en una cuerda, la doble cara de Chagall era el gusto por ambos lados del misterio, el universo espiritual impregnado con obsesiones y sueño. Y siempre, el elemento de sorpresa era presente por quien no podía penetrar el mundo de Chagall de surrealista "ilógico".

Verosimilitudes pueden ser más fácilmente comprendidas en diseño de Chagall por los sketches de Sholem Aleichem, especialmente "miniaturas" *Mazel Tov* y *Los Agentes*. En 1921 el desempeño que estaba intentando marcó la inauguración del Teatro Judío Kamerny en Moscú.

Sus sets para *Mazel Tov* transmitieron una extraña poesía en donde los objetos y la gente parecían estar unidos con los elementos pictóricos y la cabra de *Playboy del mundo Oeste* reapareció, pero invertida.⁴⁸

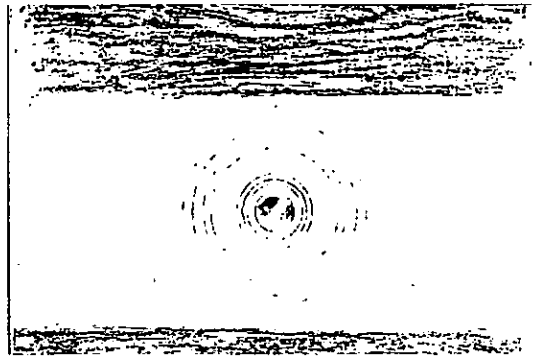
En el grupo surrealista figuran muchos artistas, poetas y escritores como André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Max Ernst, Antonin Artaud. El surrealismo nace en el año 1924. Breton lo define como un “automatismo psíquico puro al margen de todo control de la razón”, que deja al artista en plena libertad de expresión y de ejecución, siendo las principales fuentes generadoras de materiales el sueño y los actos incontrolados por la razón, que se encuentran “al margen de toda preocupación de orden moral, religioso o estético”. El surrealismo ha conseguido dar validez artística a todo acto imaginativo sin limitación alguna. Max Ernst, Joan Miró (1893-1983), Salvador Dalí (1904-1989).

El artista surrealista ha de expresar lo que siente directamente y sin ninguna preocupación de coherencia ni de identificación fácil de lo que plasma. Su subconsciente es la única razón de la obra y es a través del subconsciente del espectador por donde ésta podrá ser captada.

En 1927 Dalí realizó los decorados para la obra *Mariana Pineda* en Barcelona. Durante la Segunda Guerra Mundial, en el año 1940, regresó a Estados Unidos, y a lo largo de ocho años alternó la práctica de la pintura con la creación de decorados, escenografías cinematográficas y la redacción de libros.⁴⁹

Joan Miró se caracteriza por una espontaneidad gráfica y cromática que desarrolla indefinidamente en cada una de sus telas consiguiendo un fuerte impacto poético y expresivo a base de una simbología muy elemental. En 1926 colaboró con Max Ernst en los decorados de *Romeo y Julieta* para los Ballets Rusos de Diaghilev. En 1932 realiza los decorados, el telón y los figurines para *Jeux d'Enfants*, de los Ballets Rusos de Monte Carlo.⁵⁰

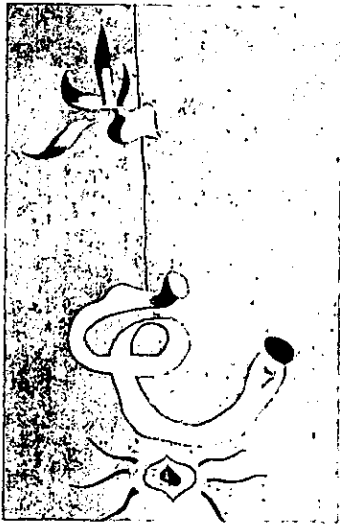
4



R. F. Melitón Tapia

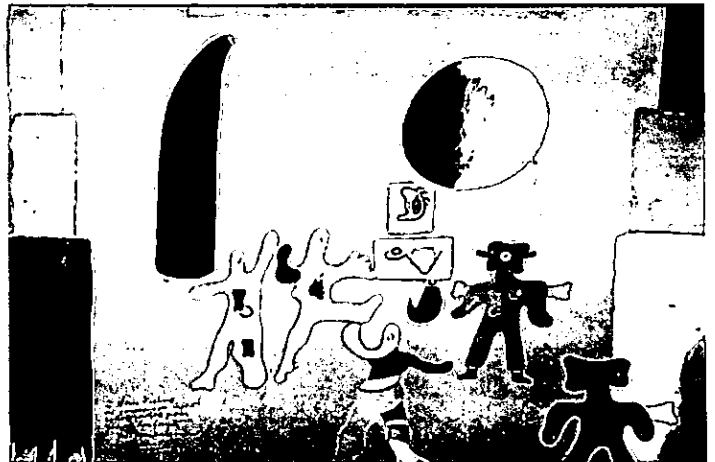
Romeo y Julieta

5



Romeo y Julieta

6



Diseño. Irubi Camacho

Jeux d' Enfants

4-5. Max Ernst y Joan Miró realizaron los telones para la obra: *Romeo y Julieta* de C. Lambert, coreografía B. Nijinska, Monte Carlo. Ballets Rusos, 1926. Cortesía de Wadsworth Ateneo Hartford. Fotografía Blomstrann.

6. Joan Miró *Jeux d'Enfants* de G. Bizet, coreografía L. Massine. Opera Ballets Rusos de Monte Carlo, 1932. G. Cramer, Mies Coll Switz. fotografía Grivel. "Miró hace el mundo de juguetes surrealistas, constructivistas y abstractos con una calidez y fiereza en el uso de colores y libertad de diseño que son indicativos del artista" (R. Cogniat).⁵¹

El informalismo es toda expresión plástica que prescinde de las formas naturales y tradicionales de expresión y da primacía al color y a las materias con las que se plasma. No es un fruto exclusivo de la terminación de la Segunda Guerra Mundial tiene sus raíces en el arte contemporáneo, a pesar de su dimensión, importancia e intencionalidad postbélica. Se considera como padre del informalismo a Wassily Kandinsky el cual declara que el elemento esencial del arte es el color en la pintura y el volumen en la escultura. El tema, la anécdota, son secundarios. El cuadro, la escultura han de valer, son artísticos, por sí mismos, independientemente de lo que representan. Así en el arte lo que vale es el trabajo artístico y no su adecuación al modelo.

El informalismo ha permitido al arte llegar a cualquier extremo de creación o de plasmación de una idea o de un impulso. El arte ha alcanzado la libertad total y, gracias a él, el artista ha podido encontrar la forma de expresión más conveniente a su manera de ser o de sentir la necesidad expresiva.

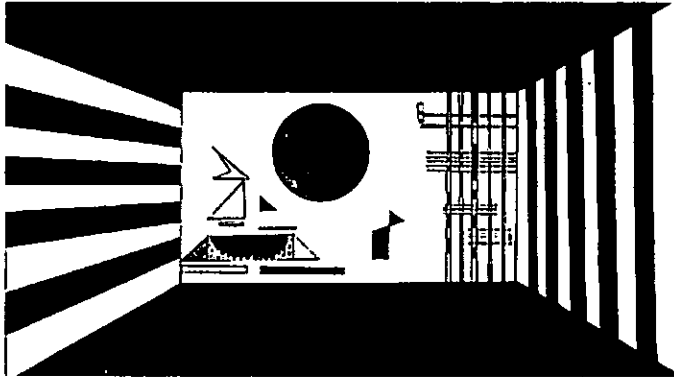
Dentro del arte abstracto Piet Mondrian procedía del campo del cubismo analítico pero sucesivamente y hasta llegar a sus conclusiones neoplásticas operó su evolución mediante una abstracción sucesiva de la realidad a base de líneas y planos.

Las características del neoplasticismo fueron su deseo de objetividad, su tendencia antividualista y también antiexpresionista y el deseo de extensión de este arte aséptico a todas las ramas de la creación humana tanto en la arquitectura, en el mobiliario, la decoración o la tipografía.

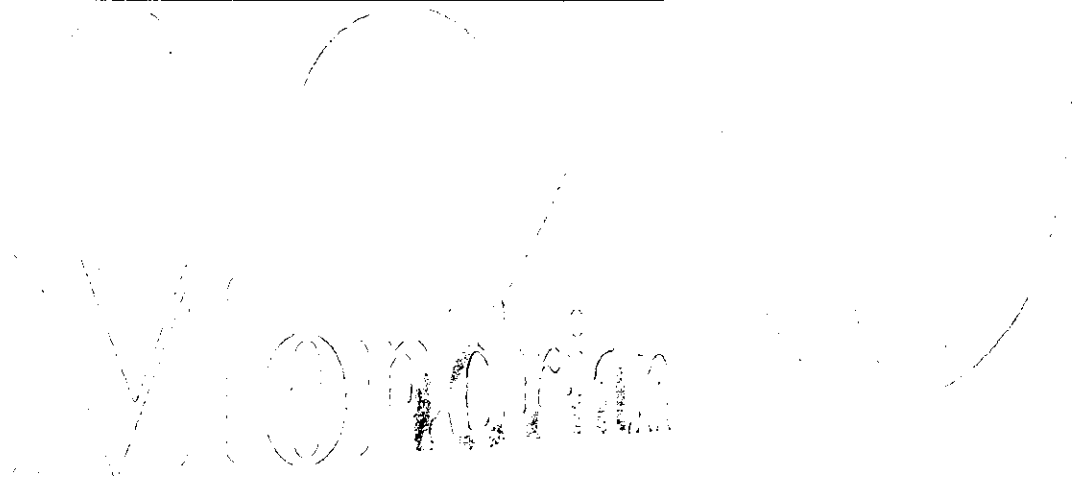
Kandinsky

R.F. Melitón Tapia

7



Cuadros para una exposición



8



The Ephemeral is Eternal

Diseño Irubi Camacho

7. Wassily Kandinsky, el trabajo consiste en 16 escenas de *Cuadros para una exposición* de M. Moussorgsky, dirección B. Kandinsky. Teatro Dessau Friederich, 1928. Instituto Th. Cologne. El ensamble abstracto refleja el desarrollo pictórico en la pintura. El tiempo musical introduce a la imaginación y configura la animación de la escena universal, formas móviles juegan con los colores y luces, y cada escena es una composición y descomposición en absoluta armonía con los movimientos musicales.⁵²

8. Piet Mondrian, *The Ephemeral is Eternal* de M. Seuphor, presentada en 1926, fotografía de la maqueta original. Doc. Neuman Frankfurt. M. Suephor el pensamiento de *Lo Efímero es Eterno* puede ser un “auténtico espectáculo teatral”, con buen ritmo, música, lenguaje, color y el contacto del director entre la representación y el público. Mondrian entiende a Seuphor y en 1926 diseña 3 sets para una representación con descubrimiento profundo con el que va a tener el estilo de la pintura de animación del espacio en contrapunto con los colores.⁵³

Después de la Segunda Guerra Mundial, Europa deja de ser el centro del arte nuevo y éste se expande hacia América y especialmente a México.

A principios del siglo XIX se funda en la ciudad de México la Academia de San Carlos, con el clasicismo que predominaba en Europa y donde Pelegrín Clavé y Antonio Fabrés pintores catalanes formaron parte del profesorado.

El año de 1911, fecha importante y con sentido político, los estudiantes de la Academia de San Carlos hacen una huelga para destituir al director Rivas Mercado. Había fermentos de novedad por el Dr. Atl (Gerardo Murillo), que había vuelto de Europa con el ánimo de una necesidad de sacudir el ambiente artístico de México. La huelga no trajo resultados espectaculares, pero la llegada del director Alfredo Ramos Martínez y la creación de la escuela de pintura al aire libre, no dejaban de significar nuevos rumbos. Los estudiantes más talentosos se habían dispersado en medio de los acontecimientos políticos, como José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera quien desde 1907 se encontraba becado en Europa donde se contaminó de lo último de la vanguardia, en contacto con el grupo cubista de Braque, Picasso y Gris.⁵⁴

Con la Revolución Mexicana, la pintura en México entró a una nueva fase que le dará renombre internacional. Los cuatro artistas que llevan a cabo esta transformación son: José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Rufino Tamayo (1899-1991).

A mediados de los años veinte, al lado de los hermanos Tarazona,* hacen su aparición en los escenarios capitalinos el pintor Roberto Galván a quien se conocerá como el primero de los maestros mexicanos realizadores de escenografía. Galván puede considerarse

* Antes de la aparición en el terreno de la cultura del Teatro Ulises, los hermanos Tarazona (de origen valenciano) eran quienes dominaban el campo de la escenografía, sobre todo en el Teatro Principal. El éxito de una escenografía se juzgaba entonces más por el número de telones y por los efectos especiales, que por la calidad de las decoraciones realizadas.

como el iniciador de familias de técnicos, expertos y conocedores del teatro que empiezan a ser reconocidos como elementos de apoyo indispensable para el quehacer teatral.

Los integrantes del Teatro Ulises* de la calle de Mesones, con el mecenazgo de Antonio Rivas Mercado, abren las puertas a la renovación del teatro mexicano. Los pintores Rodríguez Lozano, Julio Castellanos y Roberto Montenegro, al lado de Jiménez Rueda, Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza, plenos conocedores de las propuestas escénicas de la vanguardia de Europa, sientan las bases de los nuevos principios escenográficos en la realización de puestas en escena. Los pintores y poetas son primeros artífices del cambio, igual que como sucedió en Europa.⁵⁵

Los artistas plásticos mexicanos al igual que los europeos, han realizado infinidad de telones escenográficos para diversas obras de teatro y danza durante el siglo XX, aplicando las características de cada movimiento artístico: expresionismo, cubismo y surrealismo, entre otros.

La breve sinópsis de las biografías de los artistas que participaron en el quehacer escénico, tienen la finalidad de ubicar el momento de su participación en la realización de los telones escenográficos.

Es importante mencionar que únicamente daremos una semblanza de la participación los pintores que consideramos son los representativos, pero sin menosprecio de todos aquellos artistas plásticos que han participado en el quehacer escenográfico. Con este trabajo queremos dar pauta para que se realice una investigación y se lleve a cabo el registro de las participaciones de los artistas plásticos dentro del escenario.

* Grupo experimental fundado en 1928 tras la desaparición de la revista literaria Ulises, por Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Gilberto Owen, entre otros, auspiciados por Antonio Rivas Mercado, quien cedió para la primera temporada del grupo teatral un salón de su casa en la calle de Mesones, en la ciudad de México. De acuerdo con sus integrantes, el de Ulises pretendía ser "el pequeño teatro experimental adonde se representan obras nuevas por nuevos actores no profesionales"

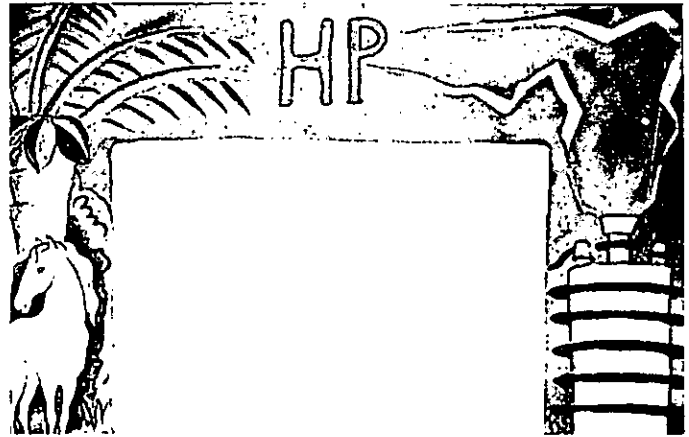
Encontramos que la participación de los pintores no se limitaba al telón, sino que participaban en el diseño de vestuario y escenografía. Pero únicamente se hará mención de algunos de ellos.

Diego Rivera nació en Guanajuato, Guanajuato y murió en el Distrito Federal (1886-1957). A los diez años de edad inició sus estudios de pintura en la Academia de San Carlos. En 1907 viajó a Europa y estudió en la Academia de San Fernando de Madrid, posteriormente fue uno de los protagonistas del cubismo. En 1921 inició en México, su labor como muralista.⁵⁶

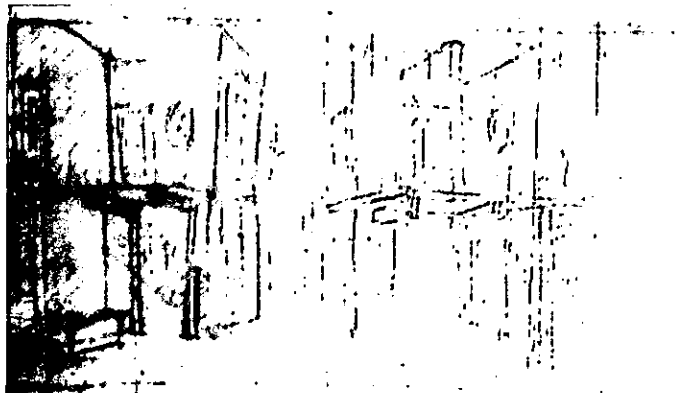
“Poco después de mi regreso a casa en 1928 recibí un encargo poco común y divertido: diseñar los escenarios, bambalinas y trajes para un ballet titulado H. P. (abreviatura de Horse Power, “caballo de fuerza”). Había sido recomendado para este trabajo por el compositor Carlos Chávez. Mis diseños para H. P. incluían un cocotero, un saco de dinero, caballo de fuerza, el centro de Nueva York, una muchacha y un muchacho de Tijuana, un plátano, una muchacha americana, una piña, marinero, una caña de azúcar, un capitán, tabaco y algodón, en realidad una buena cantidad de cosas.”⁵⁷

Horse Power

9



10



El cuadrante de la soledad

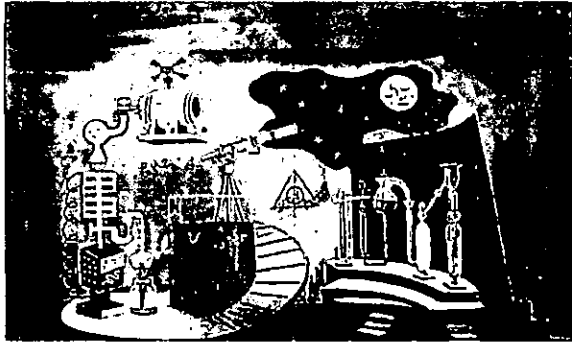
Diseño: Irubi Camacho

9. Diego Rivera diseñó en 1932 la escenografía y los trajes del ballet *Horse Power* (H. P.) con música de Carlos Chávez, que se presentó en la Academia de la Música de Filadelfia por la Compañía de Opera. Acervo fotográfico de Patricia Aulestia.

10. Diego Rivera, escenografía para *El cuadrante de la soledad* de José Revueltas, dirección de Ignacio Retes. Teatro Arbeau, 1952. Fotografía del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.⁵⁸

En 1952, el 12 de mayo se estrena en el Teatro Arbeau. Calle denominada del *Cuadrante de la Soledad*, en México. La calle se abre hacia el proscenio. Al fondo puede verse la Iglesia de la Soledad y más allá los tejados lejanos de las casas, alambres de energía eléctrica y el establecimiento de depósitos de combustible, casi perdiéndose en el último término. Primera obra de teatro mexicano que alcanzó 100 representaciones.⁵⁹

11



Pirlimplin en la Luna

12



La Coronela

13



La Muñeca Pastillita

Diseño Irubi Camacho

Julio Castellanos nació y murió en la ciudad de México (1905-1947). Realizó sus estudios en la Academia de San Carlos como artista plástico. En 1918 viajó a Estados Unidos donde intentó convertirse en escenógrafo. Regresó a México en 1922 y realizó escenografías en colaboración con Manuel Rodríguez Lozano incorporándose al Teatro Ulises. Sus escenografías para los principales escenarios de México de su tiempo, “marcó una época de esta actividad entre nosotros”, dijo Carlos Pellicer.⁶⁰

Se formó en el medio europeo de principios de siglo y conoció a Picasso y a De Chirico, así como las experiencias del constructivismo. Por su espontáneo y delicado lirismo, su sentido del color y serena visión del mundo se inclinó por el teatro para niños donde, como él mismo decía: “pinto como el árbol que da frutos, como las nubes que dan sombra”. Colaboró en la primera obra de Ignacio Retes, *La sirena varada* de Alejandro Casona, puesta en escena en el Teatro de la Paz de San Luis (1937). En esta obra es evidente la utilización de diferentes planos espaciales.⁶¹

11. Julio Castellanos, Pirlimplin en la luna, Palacio de Bellas Artes, 1942. Fondo de reserva de Antonio López Mancera, Biblioteca CNA, fotografía del CITRU.

12. Gabriel Fernández Ledesma, La Coronela, 1940, coreografía de Waldeen, música de Silvestre Revueltas, libreto Sekisano. Acervo fotográfico de Patricia Aulestia.

13. Julio Prieto, La muñeca pastillita, coreografía de Rosa Reyna, música de Carlos Jiménez Mabarak. Acervo fotográfico de Patricia Aulestia.

Gabriel Fernández Ledesma nació en la ciudad de Aguascalientes en mayo de 1900 y murió el 26 de agosto de 1983. Estudió en la Academia de San Carlos. Fundó en 1915, junto con otros jóvenes, el "Círculo de Artistas Independientes", experiencia que le sirvió para incursionar de manera definitiva en el campo de las artes plásticas y participar en la vida cultural emanada de los programas revolucionarios. Su producción artística se caracteriza por una gran variedad de técnicas, elementos formales e iconográficos que impiden una secuencia lineal de su obra experimentando en terrenos diversos como el dibujo, la pintura, la escenografía, el diseño de vestuario, la fotografía y el arte gráfico.

En 1928 propuso en el campo del arte teatral, la creación de un teatro mexicano que se afirme en los problemas colectivos y problemas populares como medios de identificación nacional. Postuló la participación del artista plástico para renovar el concepto tradicional del espacio escénico como formas derivadas del entorno y las artes populares mexicanas, a través de una postura claramente vanguardista. Frente a otras iniciativas de crear un teatro nacional, la suya no lo es en el sentido literario sino en el sentido escénico o propiamente teatral, como la integración de lo plástico, lo musical, lo poético, lo coreográfico; en suma lo que acontece en el escenario frente al espectador.

Alrededor de 1929, en el Centro Popular de Pintura de San Antonio Abad, realizó sus primeros experimentos escénicos que se inscriben en la corriente representada por Gordon Craig, quien revolucionó el concepto de teatro a partir de la renovación del concepto de espacio, además de las aportaciones técnicas a la escena, seguramente inspiradas en Piscator, como la banda sin fin, el disco giratorio, la introducción del cine, las proyecciones fotográficas y la grabación sonora en la puesta en escena.⁶²

Julio Prieto nació y murió en el Distrito Federal (1912-1977). Escenógrafo, grabador y pintor. Realizó estudios de arquitectura en la Academia de San Carlos. Su primera escenografía fue para la representación de *Vuelta a la Tierra* (1935), de Miguel N. Lira. Trabajó con el pintor Julio Castellanos. En 1947, el diario *Novedades* lo premió como mejor escenógrafo por la obra *El emperador Jones*, de Eugene

O'Neill. Recibió premios de la Asociación Nacional de Críticos por las escenografías de la ópera *Mefistófeles*, de Arrigo Boito y por la obra *La muñeca muerta*. Entre sus aportaciones escenográficas destacan la introducción del escenario giratorio (1948), la eliminación de la concha del apuntador y la sustitución de la escenografía de papel por la de tela y madera, de las que realizó algunas con Salvador Novo. Autor de más de 500 diseños escenográficos.⁶³

Su formación en la arquitectura y su experiencia como grabador conjuntaron lenguajes y técnicas diferentes en una producción ágil y heterogénea a lo largo de su vida. Alumno de Montenegro y de Castellanos se convirtió después en el maestro de la mayoría de los escenógrafos actuales.

A él se debe la enseñanza de la escenografía en México como disciplina autónoma y como procedimiento creativo y profesional integrado a la práctica escénica.

Prieto terminó con la tradición del decorado pintado compuesto por rompimientos, piernas y bambalinas, que junto con la iluminación de las candilejas, representaban los elementos del lenguaje de la escenografía de tipo ilusionista, e introdujo la escena corpórea hecha a base de planos y trastos.⁶⁴

José Clemente Orozco nació en Zapotlán el Grande, actual Ciudad Guzmán, Jalisco y murió en el Distrito Federal (1833-1949). En los años noventa asistió como oyente a las clases nocturnas de la Escuela Nacional de Bellas Artes o Academia de San Carlos, donde luego hizo estudios formales. En 1912 ejecutó sus primeros murales en la Escuela Nacional Preparatoria. Entre 1927 y 1934 vivió en Estados Unidos donde presentó varias exposiciones de su obra y pintó algunos murales.⁶⁵

En 1942 realizó la escenografía para la obra *Umbral*, compuesta por un telón, un escenario y 21 trajes, obras básicas de la temporada del Ballet de la Ciudad de México. Es un ejemplo de la singular personalidad del poder de fantasía y de la grandeza plástica que anima toda la obra del artista.

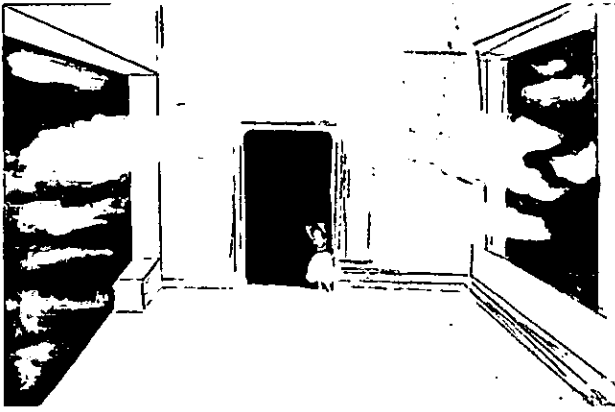
El decorado de *Umbral* es una alegoría plástica que posee la misma sustancia poética y formal de toda la pintura de Orozco, llena siempre de una poderosa capacidad transformadora de lo abstracto y profundo del mundo, y que alcanza una trayectoria tan elevada y permanente como lo fuera el antiguo arte mexicano que, lejos de ser limitadamente nacional y pretérito, será siempre universal y eterno.

La escenografía está regida por el genio y la pasión subyugadora de este pintor, y plena de su tremenda fuerza creadora. Guiada a la forma e integrada la composición con dibujo vigoroso de sensible e inconfundible trazo, Orozco puso en juego, más libremente, por la propia naturaleza del teatro, su asombrosa capacidad para la concepción del espacio. Lo aprovecha para agudizar con todo el dramatismo de su temperamento las sensaciones de horror, de duelo, de sortilegio o gravedad, lo mismo que los sentimientos jubilosos, exaltadores y sublimes, como un conjunto incomparable.

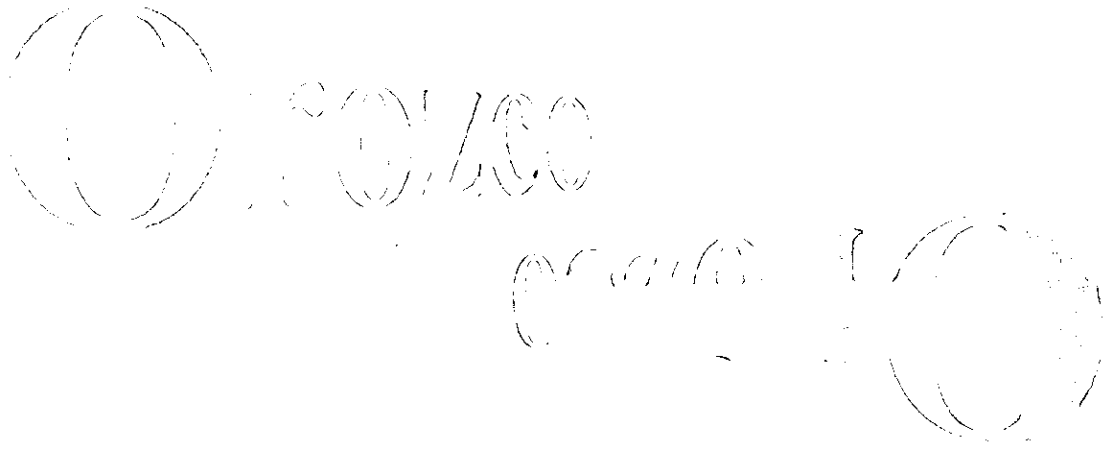
Una extraña estancia geométrica dispuesta aparece en cuanto se levanta el telón inicial de *Umbral*. De este telón, que representa *El dolor*, emerge una gran figura colocada en violenta diagonal de izquierda a derecha, pintada en negro sobre un tempestuoso fondo gris mezclado de rojos, rosas y verdes. La magnificencia incomparable de esta figura sólo puede medirse íntegramente cuando, seguida de la levantada, aparece la estancia en la que el ballet se desarrolla.

Ante esta nueva fantasía del pintor, los espectadores sienten la arrobadora grandeza de su tarea que, con la magia del arte, los sitúa en una dimensión imaginaria, frente al fenómeno de la vida del espíritu.

A través de una geometría renovadora y moderna, coloreada con fulminantes y armoniosos amarillos, rosas y azules, aplicados con sólida maestría, el arte escenográfico de Orozco es la más precisa translación al escenario de sus conceptos pictóricos murales, animados por la atmósfera del teatro y por la vitalidad de la coreografía.⁶⁶



Umbral



Obertura Republicana



Diseño: Irubi Camacho

14. José Clemente Orozco, *Umbral*, coreografía del Ballet de la Ciudad de México, 1943. Acervo fotográfico de Patricia Aulestia.

15. José Clemente Orozco, *Obertura republicana*, 1943, coreografía de Nelli Campobello, música de Carlos Chávez. Acervo Fotográfico de Patricia Aulestia.

En 1946 se funda la Escuela de Arte Teatral, como respuesta a la necesidad de profesionalizar y sistematizar la formación de actores. La producción teatral fue delineada por las grandes compañías españolas que determinan el estilo de actuación del siglo XIX. Tres años después se incorpora la carrera de escenografía, con una duración de dos años. En 1955 se traslada a la recién creada Unidad Artística y Cultural del Bosque. El Teatro del Bosque se acondiciona y parte de los camerinos y pasillos dieron cabida a la escuela.⁶⁷

Los años cincuenta representan un momento particularmente fértil en el desarrollo de conceptos y técnicas teatrales así como en la diversificación de tendencias. Como campo experimental, el teatro atrae a creadores provenientes de diferentes disciplinas como la pintura (López Mancera, David Antón y Juan Soriano), la arquitectura (Juan José Gurrola, Félida Medina y Alejandro Luna).

Antonio López Mancera nació y murió en la ciudad de México (1924-1994). Escenógrafo. Desde muy joven mostró dedicación por las artes escénicas. Alumno de Julio Prieto en la Escuela de Arte Teatral (INBA, 1949-1951). Desempeñó diversos cargos de promotor de la cultura. Fundador, junto con Ana Mérida, de la Compañía Nacional de Danza (1962). Presidente de la Asociación Mexicana de Escenógrafos ante la Organización Internacional de Escenógrafos y Técnicos Teatrales (Praga 1971-1994). Fue director escénico en: *El rey Lear*, *Las brujas de Salem*, *Escuela de Maridos*, *Pedro Páramo*, *Calígula*, *La Celestina*, etc. Presentó en 1993 una exposición retrospectiva de su trabajo teatral efectuado durante 45 años en el INBA en Caracas, Venezuela. La obra *Giselle* fue su último trabajo para la Compañía Nacional de Danza (1993).⁶⁸

López Mancera definió su trabajo como “realismo poético que cada vez se despega más del suelo”. Sin embargo con los años, a pesar de haber promovido él mismo al escenógrafo como creador del espacio, al final de su carrera se replegó sobre el escenario y cayó en un manierismo de su propio estilo.

El Pájaro y un La Poseída

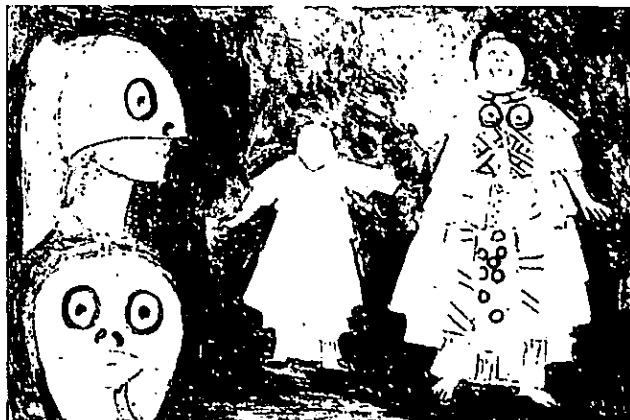
16

La Poseída



El Pájaro y un El Pájaro y un

17



El Pájaro y un

Diseno: Irubi Camacho

16. Antonio López Mancera, *La poeseida*, coreografía de Guillermo Keys Arenas, música de Silvestre Revueltas, Acervo fotográfico de Patricia Aulestia.

17. Juan Soriano, *El pajarito y las doncellas o danza del amor y de la muerte*, coreografía de Ana Mérida, música de Carlos Jiménez Mabarak, libreto de Diego de Mesa. Acervo fotográfico de Patricia Aulestia.

También en los años cincuenta el Teatro Universitario representó la cuna de diferentes tendencias y experimentos de vanguardia en el campo de la creación teatral, por un lado el teatro estudiantil concebido por Héctor Azar; por el otro, el teatro hecho por profesionales en el proyecto Poesía en Voz Alta (1956-1963), donde Juan Soriano y Leonora Carrington dan vida plástica a las imágenes inspiradas por los poemas escogidos.⁶⁹

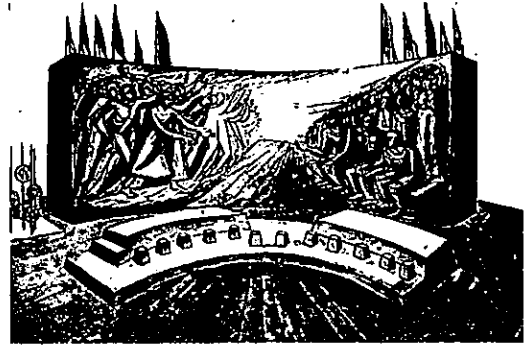
Juan Soriano nació en Guadalajara, Jalisco (1920). Artista plástico autodidacta. Fue miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1936-38). En 1941 expuso su pintura individualmente en la Galería de la Universidad. De 1951 a 1955 trabajó y expuso en Italia. Tiene su residencia en Francia. En 1985 presentó una exposición retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes.⁷⁰

No entra por casualidad en la historia del teatro cuando aparece como escenógrafo en Poesía en Voz Alta. Su afición, cercanía y formación teatral se remontan a las experiencias juveniles en un palco del Teatro Principal de Guadalajara. En este foro aprendió el oficio antes de dedicarse a la pintura.

“Me toco ver cómo realizaban los escenarios, cómo pegaban el papel, cómo tenían una paleta en el suelo que era como un pizarrón acostado con pequeños departamentos de colores, y cómo con brocha y engrudo se mezclaban los colores y luego se pintaban como barriendo sobre el papel que se unía en tiras. Una vez pintados yo veía cómo se paraban estos papeles y se clavaban en bastidores y mientras en el suelo no eran nada, una vez parados eran una casa, un jardín, una parte de la ciudad.... Más tarde con Retes hice *El tejedor de Segovia* (1947), de Juan Ruíz de Alarcón. En esta ocasión todo era pintado a mano. Los trajes eran muy fantasiosos y daban mucho la idea de cosas barrocas. El escenario era como un libro que se abría; se formaba la montaña, se formaba la cárcel, eran decorados, así como biombos... llegó un momento en que nos llamó Jaime García Terrés, de Difusión Cultural, pidiéndonos ideas nuevas. Pensábamos recitar; Juan José Arreola quería que yo le hiciera un unicornio para salir recitando como unicornio... y por ahí empezamos y nació Poesía en Voz Alta. Nos propusimos hacer teatro porque había mucho teatro escrito en español que no se daba en México.⁷¹

El desfile

18



19



El hombre que busco a Dios

20



Romeo y Julieta

21



Terror y miseria del III Reich

Diseño Irubi Camacho

Arnold Belkin nació en Canadá en 1930 y murió en México en 1992. Llegó a México a los 18 años. En 1952. Hizo exitosas incursiones en la escenografía, una de las cuales le valió el premio respectivo de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro por su trabajo en *Terror y miseria del III Reich* (1960). Fue ayudante de David Alfaro Siqueiros. Realizó varios murales.⁷²

En 1951 atraído por la danza moderna, se dedicó a realizar dibujos sobre dicha disciplina, diseñó vestuarios y escenografías para varios ballets y obras de teatro de Elena Noriega, Guillermina Bravo, Xavier Francis, Boldi Genkel, Seki Sano y Héctor Mendoza.⁷³

Participa con la escenografía, junto con Alejandro Luna, en la obra *Don Fausto*, bajo la dirección de Ludwik Margules que se presentó en el Frontón Cerrado de Ciudad Universitaria. En este espectáculo se incorporan nuevos lenguajes como el baile, la música moderna, los vestuarios llamativos con los que cautivan y envuelven, en un exuberante ejercicio lúdico, fresco y actual, a un público joven y ansioso de identificarse.

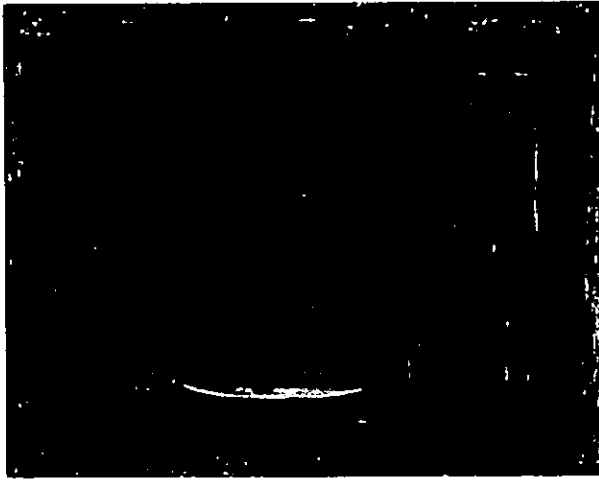
18. Arnold Belkin, *El desfile*, 1957. Acervo fotográfico de Patricia Aulestia.

19. Arnold Belkin, *El hombre que busco a Dios*, 1958. Acervo fotográfico de Patricia Quijano. CITRU.

20. Arnold Belkin, *Romeo y Julieta*, 1982. Acervo Fotográfico de Patricia Quijano

21. Arnold Belkin, boceto de la obra *Terror y miseria del III Reich*. Teatro Orientación. Acervo fotográfico de Patricia Quijano.

22



Balada del venado y la luna

23



Antigona

24



Fuensanta

Diseño Irubi Camacho

Rufino Tamayo nació en Oaxaca, Oaxaca, murió en la ciudad de México(1899-1991). Pintor. Estudio en la Academia de San Carlos (1915-21). Fue profesor (1928-30) y director (1932) de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. A partir de 1950 realizó varios murales para México, Dallas, Houston, Puerto Rico y París.⁷⁴

Rufino Tamayo se había iniciado por el camino de los muralistas, pronto se desencantó de lo que consideraba retórica vacía y cifró su arte en una búsqueda de la forma sintética y del color como elemento sustentante, que lo alejó del naturalismo.⁷⁵

En 1988 con motivo del 40 aniversario del Ballet Nacional de México pintó un telón para la coreografía *Constelación y danzantes* de Guillermina Bravo que se presentó en la Sala Miguel Covarrubias. Durante la realización de este telón escenográfico descubrí al maestro en el taller del realización de pintura escénica, en la Sala Miguel Covarrubias, fue este un motivo más para realizar la investigación del telón, así como la participación de los pintores que en algún momento de su vida dedicaron su tiempo y obra para las representaciones teatrales y dancísticas. Con esto quiero demostrar que las artes visuales son parte importante del quehacer escénico y debemos rescatarlo y apreciarlo como tal.

22. Rufino Tamayo, diseño de escenografía y vestuarios *Balada del venado y la luna*, coreografía de Ana Mérida, música de Carlos Jiménez Mabarak, Palacio de Bellas Artes, 1949. Colección Particular.

23. En 1959 diseñó la escenografía y vestuario para el *Ballet Antígona*, The Royal Ballet, Royal Opera House, Nueva York. Colección particular.

24. Roberto Montenegro, *Fuensanta*, 1943, coreografía de Nelli Campobello, música de Ernesto Elorduy, Manuel M. Ponce, Felipe Villanueva, Jesús Martínez, Domingo Portas, y Ricardo Castro, libreto de Martín Luis Guzmán. Acervo fotográfico de Patricia Aulestia.

Roberto Montenegro nació en Guadalajara, Jalisco, y murió en Pátzcuaro, Michoacán (1885-1968). Estudió pintura en la Academia de San Carlos (1903-06), en el Taller Barroja de Madrid (1906) y en la Escuela de las Bellas Artes y Grande Chaumiere de París (1907-1910). En 1928 realizó escenografías para el Teatro Ulises. Colaboró como escenógrafo con Chagall en los decorados del ballet *Aleco* (1940).⁷⁶

Carlos Mérida nació en Guatemala y murió en el Distrito Federal (1891-1986). Estudió música y pintura en el Instituto de Artes y Artesanías de Guatemala (1902-05) y en París, con Amadeo Modigliani, Kees Van Dongen y Anglada Camarasa (1910-14). En 1919 fijó su residencia en México y dos años después se unió al movimiento muralista. Trabajó como ayudante de Diego Rivera en el Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. En 1950 estudió en Italia la técnica del mosaico veneciano. En 1963 el Instituto de Bellas Artes de Guatemala instituyó el premio Carlos Mérida para las ciencias, letras y bellas artes. Realizó varios murales en la ciudad de México, Guatemala y Estados Unidos.⁷⁷

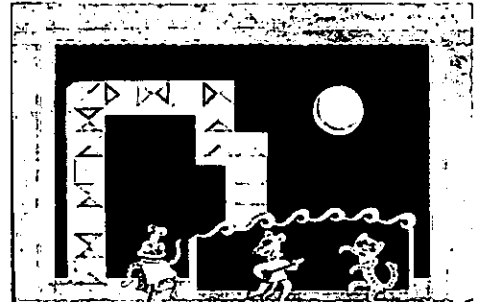
Siendo director de la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública empezó a diseñar escenografías y vestuario para danza. En 1935 escenografía y vestuario para *Ixtepec*, coreografía y libreto de Nellie Campobello, música de Eduardo Hernández Moncada. 1940 Escenografía y vestuario para *El renacuajo paseador*, coreografía de Anna Sokolow, música de Silvestre Revueltas. 1945 escenografía y vestuario para *Cinco danzas en ritmo búlgaro*, coreografía de Waldeen, música de Bela Bartok. Escenografía y vestuario para *Circo Orrin*, coreografía de Gloria Campobello, arreglos musicales de Moisés Fernández Lara, instrumentación de Eduardo Hernández, libreto de Martín Luis Guzmán. 1947 escenografía y vestuario para *Día de difuntos o el triunfo del bien sobre el mal*, coreografía de Ana Mérida, música de Luis Sandi, libreto de Celestino Gorostiza. 1951 escenografía para *Bonampak*, coreografía de Ana Mérida, música de Luis Sandi, libreto Pedro Alvarado Lang. 1952 escenografía y vestuario para *Bonampak*, coreografía de Ana Mérida, arreglo musical de Jerónimo Baqueiro Foster, libreto de Graciela Arriaga. 1953 escenografía y vestuario para *Psique*, coreografía de Ana Mérida, libreto de Miguel Bueno. 1956 escenografía y vestuario para *Balada de los quetzales*, coreografía de Ana Mérida, música de Carlos Jiménez Mabarak. Escenografía y

Ixtepec

25

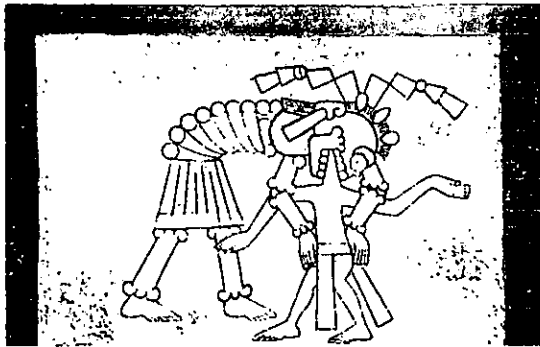


26



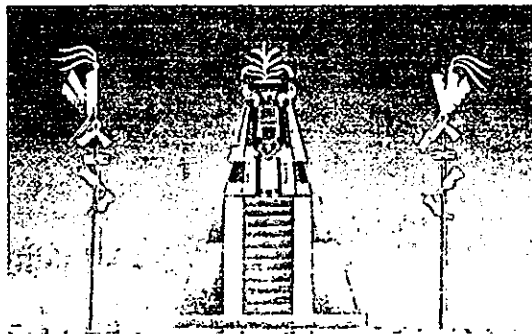
El renacuajo paseador

27



Toscatl

28



Los cuatro soles

vestuario para *Leyenda* coreografía de Evelia Beristáin, música de Heitor Villa-Lobos, libreto de Graciela Arriaga. 1960 escenografía y vestuario para *Visiones Fugitivas*, coreografía de rosa Reyna, música de Sergei Prokofiev y Lan Adomián. 1965 vestuario para *Sensemaya*, coreografía de Gloria Contreras, música de silvestre Revuletas. 1967 escenografía y vestuario para *Ludio* coreografía de Gloria Contretas, música de José Antonio Alcaraz.⁷⁸

25. Carlos Mérida, *Ixtepec*, coreografía y libreto de Nellie Campobello, música de Eduardo Hernández Moncada, 1953. Acervo fotográfico de Patricia Aulestia.

26. Carlos Mérida, *El renacuajo paseador*, coreografía de Anna Sokolow, música de Silvestre Revueltas. 1940. Acervo fotográfico de Patricia Aulestia.

27. Miguel Covarrubias, *Tozcatl* o Fiesta perpetua, coreografía de Xavier Francis, música de Carlos Chávez, Ballet Mexicano, Palacio de Bellas Artes, 1951. Es el drama del Festival Azteca, bailando con el quinto mes "tozcatl"; simboliza el perpetuo deseo del hombre de sacrificarse a si mismo. Acervo fotográfico de Patricia Aulestia.

28. Miguel Covarrubias, *Sacerdotisa*, del ballet *Los cuatro soles*, coreografía de José Limón, música de Carlos Chávez, Palacio de Bellas Artes, 1951. El trabajo escenográfico consta de cuatro telones representando los cuatro elementos retomados del código Borbónico. Acervo fotográfico de Patricia Aulestia.

Miguel Covarrubias *el Chamaco* nació y murió en la ciudad de México (1904-1957). A partir de 1924 hizo escenografías en París y Nueva York. Viajó por Europa, África y Asia. Reunió una importante colección de arte de varios países, de la cual presentó dos muestras, una en Nueva York (South Sea Art) y otra en México (Arte Indígena Americano). Autor de varios libros.⁷⁹

José Chávez Morado nació en Silao, Guanajuato (1909). Pintor, escultor y grabador. Hizo estudios en la Chouinard School of Arts de Los Angeles y en la Academia de San Carlos. Se inició como profesor en 1933. Ingresó en 1939 al Taller de Gráfica Popular. Ha hecho escenografías y vestuarios para ballet. Miembro fundador de la Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas (1948) y del Salón de la Plástica Mexicana (1949).⁸⁰

En 1935 realizó escenografías y vestuario para *Ballet Banicada*, coreografía de Nellie y Gloria Campobello, música de Jacobo Kotakovsky. En 1936 diseñó el vestuario y la escenografía del ballet *Trust* que no logró estrenar. Con Julio Castellanos realizó el decorado para la obra *Sindicado* de Luis Octavio Madero, representada por obreros de Talleres Gráficos de la Nación, miembro de Teatro Sintético de Masa. En el órgano de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios “frente a frente”, del mes de marzo, se decía: “Los escenógrafos Castellanos y Chávez Morado han logrado realizar una obra que nos ha movido intensamente al entusiasmo”. La dirección estuvo a cargo de Ricardo Mutio. 1951 diseñó la escenografía y vestuario de los ballets *La manda* y *El sueño y la presencia*, ambos con música de Blas Galindo y coreografía de Rosa Reyna y Guillermo Arriaga.⁸¹

En abril de 1991 recibió el premio “Una Vida en la Danza”, que por primera vez se le da a un pintor, el premio fue patrocinado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Danza José Limón, el CNCA, INBA y Dance Committee Institute UNESCO. Felipe Segura es el creador de este premio.

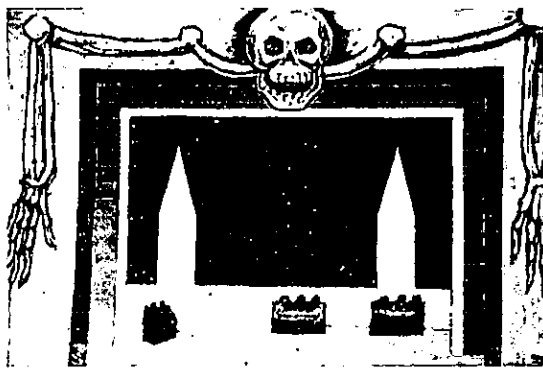
Excélsior 29 de abril de 1991.

Luis Nishizawa nació en Cuautitlán, Estado de México (1920). Pintor y escultor. Estudió hasta 1941 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde ha sido profesor desde 1957, y en el Centro de Arte Japonés de Tokio, Japón. Fue discípulo de Julio Castellanos y Alfredo Zalce. En 1949 fundó junto con José Chávez Morado el Taller de Integración Plástica. Sus obras han formado parte de diversas exposiciones colectivas e individuales que se han presentado en Bélgica, Brasil, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Japón y Suecia.⁸²

En 1995 me tocó presenciar el trabajo del maestro, que realizó un telón escenográfico para la coreografía *Homenaje a Martí* de Gloria Contreras, en el taller de pintura escénica de la Sala Miguel Covarrubias. Este trabajo no fue creado originalmente para dicha coreografía, sin embargo pudo adaptarse a las necesidades requeridas para la representación. Podría decirse que el telón es una reproducción en grandes dimensiones de un dibujo, por lo tanto es una obra independiente que ya existía sin la necesidad de ser visto a través de una representación dancística.

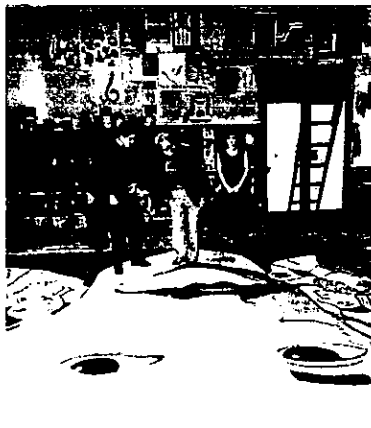
29. José Chávez Morado, *El sueño y la presencia*, coreografía de Rosa Reyna y Guillermo Arriaga, música de Blás Galindo, 1951. Acervo fotográfico de Patricia Aulestia.

30-31. Luis Nishizawa *Homenaje a Martí*, coreografía de Gloria Contreras, Sala Miguel Covarrubias, 1995. Fotografía, Nitzarindani Vega.



Chávez
Morado

El sueño y la presencia



Homenaje a Martí

Néstor

Diseño: Irujái Camacho

José Luis Cuevas nació en el Distrito Federal (1934). Estudio en la Esmeralda y tomó clases de grabado en el Mexico City College. Al regresar a México inició, junto con otros artistas, una campaña por el reconocimiento de la plástica que no se ceñía a los moldes de la escuela mexicana de pintura, para la cual publicó en 1957 su ensayo *La cortina de nopal*. En la segunda mitad de los años cincuenta expuso en México, Francia, Cuba, Perú, Venezuela y Argentina. Incursionó en el teatro como escenógrafo, realizó la película documental *José Luis Cuevas*, actuó en el filme *Los amigos* y la ejecución de un "mural efímero" (1967).⁸³

Realizó varios diseños de escenografía y vestuario para teatro. 1967 escenografía para la obra de teatro *La noche de los asesinos* de José Triana, dirección de Juan José Gurrola, Teatro Xola, México, D.F. 1968 escenografía para la obra de teatro *Retorno al hogar* de Harold Pinter, dirección de Juan José Gurrola, Teatro de los Insurgentes, México D.F. 1979 escenografía y vestuario para el ballet *A Poem Forgotten*, coreografía de Elliot Feld y música de Wallinford Reigger, American Dance Foundation, Brooklyn Academy of Music, Nueva York.

1983 Escenografía y vestuario para *El cómico proceso de José K*, por Héctor Ortega, basada en *El Proceso* de Franz Kafka. 1986 Escenografía para la obra *Cómo arruinar la vida de sus hijos*.⁸⁴

José de Santiago nace en México (1942). Artista visual con maestría en Comunicación y Diseño Gráfico de la Academia de San Carlos. Realizó estudios de especialización en Historia del Arte en la Escuela de Arte de Louvre en París y en la Universidad para extranjeros en Perugia, Italia. Se ha desempeñado en diversos cargos en la Universidad Nacional Autónoma de México, en el Instituto Nacional de Bellas Artes, y en el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Recibió el Premio *Julio Bracho* a lo mejor en Teatro de Búsqueda de 1992 por la obra *El jefe máximo*. Premio *Julio Prieto* por la mejor escenografía e iluminación en la obra *Jubileo*. Ambos premios otorgados por la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro A.C. También ha recibido doblemente el Premio *Antonio López Mancera* por la mejor escenografía de las obras *El gran elector* e *Infidencias*; que otorga la Unión de Periodistas Teatrales A.C.

Se ha desempeñado como escenógrafo desde 1968 y durante estos 30 años de labor ha realizado alrededor de 100 escenografías.

“La escenografía es aquella que no radica sólo en la palabra sino que es la palabra junto a la intención expresiva de quien la pronuncia”. Es una profesión que con el paso del tiempo, se convierte en un “compromiso”.

Labor que comienza en pláticas con el director y con los actores, luego la elaboración de planos, los que más tarde “tomarán vida” en el escenario. Un proyecto que sólo sobrevivirá en la medida en que se conjugan elementos como la arquitectura, la plástica, la escultura, “si gana una de ellas, la escenografía se desvirtúa y por lo tanto deja de ser parte del hecho teatral. Muchos suponen que el artista plástico, el arquitecto o el pintor pueden ser escenógrafos y no es así, éste debe ser un hombre de teatro”. La verdadera actividad del escenógrafo radica en convidar un mensaje, compartir la sustancia de esa conspiración que tiene como fin proponer un entorno visual.

En las producciones teatrales ya no se requiere -como hace décadas- del trabajo de los artistas plásticos. El origen de la escenografía mexicana moderna está muy ligada a la pintura mural de la época posrevolucionaria, del que salieron Julio Prieto, Gabriel Fernández Ledesma, sin faltar las participaciones de Tamayo y Rivera.

“La experiencia acumulada no tuvo continuidad, se dio una ruptura y los artistas plásticos fueron excluidos del quehacer escenográfico. Además de que el país no tiene escaño profesional más que la Escuela de Arte Teatral, que gremialmente ha sido un grupo muy unido en el aspecto moral, pero no ha logrado un enclave importante en el panorama de la creatividad artística”.

El Financiero, 15 de noviembre de 1997

Para concluir este capítulo es fundamental reconocer el mérito y la importancia del trabajo de realizadores de pintura escénica como Sergio Mandujano quien ha dedicado más de 30 años de su vida al quehacer teatral dentro de la máxima casa de estudios.

Sergio Mandujano (1938). Pintor autodidacta nacido en la ciudad de México. En 1960 inició el trabajo como pintor escénico en el taller del Teatro Arbeau, como ayudante de Lorenzo Silva y los hermanos Galván y Burgos. En los Teatros del Seguro Social, colaboró con Felipe Pons para escenografías de Julio Prieto en obras como *Edipo Rey*, *Yocasta Ocasión*, entre otras. De 1964 a 1966 pintó para el Teatro Universitario en obras como *Periquillo sarniento*, *La paz*, *Divinas palabras*, *Don Vasco*, con el escenógrafo Vicente Rojo. En 1965 pintó escenografías para las preparatorias, las cuales estrenaron auditorios con obras clásicas como *Romeo y Julieta*, *Macbeth*, *La fierecilla domada*, bajo la dirección de Enrique Ruelas y con escenografía de Alejandro Luna. Realizó trabajos para el teatro de revista en el Teatro Lírico con Majin Banda. En 1966 ingresa como trabajador universitario y continúa pintando para obras estudiantiles bajo la dirección de Olga Harmony y Francisco Arellano, entre otros. En 1972 se dedicó a la pintura de caballete y expone en el Jardín del Arte de Sullivan. En 1974 regresa a la pintura escénica convencido de que ésta es su vocación. En 1978 pintó para Alejandro Luna en las obras *Fulgor y muerte* y *Lástima que sea puta*. En 1979 se estrena el teatro Juan Ruíz de Alarcón y participa como pintor escénico con la obra *La prueba de las promesas*. Posteriormente participa en diversas obras como *La historia de la aviación*, *La sombra del caudillo*, *Leoncio y Lena*, *Minostata*, entre otras. De 1980 a 1990 ha participado en obras como *Jubileo*, *Los enemigos*, *Fausto*, *The rakes progress*, *Ambrosio*, entre muchas otras.

Detrás del telón.
El proceso de creación
Capítulo 4

La creación es la que define al artista, cuando aquella no se produce el arte no existe. Quien atribuye el poder creador a un don innato se equivoca, en materia de arte el creador auténtico no es un superdotado sino, simplemente, un hombre que ha sabido ordenar una serie de actividades que, en su conjunto, dan como resultado la obra de arte.

Henri Matisse

En el teatro tradicional, el telón se realiza a manera de fotografía: se copia el mundo real por lo que el pintor escénico realiza un trabajo como artesano realista y pinta hasta el más mínimo detalle.

En el teatro contemporáneo se prescinde de cuanto no es necesario en el telón, del detalle y de los recursos superfluos, para atraer la atención hacia los elementos que crean el ambiente de la representación.

Los colores empleados en la tela y la iluminación escénica son los componentes más importantes en la ambientación porque contribuyen a destacar o minimizar las partes que se deseen del telón, junto con el resto de la escenografía.

Para la elaboración de telones se requiere de un espacio amplio y bien iluminado. El taller de pintura escénica debe contar con luz semejante a la que se empleará en el escenario para que el telón sea visto, debe ser uniforme para evitar que se produzcan áreas con mucha luz o con penumbra.

Debido a que no se cuenta con espacios idóneos para trabajar la pintura escénica colgada o de manera vertical, como lo hacen los pintores de caballete, normalmente el proceso de creación se lleva a cabo extendiendo la tela en el piso. Previamente se le coloca en el piso para sujetarla y restirla.

Para realizar el dibujo se utiliza el carboncillo montado en un portacarboncillo, que será fijado por un extremo a un bastón de madera de aproximadamente ochenta centímetros de longitud. De la misma manera se alargan los mangos de brochas y pinceles.

Los pinceles y las brochas que se utilizan en pintura escénica pueden ser: con cerdas de pelo suave; también suelen emplearse de nilón que, aunque flexibles, son más ásperos, por lo que no dejan aquella cualidad delicada de superficie que producen los de pelo de animal.

Según sea la forma de sus virolas*, redondas y planas, se clasifican por número el cual corresponde el ancho o grueso. Entre los pinceles planos, los más utilizados son aquellos que tienen el pelo cortado en forma de lengua de gato. En la pintura escénica también se trabaja con brochas anchas, rodillos o pistola de aire, para cubrir amplias superficies.

Cada pincel y brocha, con sus respectivas formas y números, se destinan a colores cálidos o fríos; claros y blancos; oscuros y negros. No es conveniente emplearlos de manera indistinta. Una vez utilizados no se debe dejar secar la pintura, se enjuagan en agua limpia después de cada uso. Al término de una sesión se deben lavar con agua caliente y jabón, y enjuagar. Las virolas se secan perfectamente con un trapo y se cuelgan con el pelo hacia abajo para que se sequen naturalmente.

El boceto** que proporciona el escenógrafo al realizador del telón, deberá estar a escala e indicar las características y los colores requeridos, de acuerdo a la iluminación y el lugar donde se colocará el telón dentro del escenario.

Además de conocer el espacio donde se montará el espectáculo -para poder manejar las dimensiones del telón-, el realizador debe tener una formación como pintor, que le permita no sólo reproducir el boceto a gran escala, sino desarrollarlo, aportando sus conocimientos y creatividad. Esto es, desempeñarse cabalmente como un pintor escénico.

El dibujo se puede realizar a manos libres o utilizando el cuadriculado del boceto y el trazo de éste en proporción a la dimensión de la pieza que se va a pintar.

La pintura puede ser iniciada por los tonos más oscuros, luego los claros y terminando por los intermedios y el detalle. Otra forma de empezar a pintar puede ser en grandes masas por los valores y colores medios, resolviendo luego los oscuros y acabando por los claros y

* Abrazadera metálica que se pone como remate o adorno en algunos instrumentos.

** O bosquejo, trabajo preparatorio sin detallar, que sirve de base al definitivo, al cual el artista puede añadir indicaciones de colores puestos con toques amplios y libres.

finalmente el detalle.

Cuando la resolución es con acrílicos se podrá fondear toda la obra con sombra tostada con sus variantes de oscuro y claro, para que posteriormente sean superpuestos los colores que correspondan a cada área.

La ejecución habrá de ser suelta y con pinceladas decididas, en donde los colores son planos y sin fusiones entre sí, ya que serán vistos a distancia.

A la parte superior del telón se le llama forteza, es un refuerzo de ocho centímetros, que lleva dentro de la tela una tira de lona que da resistencia. Ahí se hacen los remaches para los ojillos, en los cuales va amarrada a la basta* un pedazo de piola** que, a su vez, sirve para que el telón se sujete a la vara*** y pueda ser colgado en el escenario.

En la parte inferior lleva un dobladillo con un margen a la orilla de cinco centímetros, llamado bolsa o manga, que sirve para colocar un tubo como contrapeso para que el telón se estire y no quede volando. El tubo no debe tocar el piso, debido a que en ocasiones tiene desniveles. La pestaña que queda en la parte baja, forma un pliegue y es la que nivela el telón para que no deje pasar luz.

Los lados sólo llevan dobladillos sencillos para que la tela no se deshilache y de cuerpo al telón. Cabe mencionar que debido a las dimensiones de los telones, la tela deberá ser unida a manera de que no se desprenda y no se vea la costura a simple vista.

Para hacer telones se utiliza comúnmente tela de manta cruda, totalmente virgen, cien por ciento de algodón, que nunca ha sido humedecida ya que el algodón reacciona al contacto con el agua, haciendo que la tela se contraiga; pero el telón que está tensado y sujeto

* Hilván

** Cordón retorcido de varios hilos de algodón o nilón.

*** O varal, bastón colgado en los bastidores de la tabla de los teatros, que sirve para colgar las candilejas y los telones.

al piso, se hormará y no sufrirá esa contracción al momento de aplicar la pintura.

También se utiliza el papel a pesar de ser frágil y de corta vida, es un material ligero y de precio accesible, tiene la capacidad para soportar las diferentes etapas que se desarrollan al ser pintado con una técnica acuosa. El papel que se utiliza en escenografía es el Kraft, por que ofrece gran resistencia y fortaleza. El único inconveniente que da el uso de dicho papel es que al momento de ser doblado para transportarse queda con marcas y se advierten al ser colocado, por otro lado produce ruidos al ser movido por el aire.

Con el objeto de que el telón sea duradero, los pigmentos que se utilicen deberán ser flexibles y preparados con sustancias que den una consistencia plástica, para que al momento de doblar no se cuarteen o se caigan. Aquí es donde el pintor aplicará su experiencia en los materiales que más le convengan de acuerdo al trabajo que realizará.

Cuando la pintura está muy recargada, la tela se acartona y a veces se craquela, para evitar esto, es necesario calcularla en: espesor, consistencia, adherencia y flexibilidad para hacerla más duradera. La adherencia se la dan los acetatos y la flexibilidad se logra incorporando glicerina pura, para mantener suave y manejable el telón.

Sergio Mandujano, pintor escénico, dice que no existe una técnica de preparación para el soporte de un telón, como sí la hay para los lienzos del pintor de caballete. Se puede considerar como tratamiento para la tela el fondear con un salpicado de diferentes tonalidades del color que se requiera y así crear una atmósfera con pequeñas partículas como en la fotografía. Esto crea un efecto de vibración visual.

Es importante que el telón esté a escuadra para que al momento de ser colgado, no se hagan ondulaciones y pliegues que distorsionen la visibilidad.

Para finalizar la realización del telón, se le hacen marcas que indiquen el punto medio en la parte superior; la forma en que ha de doblarse -de abajo hacia arriba por mitades y posteriormente de izquierda a derecha igualmente por mitades-; nombre del espectáculo y las señas particulares del telón, sin que falten la fecha de realización, nombre del

diseñador y del pintor escénico. Una vez concluido se le entrega al tramoyista para que sea colgado en el escenario.

Los materiales y herramientas que se utilizan para realizar un telón son básicamente: tela (manta o gasa), papel, pigmentos, acetatos, acrílicos, vinílicas, solventes, pinceles, brochas, rodillos, pistola de aire, esponjas, espátulas y la herramienta esencial de un carpintero.

Para obtener los efectos y resultados deseados en la puesta en escena, en la realización de la pintura escénica, se permite utilizar cualquier medio y recurso.

**Interdisciplinarietà
de la plàstica escènica**
Capítulo 5

“Los que nos place
no es imitar, sino crear”
Hegel

Susanne Langer sostiene que “por el principio de asimilación” un arte puede convertirse sencillamente en esclavo de otro, perdiendo su verdadera autonomía y personalidad.

Un ejemplo bastante significativo de esto lo suministra el teatro, con el uso que hace de la pintura, en cuyo caso es fácil comprobar cómo este arte, a pesar de su destacada importancia en cuanto al universo escénico, pierde, una vez inmerso en la escena, sus mejores cualidades adquiriendo si acaso otras, pero de todas maneras perdiendo todo “derecho de prioridad” frente al teatro. La pintura, por consiguiente, esclavizada por los fines de la escena, no es ya pintura, sino que es, como la luz, la música, la arquitectura, únicamente uno de tantos medios de los que el teatro se vale para expresarse y organizar su estructura.

Ejemplos de esta servidumbre total de la pintura al teatro son innumerables, pero el que es más característico es la peculiar dicotomía fácilmente observable entre el “gusto” que prevalece en el sector de la pintura, y en el de la pintura teatral.

Obras pictóricamente discutibles acaso como las de Dalí, De Chirico, Leonor Fini, Savino, Berman, han servido sin embargo, como óptimos escenarios, y han contribuido poderosamente a la creación de aquella peculiar atmósfera surreal, simbólica o mágica de la que algunos trabajos teatrales necesitaban (baste recordar los ejemplos de *Edipo Rey*, *la Vita d'un uomo*, de Savinio, el *Ballet de Leonora* y *El espectro de la rosa* de L. Fini) y no únicamente eso; podemos admitir que precisamente el peculiar valor de algunas representaciones que se han hecho históricas en los anales del teatro, se debe a la intervención de cierta pintura expresionista o, por el contrario, abSTRACTA (Moholy Nagy).

La razón de este trasplante de valores y de juicios es obvia si tomamos en cuenta todo lo que hemos señalado y también el hecho de que, para adaptarse a la exigencia escénica, la pintura muy a menudo pierde sus características “técnicas” que naturalmente están íntimamente ligadas al lenguaje pictórico, y que sin embargo, deben pasar a un segundo término para adaptarse a las exigencias de la lejanía, de la iluminación, de la escala, de la perspectiva teatral. Toda cualidad de refinamiento de la materia pictórica, todo su timbrismo derivado del empaste o de la pincelada o del material empleado, cae, se pierde, y no

queda otra cosa que el aspecto meramente decorativo, cromático o ilusionista, que por sí solos no bastan para ser base de este arte.⁸⁵

El arte contemporáneo se caracteriza por el rompimiento de las barreras entre lo visual, lo gestual y lo sonoro. Expresiones como el happening, el performance, el bodyard, el arte sociológico y ambiental, el conceptualismo y la misma videoart, comprueban la tendencia actual de interrelacionar los diversos lenguajes representativos y expresivos.

La interdisciplinariedad es un trabajo colectivo. Este concepto viene a ser identificado cada vez más con la idea de integración; va más allá de la simple vinculación entre disciplinas. Se integra razón y emoción, teoría y práctica.

Las artes escénicas son un claro ejemplo de integración y del trabajo de equipo, en donde se pueden conjugar dos o más de las disciplinas: literatura, llamada dramaturgia; danza; música; artes plásticas y visuales, que se ocupan de la escenografía y el decorado; que implica desde la dirección y conceptualización de toda la puesta en escena hasta la actuación.

El director teatral o de escena se ocupa de leer y adaptar escénicamente la obra, de instruir y corregir al actor en sus expresiones verbales y mímicas, en sus movimientos, actitudes, gestos y situaciones, individualmente y en su relación con el conjunto, de la decoración y esquema de colores de la iluminación y de cuantos elementos intervengan en la escena, de la ambientación y atmósfera de ésta en el doble aspecto visual y psicológico y siempre de acuerdo con lo acotado en el libreto por el autor y con la cualidad anímica de la obra y su temática para conseguir la más auténtica y convincente expresión escénica.

En la relación de escenario-decorado no es posible establecer normas concretas por las variables de aquel, puesto que las dimensiones de sus plantas están supeditadas al espacio de que se disponga, a las proporciones de este y también a los requerimientos del género que en él se pretenda desenvolver, aspectos que afectan a la concepción del decorado y al montaje de la escena.⁸⁶

El director de escena como el escenógrafo o el pintor de caballete se valen de líneas, formas, valores, texturas y colores para componer, ordenar armónicamente y embellecer su obra; también considera la situación en espacio de aquellos elementos que están dentro del marco supuesto por los límites de la embocadura del escenario o del lienzo y la mutua relación y el orden de importancia de cuantos constituyen el conjunto y la acción o actividad subjetiva en el conjunto y la acción o actividad subjetiva de ellos.

Si el pintor de cuadros compone y organiza todo sobre un plano bidimensional, el escenógrafo tiene una labor mucho más compleja y que entraña mayores dificultades puesto que ha de resolver el "cuadro" del fondo y tiene que considerar todos los elementos que forman parte de una escena en la que están fuera del plano del cuadro pintado y además, personajes o actuantes humanos y aún, otro factor a conjugar: la luz artificial y su control y colores.⁸⁷

La escenografía es un arte que además de ser efímero y cinético es dependiente, no autónomo, y colectivo. De nada sirve un espacio e iluminación maravillosos si no lo llena emocionalmente el texto y la actuación.

Una buena escenografía es un dispositivo justo. Una escenografía que no actúa no es tal, es una decoración. Es dependiente y colectiva porque depende de las acotaciones explícitas o implícitas del autor, depende de la arquitectura teatral, de la concepción del director, de la interpretación de los actores, del manejo de los técnicos y finalmente del espectador, que adapta las imágenes a su mundo subjetivo.

El escenógrafo debe de trabajar con todo este equipo. Con el director se impone la negociación. Hay directores autoritarios y demócratas. Un director inteligente enriquece la puesta a partir de las contradicciones que se dan en el proceso.

A pesar de todas las dependencias, el escenógrafo es responsable junto con el director de la imagen teatral completa, desde la metáfora visual hasta la pestaña del actor.

La escenografía determina el espacio, que a su vez, está

inmerso en un tiempo limitado, el de la representación, por lo tanto es un arte efímero y cinético, el diseño de un movimiento.

En el teatro, la danza y la ópera, el actor, el bailarín o el cantante, responden al público, se establece una corriente de energía de ida y vuelta. El espectador siente que es indispensable en la representación. Hay riesgo. Paradójicamente, la vitalidad de las artes escénicas se debe a su naturaleza efímera. El diseño escenográfico es de diseño tridimensional de un espacio para este encuentro.⁸⁸

El pintor escénico participa a partir de que el escenógrafo le asigna el trabajo previamente esbozado o diseñado en su totalidad, donde se coordinan para establecer las requisiciones del telón como: la dimensión, los colores, la calidad, la forma, la textura, el material, el lugar de la representación, así como el tema, la atmósfera y sobre todo los colores con que será iluminado.

El pintor no puede concretarse a copiar tal cual está el diseño, ya que él no pintará con los mismos pigmentos que el escenógrafo, debe seleccionar los materiales idóneos, los colores y las herramientas y tener la habilidad para desarrollar en el mínimo tiempo el telón, ya que usualmente se trabaja a contratiempo.

Algunas veces, los artistas plásticos que incursionan en el teatro encuentran dificultades para trabajar. A diferencia del pintor de caballete, el pintor escénico, trabaja por encargo y con el tema establecido, pero en el cual puede sugerir cambios que favorezcan la apreciación visual para el espectador.

El pintor escénico es un artista oculto del teatro, más que como pintor, se le conoce como realizador de pintura escénica. Para elaborar una pintura escénica, de ópera, danza, teatro o cine, debe contar con una formación previa dentro del trabajo teatral. Esto no quiere decir un conocimiento puramente teórico, sino conjuntar la práctica y la experiencia.

**Importancia de
la iluminación**
Capítulo 6

La luz es un fenómeno fundamental para distinguir formas y colores, sin ella, no podrían ser visibles. La intensidad de la fuente de luz y su dirección determinan los valores claro, medio y oscuro de la sombra. Los valores son fracciones del tono, que es la cualidad clara u oscura de una superficie o de un color iluminado. El aspecto de una forma o de una figura humana depende de la cualidad clara, media u oscura de los valores del tono creados por la luz que aquellos reciben.

En el telón los valores cambian de acuerdo con la luz y se elevan o reducen con ésta, aunque manteniendo siempre su relación entre ellos, ésta no varía sea cual sea el grado de luz. En una escena o paisaje representados con luz y sombra es un solo valor, con luz algo más clara, aunque atenuada, aquella será de dos valores, de tres, bajo la luz del sol, de acuerdo al ser la escena o forma iluminada por un foco artificial intenso y de cinco cuando la luz sea muy potente y el entorno una noche oscura.

Los arreglos tonales de un telón son buenos fundamentos de la expresión ambiental de la puesta en escena. Se intensifican o disminuyen a partir del blanco y negro, para constituir dos valores: uno claro y otro oscuro. El dominio de uno de estos y su relación con los otros produce una expresión definida en la receptividad del espectador y actúa en refuerzo de la cualidad ambiental y emotiva.

El tipo y potencia de la iluminación, su dirección y ángulo también son factores de ese efecto anímico. Una sola luz de frente crea una impresión plana de cualquier forma.⁸⁹

La iluminación del escenario es artificial y controlada desde un cuadro o tablero de mandos situado en uno de los lados de aquél. Por ella son creados valores de ambiente, por sus cambios de intensidad y por su concentración, dirección u modulación de colores se expresa y acentúa el significado y carácter de la representación. La luz es uno de los más importantes factores de un espectáculo y ofrece por sí misma, cuando se le sabe administrar, un efecto bello, armónico y equilibrado.

Por la luz se puede producir un espacio, transformar una superficie lisa en tridimensional, alterar la perspectiva por una estudiada

sucesión de valores de tono y avanzar y retroceder un plano.

La luz directa es proyectada directamente del foco que la produce para concentrar la iluminación en determinada área. La luz indirecta proyecta su luz en una superficie blanca, esta puede ser el techo que, al reflejar aquella, ilumina con luz difusa el área de su entorno.⁹⁰

La iluminación es uno más de los diversos elementos que intervienen en una puesta en escena. Puede llegar a constituir un lenguaje por sí mismo ya que sus objetivos son variados: destacar a los actores de la representación, enfatizar momentos dramáticos y, desde luego, hacer que se vea la escenografía.

En el tema que ocupa esta investigación, se destacará el papel que tiene la iluminación en el lucimiento de un telón pintado, ya que de cómo se vea en la escena depende en muchas ocasiones de los colores que se utilizan para iluminar, así como de la posición de las luces.

En el diseño de iluminación, es necesario utilizar las luces adecuadas para que el telón pueda ser apreciado en la escena, de lo contrario puede haber reflejos, zonas oscuras o el telón se verá distorsionado.

No existe un método preciso para iluminar telones y desde luego existe la posibilidad de que el objetivo dentro de la puesta en escena sea precisamente mostrarlo distorsionado, para lo cual se empleará también la iluminación adecuada para lograr el efecto deseado.

Para iluminar se utiliza además de las fuentes de luz que pueden ser desde un vela, una lámpara casera, las luminarias de teatro como lekos y fresneles, hasta luces específicamente diseñadas para iluminar ciclорamas y telones. A estas fuentes se les pueden añadir micas de color de acuerdo con las necesidades de iluminación.

El dispositivo más adecuado para iluminar tanto telones como ciclорamas es el ciclolight, conocido en el argot como cyc. También se pueden utilizar las llamadas diablitas que se cuelgan de una vara o las candilejas que van en el piso. Esto sirve fundamentalmente para colorear un ciclorama o iluminar con luz blanca un telón.

Por lo general se puede utilizar cualquier fuente de luz, dependiendo justamente de la atmósfera o efecto que se quiera crear. Además es importante la manera en que se disponen las luces, los colores y la intensidad. La dirección es también fundamental. Por lo general se ilumina de arriba hacia abajo o viceversa porque es la forma más adecuada de resaltar los motivos pintados sobre el telón.

Cuando la fuente proviene de la parte superior se utilizan las luces de ciclorama que son baterías de cuarenta centímetros de lado que tienen una lámpara tubular al centro de mil watts generalmente, que proporcionan la cantidad de luz suficiente para abarcar la mayor parte del telón. *fig 1*

Para iluminar desde abajo se pueden utilizar los cyc que, como ya se dijo, abarcan gran cantidad de tela y proporcionan una buena distribución de luz. Elementos como las baterías o las diablitas tienen una potencia menor que no ofrecen la suficiente intensidad para ver a detalle el telón. *fig 2*

Cuando se ilumina lateralmente se debe tener un objetivo muy específico, ya que esta forma hace resaltar accidentes del telón, como arrugas y dobleces. Asimismo, cambian las texturas y se altera la impresión que el espectador tiene del telón. Esta forma sólo se utiliza cuando se desea alterar el contenido temático del telón. *fig. 3*

Cuando el espacio es muy limitado o la tela está muy alta se tendrán dificultades para iluminar completamente desde un solo ángulo.

Para reducir la crudeza de la luz y suavizar el aspecto de la escena o de una parte de ella se utilizan las mallas y gasas, que son colgadas detrás del falso telón. También se usan para sugerir una sensación de bruma o niebla por medio de gasas de color gris. *fig 4*. Una gasa blanca iluminada directamente hace más atmosférico un cielo azul pintado.

Las luces de color son fuentes débiles de iluminación y tienen como función intensificar o reducir los colores del telón y así colaborar

con la ambientación y hacer más perceptible y emotiva la cualidad de una escena.

En el diseño de iluminación escénica es importante el color para definir el tiempo del día o la estación del año. Sugiere la atmósfera de una escena y puede aumentar el valor o destruir el efecto de la escenografía o del vestuario.

Para mucha gente la iluminación escénica significa color. En la actualidad, el teatro profesional está en contra del uso excesivo del color, la teoría brechtiana propone el regreso al uso de la luz blanca en la "construcción de la escena". Esta luz da una sensación multicolorada o una destilación atemperada de los colores de la naturaleza.

Si el diseñador de iluminación satisface las funciones requeridas y como resultado, ha encontrado el eslabón entre el actor y su entorno, la elección del color se da de manera natural.

El color es probablemente la propiedad más importante de la luz cuando ésta llega para evocar una respuesta emocional o psicológica en el público.

Los cambios de intensidad, la distribución de la luz o el movimiento que ésta tiene, causan efectos emotivos. De la misma forma el color, que puede ser aplicado de manera sutil o compleja, de acuerdo con el propósito del diseñador.

La primer función de la iluminación es la visibilidad selectiva.

Al tonalizar el escenario por iluminación del telón de fondo o ciclorama, el iluminador puede tomarse más licencia, intentando aumentar el valor del trabajo del escenógrafo y no solamente tratar de improvisar sin referencias de la intención original. El escenógrafo espera que su diseño se vea de la manera que él ha intentado que aparezca.

El diseñador frecuentemente decide si ilumina el ciclorama con un sólo color medio, para dar exactamente el color requerido, o si mezcla muchos colores, por ejemplo los primarios, hasta que la tinta deseada es obtenida. La respuesta a esto depende del grado de variedad

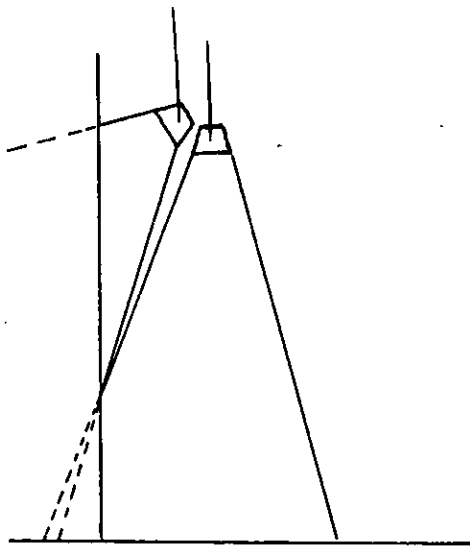


figura 1

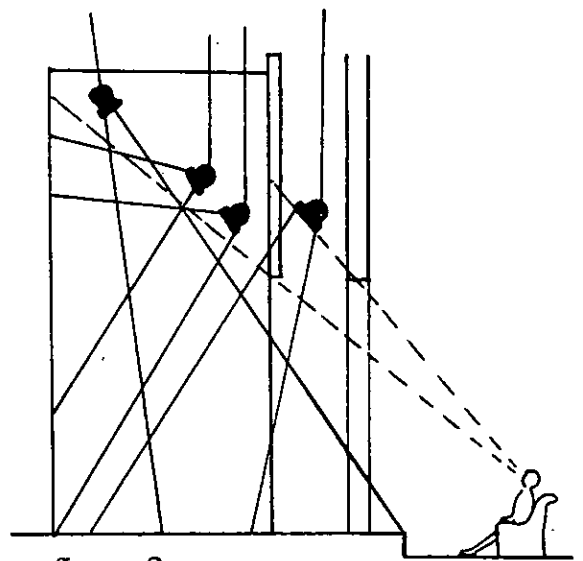


figura 2

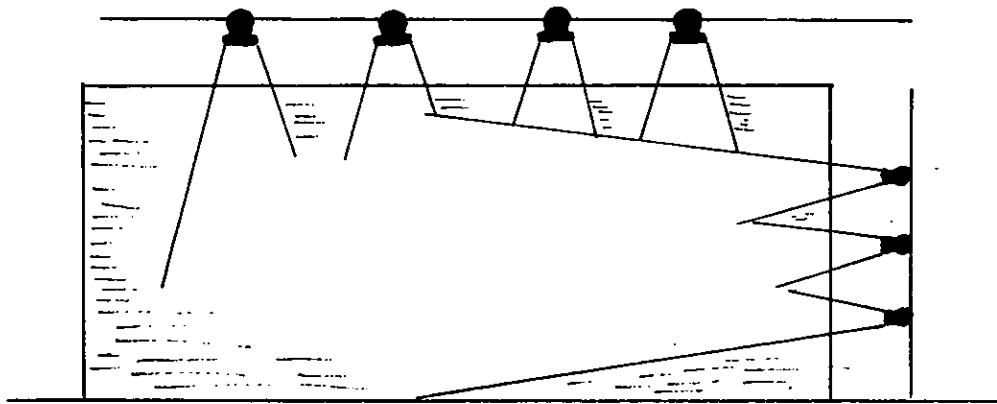


figura 3

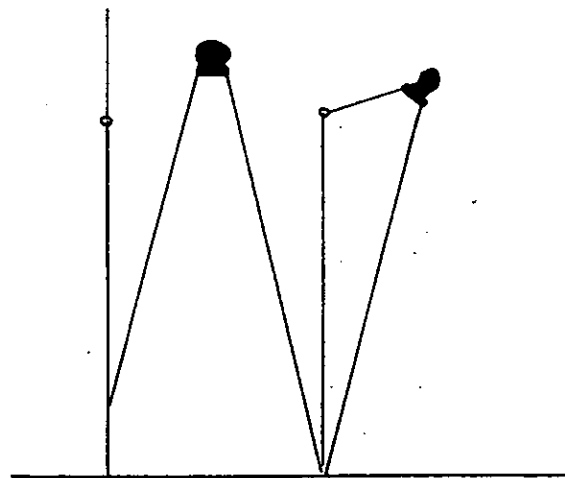


figura 4

de los efectos que uno quiere obtener. Si un ciclorama ha ido a través de todos los colores del espectro, obviamente una mezcla de los tres colores primarios (verde, rojo y azul) es esencial.

Si lo que se necesita es un cielo azul que descienda a una puesta de sol, sería más económico tener dos círculos en azul, tal vez uno en color oscuro y un círculo para un color de puesta de sol. Una muestra aditiva de colores profundos es muy desgastante para la luz, el resultado puede ser luz blanca o luz teñida y esto es solamente obtenido por una pequeña parte de la luz saturada con un color medio. Siempre que sea posible, lo mejor es usar los colores pálidos.⁹¹

Conclusiones

No describas la rosa, hacedla
florecer en el poema
Vicente Huidobro

La primera impresión con que se encuentra el público al asistir a un espectáculo teatral es el telón de boca, siendo este la frontera entre el escenario y el auditorio, llevando acabo un ritual para que al abrirse nos permita ver la escenografía y al final del escenario nos limite la vista con el telón de fondo, que hará volar la imaginación, y creando una atmósfera, nos ubicará en el espacio y la época en que se desarrollará la acción dramática. Para la acción escénica, la esencia visual es resuelta por los pintores mediante el trazo de los bocetos y la colocación de los decorados con el propósito de complementar al texto dramático. Al crear la atmósfera de la acción teatral, dará la aportación estética y dinámica para convertir a la escenografía en un arte.

A partir del surgimiento de los telones decorativos los pintores representan la naturaleza con fidelidad, como lo hace la escuela naturalista, permitiéndonos técnicamente dar el sitio de acción y así contribuir a la expresión mediante la relevancia de los elementos que la acompañen. La escenografía contemporánea reduce a valores mínimos los elementos plásticos de la escena. Pero no por ello deja de ser importante la participación del artista plástico dentro del escenario ya que de acuerdo a lo requerido por la acción se puede seguir manejando el telón de fondo decorativo o ambiental sin ser necesariamente un paisaje realista o copia fiel de la naturaleza. Debido a que los estilo y corrientes de las artes cambia es necesario dar la interpretación de acuerdo al momento histórico en que se vive y dar vida a la acción dramática interpretándola de acuerdo a la época.

Los artistas plásticos encuentran en el escenario un territorio estimulante y propicio para el ensayo de sus cualidades artísticas, un espacio para manifestar una actividad creativa y con espíritu combinada interactivamente con las otras artes que participan para acompañar al texto dramático y dar vida al momento de la representación.

En el siglo XVII surgió el teatro a la italiana, donde se desarrolló técnicamente la decoración introduciendo el telón de fondo. En el XVIII se le dio una misión importante al decorado, dentro de la ópera creando un ambiente espectacular y para el siglo XIX el telón es representado y asociado al aspecto plástico con el contenido de la obra.

Los libros de arte únicamente hacen mención de la participación de los artistas que realizaron diseños para los telones escenográficos, ya que existen pocas imágenes que nos muestren el trabajo plástico. En la investigación pudimos apreciar la importancia de la participación de los pintores en el escenario.

Hay quienes afirman que un escenógrafo no puede ser cualquier profesionista, por supuesto, debe ser gente de teatro que esté involucrada en las artes y sobre todo que tenga una intervención directa en la puesta en escena pero para realizar un telón escénico es importante el conocimiento y manejo del dibujo y pintura. Es justamente aquí donde el artista plástico interviene, contando con la sensibilidad que todo artista debe tener para apreciar y proyectar lo que ve, lo que siente y sobre todo interrelacionarse con el entorno teatral, para conocer el contenido de la representación para la cual diseña un telón o una escenografía.

México está considerado como un país importante en el arte contemporáneo por su movimiento muralista, pero no podemos encerrarnos solamente en ese movimiento que nos caracteriza, el cual se dio a principios del siglo XX. A lo largo de la investigación se ilustra el trabajo con la participación en la pintura escénica que tuvieron artistas europeos y mexicanos, partiendo del siglo XIX hasta nuestros días, haciendo mención de algunos escenógrafos y artistas plásticos con la finalidad de dar a conocer la interdisciplinariedad propia de la representación escénica. No pretendemos dar a conocer a todos los artistas que han participado como diseñadores de telones o escenógrafos.

Al inicio de la investigación teníamos el propósito de saber qué artistas plásticos mexicanos habían participado como diseñadores de telones y descubrimos a Diego Rivera, José Clemente Orozco, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Prieto, Antonio López Mancera, Carlos Mérida, Miguel Covarrubias, Rufino Tamayo, Roberto Montenegro, Juan Soriano, José Chávez Morado, Arnold Belkin, Luis Nishizawa, José Luis Cuevas y José de Santiago. Siendo estas la primera etapa para despertar el interés de continuar con la investigación y poder conservar el registro de cada participación de los artistas plásticos en escena. Pretendiendo hacer el rescate de este trabajo que aunque precederо a corto plazo no deja de ser un arte, considerando que el arte

es vida que se transforma y participa en los cambios culturales adquiriendo nuevos valores que sobrepasan lo estético, por lo cual sería posible exponer en algún lugar ex profeso para ello. Comprobamos que esto es posible ya que un par de telones que formaron parte en la puesta en escena de *Ambrosio* fueron exhibidos en el Palacio de Bellas Artes en octubre de 1997 y que hay coreógrafas como Guillermina Bravo y Gloria Contreras que conservan en buen estado sus telones. Ahora solo falta crear un museo del telón, así como la recién creada Asociación de Escenógrafos en México.

El trabajo fue intenso y gratificante ya que las personas de diferentes expresiones artísticas, como coreógrafos, directores de teatro, iluminadores, escenógrafos y a los pocos realizadores de pintura escénica, que generosamente aportaron información y documentación de la participación del artista plástico en el quehacer escénico.

En la actualidad hay poca demanda de la participación del artista plástico para diseñar telones debido a su excesivo costo y al uso de la escenografía corpórea que desde hace tiempo se viene utilizando por su practicabilidad y economía creando un espacio tridimensional en donde el actuante pueda manejar objetos y espacios reales.

En especiales ocasiones el telón escenográfico puede ser un arte independiente, pero por lo general forma parte y es creado ex profeso para la puesta en escena debiendo interactuar con los elementos que conforman ésta. Al principio era solamente un decorado con paisaje, pero al momento en que participan los artistas plásticos manifestando los movimientos y estilos artísticos de la pintura en sus diferentes épocas en donde hay una diversidad durante el siglo XX por una continua formación de grupos y tendencias denominadas ismos, el decorado se transforma en telón escenográfico adquiriendo otra categoría.

Los grupos de vanguardia se forman a partir de colectivos heterogéneos en los que además de artistas plásticos se encuentran escritores, filósofos, poetas y escenógrafos con los diferentes movimientos como el expresionismo, que deforma la realidad externa para expresar la subjetividad del artista, el cubismo representado por Braque y Picasso, no reproducen las cosas tal como se ven, sino como son, pasando de una pintura visual a otra de tipo conceptual, rompiendo

con la tradición de la perspectiva heredada del Renacimiento e introduciendo la utilización de nuevos elementos para crear el collage, el arte abstracto con Kandinsky como primer exponente, se aleja de la naturaleza, dejando del lado la realidad para establecer un acontecimiento de tipo espiritual; el neoplasticismo de Mondrian, busca las escenas espirituales en las distintas prácticas artísticas, el surrealismo en el que domina la subjetividad y el sentimiento basado en el subconsciente.

La información e imágenes del trabajo de los pintores que realizan telones escenográficos nos dan una amplia visión y una mayor utilidad para posteriores investigaciones de dicho arte, demostrando que los artistas utilizan la técnica para materializar las ideas en sus obras efímeras, dejándonos un legado sobre el contenido, forma y experiencia haciéndolo palpable y duradero en el tiempo para su registro visual, auditivo o documental.

Notas

¹ Diccionario Enciclopédico Lexis/22 Vox. Círculo de Lectores, S. A., Barcelona España, 1976, Tomo 8, p. 2079

² Francisco Javier. La renovación del espacio escénico; ganador dl Concurso Literario "Victoria Ocampo 1979", patrocinado por la fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires. p. 9

³ Ibid p. 21

⁴ Ibid p. 9-10

⁵ Ibid p. 11-12

⁶ op. cit, Diccionario Enciclopédico Lexis. Tomo 20. p. 5646

⁷ Galván Robles, Nezahualcóyotl. El espacio escénico. (Una semblanza histórica del escenario). ENAP/UNAM. p. 4

⁸ Ibid p. 4

⁹ Ibid p. 4

¹⁰ García Baca. La poética de Aristóteles, Editores mexicanos Unidos, México 1985. p. 33

¹¹ op. cit, Galván Robles. p. 5-7

¹² Ibid p. 7-8

¹³ Ibid p. 11-12

¹⁴ Ibid p. 13

¹⁵ op. cit. Diccionario Enciclopédico Lexis, Tomo 8. p. 2079

¹⁶ Ibid, Tomo 9. p. 107

¹⁷ op. cit. Galván Robles. p. 10

¹⁸ Ruiz Lugo, Marcela y Contreras Ariel, Glosario de términos del arte teatral, Editorial Trillas. p. 190

¹⁹ op. cit. Diccionario Enciclopédico Lexis, Tomo 8. p. 2079

²⁰ op. cit. Ruiz Lugo. p. 40

²¹ op. cit. Diccionario Enciclopédico Lexis. Tomo 8. p. 2079

²² op. cit. Francisco Javier. p. 22

²³ Ibid p. 22

²⁴ K. Macgowan, W. Melnitz, traducción de Carlos Villegas, Las edades de oro del teatro, colección popular, 54, Fondo de Cultura Económico, 1ra. reimpresión, México 1975. p. 303-304

-
- ²⁵ Du Théâtre, Vol. 4, abril de 1994. p. 41-56
- ²⁶ Artis-Gener A., La escenografía en el teatro y el cine, Editorial Centauro, S. A. México 1947, p. 104
- ²⁷ Ibid p. 9
- ²⁸ Ibid p. 10
- ²⁹ Ibid p. 11
- ³⁰ op. cit. Ruiz Lugo. p. 100
- ³¹ Ibid p. 104
- ³² Bablet, Denise, The revolution of stage in the 20 Th. century, Leon Amiel Publisher, Paris-New York, 1977. p. 23-24
- ³³ Enciclopedia Salvat del Estudiante Vol. VI Fascículo 83, Salvat S. A. Ediciones México, 1976. p. 157
- ³⁴ Nueva Historia Universal Vol. 5, Editorial Marín S. A., España, 1969. p. 328-329
- ³⁵ Las Bellas Artes Vol. 4, Editorial Cumbre S. A., México, 1983. p. 3
- ³⁶ op. cit. Ruiz Lugo. p. 99
- ³⁷ Ibid p. 124-125
- ³⁸ op. cit. Enciclopedia Salvat. p. 157
- ³⁹ Rafols, J. F., Historia universal del arte, Editorial Ramón Sopena S. A., Barcelona, España, 1974. p. 509
- ⁴⁰ op. cit. Bablet, Denise. p. 76
- ⁴¹ Ibid p. 76-77
- ⁴² op. cit. Enciclopedia Salvat. p. 157
- ⁴³ op. cit. Bablet, Denise. p. 167
- ⁴⁴ Ibid p. 168
- ⁴⁵ Ibid p. 119
- ⁴⁶ op. cit. Rafols, J. F. p. 522-524
- ⁴⁷ op. cit. Bablet, Denise. p. 77
- ⁴⁸ Ibid p. 119
- ⁴⁹ Ibid p. 121
- ⁵⁰ Delmar, Albert, Miró, grandes pintores para niños. Ediciones B. S A., España, 1992. p. 28

-
- ⁵¹ op. cit. Bablet, Denise. p. 163-164
- ⁵² Ibid p. 181
- ⁵³ Ibid p. 185
- ⁵⁴ Historia General de México, El Colegio de México, tomo 4, México, 1977 p. 293
- ⁵⁵ La escenografía mexicana del siglo XX, CNCA-INBA, México, 1996. p. 5
- ⁵⁶ Musacchio, Humberto, Diccionario Enciclopédico de México Ilustrado, Andrés León Editor, 1ra Edición, México, 1989. p. 1736
- ⁵⁷ Rivera, Diego, Mi arte, mi vida, autobiografía con la colaboración de Gladys March, Editorial Herrero S. A. México, 1963. p. 124
- ⁵⁸ op. cit. La escenografía mexicana. p. 10
- ⁵⁹ Revueltas, José, El cuadrante de la soledad, pieza dramática, Organización Editorial Novaro S. A., México, 1971. p. 13
- ⁶⁰ op. cit. Musacchio, Humberto. p. 313
- ⁶¹ op. cit. La escenografía mexicana. p.8
- ⁶² Anuario de Teatro en México, 1983, UNAM, Coordinación de Extensión Universitaria/Revista Escénica (Judith Alanis). p. 231-232
- ⁶³ op. cit. Musacchio, Humberto. p. 1631
- ⁶⁴ op. cit. La escenografía mexicana. p. 9
- ⁶⁵ Diccionario Porrúa, Historia, biografía y geografía de México, Sexta Edición, México, 1995, Editorial Porrúa. p. 2560-2561
- ⁶⁶ Fernando Gamboa, embajador del arte mexicano, CNCA, México, 11991 (artículo de la Revista Tiempo, 9 de julio de 1942). p. 46-47
- ⁶⁷ Algarra, Antonio, Beristain, Evelia e Ignacio Escárcega, La acción convertida en arte, 50 aniversario Escuela de Arte Teatral, CNCA, México, 1996. p. 1-3
- ⁶⁸ op. cit. Diccionario Porrúa. p. 2041
- ⁶⁹ op. cit. La escenografía mexicana. p. 11
- ⁷⁰ op. cit. Diccionario Porrúa p. 1938
- ⁷¹ op. cit. La escenografía mexicana. p. 12
- ⁷² op. cit. Musacchio, Humberto. p. 189
- ⁷³ Belkin, Arnol, 33 años de Producción

-
- ⁷⁴ op. cit. Musacchio, Humberto. 1973-1974
- ⁷⁵ op. cit. Historia General de México. p. 300
- ⁷⁶ op. cit. Musacchio, Humberto. p. 1279
- ⁷⁷ Ibid p. 1217
- ⁷⁸ Cardoza y Aragón, Luis, Carlos Mérida color y forma. Edición Era CNCA-INBA, México. 1922
- ⁷⁹ op. cit. Musacchio, Humberto. p. 420
- ⁸⁰ Ibid p. 460-461
- ⁸¹ Tíbol, Raquel, Imágenes de identidad mexicana, colección de arte 36, Coordinación de Humanidades UNAM, México, 1980. p.58 y 148
- ⁸² op. cit. Musacchio, Humberto. p. 1361
- ⁸³ Ibid p. 443
- ⁸⁴ Kartofel, Graciela, José Luis Cuevas su concepto del espacio, colección Los creadores y la artes, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, México, 1986. p. 96
- ⁸⁵ Dorfler, Gillo, El devenir de las artes, Fondo de Cultura Económica, México, 1986. p. 176-177
- ⁸⁶ Bont. Dan, Escenotecnias de teatro y TV., Las Ediciones de Arte, Barcelona, España, 1981. p. 7
- ⁸⁷ Ibid p. 20
- ⁸⁸ Revista Siempre No. 2246, México, junio 4 de 1996, "La escenografía: arte efímero, cinético y colectivo", Alejandro Luna. p. 62
- ⁸⁹ op. cit. Bont, Dan. p. 34
- ⁹⁰ Ibid p. 92
- ⁹¹ Pilbrow, Richard, Sage Ligh, Foreword by Sir Laurence Oliver, Edited by Studio Limited, Blue Star Hause, Fird Published in Great Britain, 1970. p. 84-87

Bibliografía

- Algarra, Antonio et al
1996. *La acción contra el arte*, 50 aniversario, Escuela de Arte Teatral, CNCA. México
- Appia, Adolph et al
1970. *Investigación del espacio escénico*, (Comunicación no. 4), Editorial Alberto Corazón, Madrid, España.
- Artis-Gener
1947. *La escenografía en el teatro y el cine*, Editorial Centauro S. A., México.
- Cardoza y Aragón, Luis
1922 *Carlos Mérida, color y forma*, Edición Era CNCA-INBA, México.
- Bablet, Denise
1977. *The revolutions of stage design in the 20 Th. century*, Leon Amiel. Publicher, París-New York.
- Bacca, García
1985. *La poética de Aristóteles*, Editores Mexicanos Unidos, México.
- Bon, Dan
1981. *Escenotecnias en teatro y TV*, Las Ediciones de Arte, Barcelona, España.

- Delmar, Albert
1992. *Miró, grandes pintores para niños*, Ediciones B. S. A., España.
- Dorfles, Gillo
1986. *El devenir de las artes*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Galván, Robles Nezahualcoyotl
El espacio escénico (Una semblanza histórica del escenario), UNAM/ENAP México.
- Gordon Craig, Edward
1987. *El arte del teatro*, Textos de Humanidades. Colección Escenología, Grupo Editorial Gaceta S. A. Coordinación de Difusión Cultural UNAM, México.
- Kartofel, Graciela
1986. *José Luis Cuevas, su concepto del espacio*, Los creadores y las artes, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, México.
- Macgowan, K. et al
1975. *La edad de oro del teatro*, Traducción de Carlos Villegas, Fondo de Cultura Económica, (Colección Popular no. 54), México.
- Musachio, Humberto
1989. *Diccionario enciclopédico de México ilustrado*, Andrés León Editores, 1er, Edición, México.

- Pilbrow, Richard
1970. *Stage ligh*, Foreword by Sir Laurence Oliver, Edited by Studio Vista Limited, Blue Star Hause, Great Britain.
- Rafols, J. F.
1974. *Historia universal del arte*, Ramón Sopena S. A. Barcelona, España.
- Revueltas, José
1971. *El cuadrante de la soledad*, Pieza dramática, Organización Editorial Novaro S. A., México.
- Rivera, Diego
1963 *Mi arte, mi vida, autobiografía con la colaboración de Gladys March*, Editorial Herrero S. A., México
- Ruiz Lugo, Marcela
1987. *Glosario de términos del arte teatral*, Editorial Trillas, México.
- Tibol, Raquel
1980. *Imágenes de identidad mexicana*, Colección de arte 36, Coordinación de Humanidades, UNAM, México.
- Wright, Edward A.
1982. *Para comprender el teatro actual*, Fondo de Cultura Económica, México.

1969. *Nueva historia universal*, Tomo 5, Editorial Marín S. A., España.
1976. *Diccionario enciclopédico Lexis*, Círculo de Lectores S. A., Barcelona, España.
1976. *Enciclopedia Salvat del estudiante*, Vol. VI. Fascículo 83, Salvat S. A. México.
1977. *Historia general de México*, T.II, El Colegio de México. México.
1983. *Enciclopedia Las bellas artes*, Vol. 4, Editorial Cumbre S. A. México.
1991. *Fernando Gamboa, embajador del arte mexicano*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México
1995. *Diccionario Porrúa, Historia biográfica y geográfica de México, Sexta edición*, México.
1996. *La escenografía mexicana del siglo XX*, Separata de Teatro de Educación Artística, la Gaceta de las Escuelas de los Centros de Investigación del INBA, año 4, núm. 13, abril-junio, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA y Acadi, México.
1996. *Revista Siempre*, México, no. 2246, "La escenografía: arte efímero, cinético y colectivo", Alejandro Luna,