UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARQUITECTURA

El espacio escénico.
Un diálogo entre la arquitectura y la obra Baal de Bertolt Brecht

TESIS

Que para obtener el título de

ARQUITECTA

presenta

JULIA REYES RETANA CAMPILLO

Sinodales

Arq. Carmén Huesca Rodríguez
Arq. Miguel Hierro Gomez
Arq. Ilán Vit Suzan

m342520

2005

ÍNDICE

GRACIAS . . . 4

INTRODUCCIÓN 8

HISTORIA 11

. Historia del teatro
. Historia del edificio teatral y del diseño escenográfico

EL EDIFICIO TEATRAL 43

. Tipos de Edificio Teatral
. Partes del ámbito escénico
. El Teatro como contenedor

EL ESPACIO ESCÉNICO 61

. Habitar en un escenario
. Función arquitectónica y función escenográfica
. Lenguaje arquitectónico y lenguaje escenográfico

EL TIEMPO DEL TEATRO 73

. Compresor, delimitante e intensificador de acciones
. Espacio efímero y cinético
. La luz

RELACIONES Y PROCESOS EN EL DISEÑO 84
. Colectividad e interdependencia
. terreno - teatro
habitante - actor/personaje/acción
arquitecto - escenógrafo
programa - texto
cliente - director
. Actor- espectador

BERTOLT BRECHT 94
. Vida de Bertolt Brecht
. El teatro de Brecht

BAAL - INTERPRETACIÓN Y ANÁLISIS 102

TEATRO SALVADOR NOVO 107

PROPUESTA ESCÉNICA PARA "BAAL" 110

CONCLUSIONES 144

BIBLIOGRAFÍA 146

A mi mamá, por impregnarme está capacidad suya de imaginar, por las risas, por las canciones, por las llamadas teléfonicas, por San Borja, por la increíble persona que es, porque está tésis no hubiera sido posible sin la altísima dosis de amor que me proporciona cada día.

A mi papá, por aprender juntos lo que hemos aprendido, por la complicidad, por su muy especial sensibilidad, por hacer de los precipicios baches, porque juntos nos hemos hecho un espacio propio en esta vida de personas grandes.

A mis hermanos: Jero (Vicki, Pati, Jeri, Petini, Jershi) por sus fotos, por sus colores, por los momentos de diversión absoluta, por toda una vida acompañada.
A Pablo y Juan por enseñarme desde hace algunos años todo lo que puedo aprender de ustedes, porque desde el día en que nacieron los quiero con todo mi corazón.

A la UNAM, a la Ciudad Universitaria por la diversidad de conocimientos e ideas que concentra en ella y porque la enseñanza y aprendizaje de la arquitectura se materializan en sus espacios.
A la Facultad de Arquitectura y al Cetto por todas las oportunidades que me dieron, la estancia en “El venado”, el taller del sótano del Carlos Lazo, Buenos Aires…
A mis sinodales por la confianza, la disposición y la apertura para hablar de teatro y escenografía en la facultad de arquitectura.
Especialmente a Carmen Huesca, primero que nada por la gran mujer que es, por la amistad, porque confió en este proyecto desde el primer día, por las largas horas de plática, por su entrega como profesora, arquitecta, amiga, por todo lo que aprendí con ella, porque su apoyo y su emoción me hicieron disfrutar este largo proceso y llevarlo hasta el final.
A Miguel Hierro porque sus clases de teoría fueron una de las primeras referencias para hacer esta tésis.
A Ilán Vit porque el primer día que vió esta tésis ya estaba involucrado con el proyecto.

A Giovanna Recchia, por la amistad, por todo lo que he aprendido del teatro a través de ella, por sus libros, por los higos de su jardín, por las largas pláticas.

Al elenco de Impro No More y a Omar Argentino por invitarme al escenario a través de la escenografía, por haber podido ver en acción muchas de las cosas que estaba pensando y que sin duda están también en esta tésis.
A Lauri y los chicos del madrid porque juntos nos demostramos que el teatro lo hacemos entre todos y a todos nos pertenece.

A las familias Reyes Retana y Campillo, por estar siempre ahí y por el cariño masivo que aportan a mi vida. A mis primos y tíos.
A mis abuelos Oscar y Amalia, entre otras cosas por los martes en Gladiolas.
A Patita, porque su voz y sus abrazos resuenan constantemente a pesar de todo.
A Mari y Teodoro porque sin duda son parte de mi familia, por todos los años de apoyo y protección, por ser parte fundamental de Rivera.

A Vicente Zarco, por el espacio para volar.

A mi amigos todos, por cada minuto compartido, por los cientos de litros de té que hemos tomado juntos, por todo el apoyo.
A Sari, por vivir conmigo de cerca este largo pero divertido proceso, porque vivir juntas le imprimió gran parte de la diversión, por San Borges, por las madrugadas de comadreo.
A Julieta, por los intentos de dilucidar juntas de que se trata vivir, querer, crecer. Por el reencuentro y la segunda adolescencia, porque tengamos juntas otras adolescencias.
A Mayri, por nuestra historia de risas cómplices, de canciones, de alfabetizaciones. Por la presencia constante.
A Brain, por los 19 años de amistad, por la casí hermandad, por crecer juntos, por los bailes.
A Hele, por hacer crecer el encuentro en tierras argentinas y formar juntas esta gran amistad, por los viajes, las clases de yoga, las carcajadas de dios.
A Juli, por el inmenso cariño, por la cercanía a pesar de la distancia, por todos estos años.
A Enri, por la breve pero muy poderosa amistad que tenemos, por las tardes de cocoteros y roxi, por los proyectos.
A Sandri, por su constante cariño, por recibirnos a mi y a mi familia en su corazoncito, por dejarnos recibirla en el nuestro.
A Dani, por su particular sensibilidad, lo claro de su risa y su palabra.
A Ro, por los abrazos, por el cuidado y por compartir tantas cosas.
A Nadia, por el velóz cariño que nos hemos tomado, por los bailes y risas.
A Atreyu, por hacernos seguir compartiendo la vida, por todos estos años de compartinos en sus distintas versiones.
A Gabri, por la emoción y las ganas con que vive todo, por esos momentos en que nos impulsamos con fuerza para seguir viviendo así.
A mis primores: Fusi, Janitzio y Güeri, porque vamos más alla del lazo familiar, por las risas, por las historias, por las fantasías, por los planes, por los códigos.
A Juana Inés, por la confianza instantánea que construímos, por el Palacio Viamonte, por los domingos en bici por corrientes, por impulsarme a crecer.
A Cristian, por los encuentros y por el principado México-Buenos Aires.

A mis amigos de la facultad: Klein, Caro(va), Vivi(ana), Cons, Lola y Paola, por hacer que nuestra amistad siga después de la facultad, por los múltiples momentos en la bardita del cetto, por las cenas de risas y risas, la complicidad, las anecdotas.

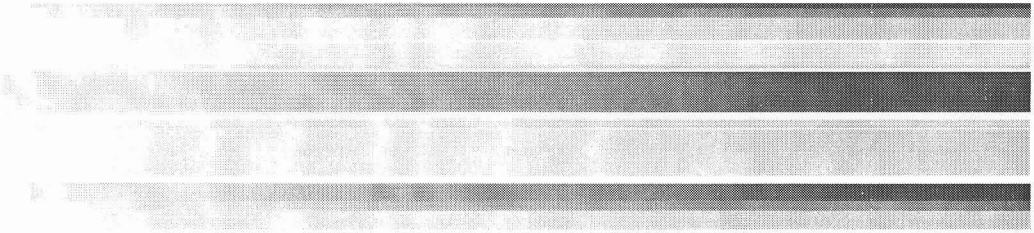
Introducción

En la búsqueda de la expresión a través del espacio, de la configuración, la diferenciación y relación entre distintos espacios; la manera en que son habitados, la forma en que se trabaja con la espacialidad y buscando plasmar el pensamiento en la materia es que surge este trabajo.

El espacio escenográfico, en este caso específico el del teatro, es una herramienta más para decir cosas. El espacio escenográfico al igual que el arquitectónico tiene su propio lenguaje.

Los procesos de creación o de diseño y lo que de ellos resulta no son fenómenos aislados, están necesariamente ligados a la historia.
Un breve acercamiento a la Historia del teatro acompañado de la Historia del edificio teatral y del diseño escenográfico, son importantes para sentar bases y conocimientos al momento de diseñar una propuesta escénica.

El envoltorio arquitectónico, El edificio teatral, es un factor fundamental en el diseño de una escenografía, los distintos Tipos de Edificio Teatral determinan la puesta en escena. Los aspectos técnicos varían en cada edificio teatral así como las Partes del



ámbito escénico y el ámbito mismo.

El teatro como contenedor, lo que envuelve al Espacio escénico, este espacio se define por varios factores, uno de ellos común al espacio arquitectónico: Habitar. Habitar en un escenario se diferencia del habitar un espacio arquitectónico por la ficción, diferencia fundamental entre arquitectura y escenografía.

El análisis de la Función arquitectónica y escenográfica, así como del lenguaje arquitectónico y escenográfico, deja más preguntas que respuestas por tratarse de conceptos sumamente relativos.

El tiempo está presente en todas las cosas y junto con el espacio forman una unidad indisociable, El tiempo del teatro es distinto, obedece a otras reglas y tiene otras características, es un compresor, delimitante e intensificador de acciones.

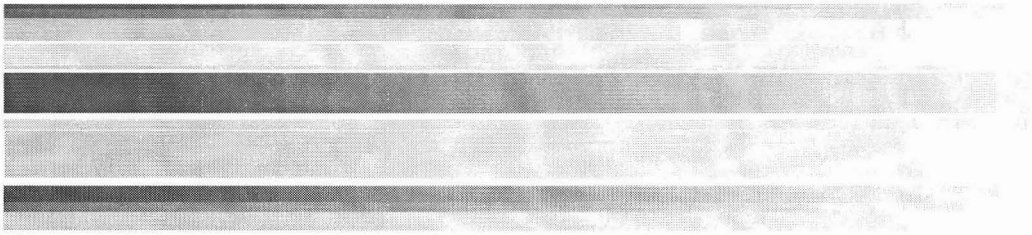
El motor del teatro es la ficción, por esto y por el manejo del tiempo teatral, el espacio del teatro es efímero y cinético.

Con un tiempo sin reglas, La luz funciona entre otras cosas como parametro de noción temporal, a falta del sol y su trayectoría la luz en el teatro determina la

"orientación".

Tan importante es el producto final de una creación como el camino para llegar ahí, las Relaciones y procesos en el diseño arquitectónico y escenográfico tienen similitudes y diferencias. La colectividad e interdependencia entre los participantes de ambos procesos, arquitectónico y escenográfico, se da a distintos niveles y en distintos momentos.
Además de similitudes y diferencias entre la arquitectura y la escenografía, hay equivalencias de factores cuyas funciones en el proceso son bastante parecidas: Terreno-teatro, habitante- actor/personaje/acción etc…
Hay una relación en el teatro que por su importancia en el producto final, en la puesta en escena, no tiene equivalencia con la arquitectura, es la relación actor-espectador, que separa al teatro de otras manifestaciones artísticas.

La experimentación en la relación entre el actor y el espectador ha marcado la historia del teatro, desde la dramaturgia uno de los buscadores más importantes es Bertolt Brecht, parteaguas en la historia del teatro.



En un intento por aportar algo más a la obra de Brecht, por hacerla más fuerte y hablar con el espacio a través de su obra es que surge esta Propuesta Escénica para "Baal". Experimentando con el espacio y tratando de descifrar y hacer uso del lenguaje escenográfico para traducir el lenguaje dramático de Brecht al lenguaje escénico.

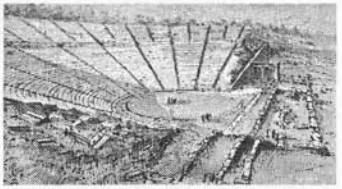
El edificio teatral en este caso es el Teatro Salvador Novo, ubicado en el Centro Nacional de las Artes; la elección del teatro y del texto fueron practicamente el mismo proceso, tanto el edificio teatral como el texto y su interpretación y análisis fueron elementos fundamentales en el diseño de esta propuesta,

Historia del Teatro

El teatro surge como un acto esencialmente religioso, probablemente desde los egipcios, según Aristóteles el nacimiento del teatro coincide con el de la sociedad misma, ciertamente lo más aceptado es que empezó en la Antigua Grecia en las fiestas de Baco (Dios del vino) o Dionisios, hijo de Zeus y una mortal; estos festivales se hacían en enero y principios de febrero y en marzo y principios de abril, la primer fecha se dedicaba a las comedias y la segunda a las tragedias; a Baco se le representaba sentado en un carro jalado por tigres. Los primeros sacerdotes y sacerdotisas de Baco fueron sátiros y náyades que se vestían con pieles de tigre, este "vestuario" es una de las primeras manifestaciones actorales de que se tiene noticia. Tespis y Susarion, de quienes puede decirse que fueron los primeros dramaturgos, introdujeron a esta celebración, un relato de la vida de Baco contada por un hombre que era interrumpido por el coro.

Tespis, también considerado como el primer actor de la historia, en el año 534 AC se consagró como tal cuando se adelantó al coro para recitar él sólo.

Danza ritual egipcia



Teatro de Epidauro , siglo IV A.C.

tatuaje para ceremonia ritual

Las expresiones[1] teatrales se dividieron[2] principalmente en tres grupos[3]:

.tragedia: leyendas heroicas en donde a veces aparecían los dioses para resolver el final.

.sátira: la crítica a las leyendas.

.comedia: historias basadas en la vida cotidiana

Sófocles y Eurípides le dieron forma a la tragedia, sin embargo quien la desarrolló más ampliamente fue Esquilo. Las tramas de estas obras estaban basadas a veces en las desgracias de algunas familias, eran al igual que las comedias representaciones de la vida cotidiana , buscaban transmitir un mensaje a través de la reflexión personal de cada espectador, el impacto de la tragedia se da a un nivel personal la comedia lo tiene en cambio a un nivel colectivo.

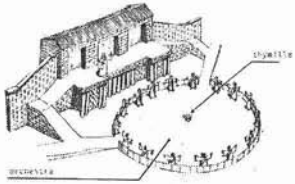
La comedia nació para entrar directo en la vida privada y resaltar y corregir errores, Aristófanes se consagró como el padre de la comedia pues logró representar fielmente a quienes quiso sacrificar a la risa del pueblo, a pesar de la censura del gobierno, usando personajes de la vida real pero con nombres supuestos. Pintor fiel de las costumbres

morales y políticas, Aristófanes se convirtió en un personaje peligroso. La risa es la puerta abierta para penetrar en la conciencia colectiva.

No solo había tragedia, sátira y comedia; surgieron también algunos "subgéneros", la epopeya, de quien se considera a Homero su representante; Esopo de las fábulas o apólogos; Píndaro de la poesía lírica; Teócrito de la poesía pastoril y Anaxándrides de la farsa.

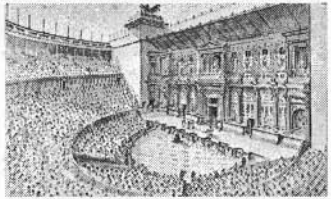
Los autores y directores griegos sentaron las bases de recursos que serían usados con frecuencia en el futuro, un ejemplo de esto es el coro, cuya función era contar lo que no aparecía en escena, funcionaba como una ayuda para el actor, como su segunda voz, un enlace entre actor y espectador y una herramienta para transformar palabras en hechos en la imaginación colectiva.

Esquilo contribuyó enormemente a la dramaturgia introduciendo el uso del prólogo como la preparación o transición hacia el desarrollo de la obra, con sus obras se levantaron los primeros tablados para representación, se inventó la máscara, se asignó un vestuario particular a cada personaje, zancos para elevar a los actores y demás implementos.



4

Reconstitución del teatro romano de Ostia



5

Primeras representaciones romanas

6

La aparición de la máscara fue muy importante no sólo en el sentido dramático sino técnico, pues permitía a los actores representar varios papeles, exageraba sus rasgos para poder ser vistos desde lejos y probablemente amplificaba el sonido, las facciones carecían un poco de expresión pero esto estimulaba la imaginación del público, en un principio eran de lino y después de madera tallada.

El vestuario era una mezcla entre ropa de la época homérica y de la vida diaria, el personaje principal usaba un gran tocado (oncos) y zancos (coturno) para resaltar.

Los autores griegos ejercieron por medio de sus obras una especie de derecho divino de dirección social, para entender esto hay que recordar que la religión estaba basada en conceptos mucho más humanos, la divinidad no se definía en términos de perfección, sino de fuerzas bivalentes que actuaban directamente en la vida del hombre, los dioses poseían también los defectos y perversiones de los hombres y mujeres, abarcaban todo el espectro del carácter humano.

El teatro griego era para el gobierno un medio de moralización política y por eso todas las personas tenían acceso a él.

El teatro en Atenas era el museo vivo de las artes, la cumbre de todas ellas, la expresión artística más completa, formada por arquitectura, escultura, pintura y música.

Por medio de las colonias itálicas y sicilianas, fue que la prosperidad griega llegó a Roma, impregnándola con ansias de poseer todo el saber y los avances tecnológicos y culturales que solo Grecia encerraba.

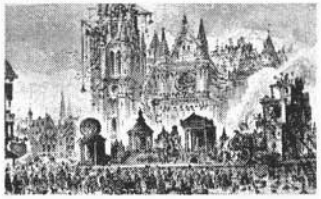
El pueblo romano era chico y sensible hasta que se ensancharon sus muros y llegó la influencia griega en forma de vino y placeres, entonces el teatro romano debía complacer a mucha gente que sobre todo buscaba divertirse, de aquí surge el carácter espectacular y lujoso que poco a poco fue adquiriendo el teatro romano y que lentamente lo condujo a la decadencia.

Cuando los romanos conquistaron Grecia lo primero que hicieron fue trasladar a su idioma los modelos de los maestros para seguirlos al pie de la letra, hasta que decidieron hacer sus propias obras basadas en la historia patria, en la vida diaria o en las comedias

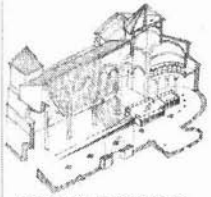
Escenario romano

7

Misterio medieval



8


Iglesia de la Edad Media

9

urbanas.

Los romanos tenían al igual que los griegos, festivales dramáticos, aunque estos incluían deportes, tuvieron siempre una predilección por mezclar juegos, representaciones teatrales y espectáculos violentos, esta era para el gobierno romano la mejor forma de entretener y aplacar al pueblo de manera gratuita; a diferencia de la enseñanza política del teatro griego, el romano se convirtió en un teatro comercial. El teatro griego buscaba la comunión con el mundo, el romano: un escape de este.

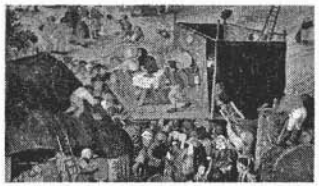
Finalmente el teatro decayó hasta ser censurado por el gobierno y cómo los romanos estaban en guerra con las bárbaros, proliferó el espectáculo, se hicieron muy populares las batallas navales y los gladiadores, carentes del poder social del teatro, esto fue un precedente importante de la caída del Imperio Romano.

A la llegada del cristianismo, el teatro había sobrevivido únicamente como expresión popular representada por mimos, bufones, farsantes y juglares debido a que la iglesia censuró al teatro y los espectáculos por desviar a los espectadores de la fé y por su

carácter "inmoral" y pagano; curiosamente fue la misma iglesia quien rescató después la representación escénica. La institución eclesiástica tuvo la necesidad de abrazar a las artes para hacer de la religión un fenómeno social con un espectro más amplio, se empezaron a hacer representaciones de la vida de Cristo. Al suprimirse el teatro como tal, la gente tuvo que asistir a estas representaciones para satisfacer su "necesidad teatral", debido a la cantidad de "espectadores" el teatro medieval nació al aire libre.

En la Edad Media la iglesia fue una gran impulsora de la creatividad escénica, si bien la libertad creativa en el sentido drámatico estaba bastante cuartada, en los aspectos técnicos de la representación condujo a grandes inovaciones escénicas. Hacia el final de esta larga época, prácticamente todos los clérigos participaban activamente en las artes. En los siglos XI y XII sucede el apogeo del drama eclesiástico, respaldado plásticamente por el esplendor naciente de la pintura, la escultura y la música.

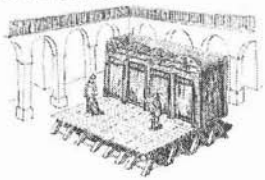
El teatro medieval se desarrollaba por medio de escenas que podían ocurrir de manera simultanea, de forma que cada espectador podía alterar la secuencia de escenas o verlas en el orden establecido, que generalmente era el siguiente: el Paraíso, Nazaret, el templo,



Cómicos "de la legua"

10

Teatro renacentista



11

Arlequín de la Commedia dell'arte

12

Jerusalén, el palacio, la casa del Obispo, las puertas doradas, el mar, el purgatorio y el infierno.

En la Inglaterra medieval las obras se clasificaban en:
milagros: ilustraban la vida de los santos cristianos
misterios: de fuentes bíblicas
moralizadoras: mostraban virtudes y vicios.

Los escenarios medievales eran móviles, en espectáculos públicos eran jalados por caballos y en "los dramas de la pasión" participaba toda la comunidad. Así que el teatro se encaminó de nuevo hacia el pueblo. Los artesanos empezaron a notar el éxito comercial que podían tener con las representaciones y el manejo de las producciones empezó a dividirse entre el clero y los gremios.

En el Renacimiento volvieron a nacer las naciones, recobrando y renovando la identidad que las largas guerras con los bárbaros les habían hecho perder, es por eso que a partir de aquí se puede hablar de teatro nacional, esto por supuesto situado en

Europa, lo que no quiere decir que no hubiera teatro en otros lugares como Asia, pero de eso hablaré más adelante

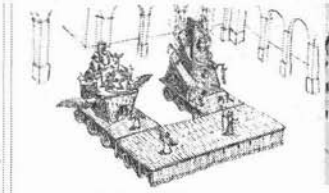
La producción teatral retomó su curso en el Renacimiento, y fue en este periodo que nació la intención de reproducir la realidad lo más fielmente posible, aquí aparece la perspectiva. Hubieron grandísimos avances técnicos y el teatro se convirtió también en una diversión cortesana, grandes máquinas subían y bajaban nubes, producían grandes olas de mar y hacían sonidos de tormenta.

En el renacimiento se retomaron las obras de Plauto, Terencio y Séneca

Sin duda fueron Shakespeare y Lope de Vega los mejores exponentes del teatro en esta época; algunas de las semejanzas entre sus obras son: ninguno de los dos se apegaba estrictamente a las reglas dramáticas, no se necesitaban grandes recursos escénicos para su representación; en cambio las obras subsidiadas por los ricos aristócratas, representadas en las cortes, sólo se distinguieron por sus extravagancias y el despliegue de lujo en el escenario.

Aunque no hubo en Italia un renacimiento teatral en el sentido dramático, si lo

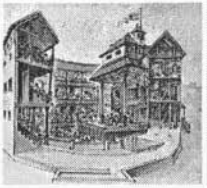
13



autos sacramentales en España

14

Teatro Isabelino Globe



15

16

hubo en el técnico y plástico por medio de la ópera y la comedia pastoril.

En 1660 surge en Italia la Commedia dell'Arte, que consistía en comedias cortas regidas por "guiones" (cánevas) que funcionaban como esquemas de la acción, gran parte de la obra era improvisada, sin embargo se regian por pautas como el prólogo, algunos monólogos y números musicales. El esquema dramático de la Comedia dell'Arte buscaba probar las reacciones del público para finalmente desarrollar el argumento.

Cada actor tenía un vestuario especial y una delgada máscara de piel. Había personajes fijos, los principales eran: Pantaleone, el viejo avaro de Venecia, vestido de rojo con capa y máscara negra; el profesor arrogante; el Arlequín, vestido de múltiples colores, con espada y máscara de madera, eterno amante de Colombina; criado, con traje de colores; Colombina, hermosa mujer joven; Pierrot, el ayudante al que la vida trata siempre mal; el soldado cobarde, la pareja de inocentes jóvenes enamorados y algunos otros que iban cambiando.

La Commedia recorría las ciudades europeas, a un grupo le ofrecieron actuar de manera permanente en París, más tarde este grupo compartió el teatro con Molière, quien

salpicó varias de sus obras con bromas italianas (burle) y alusiones a la política y los negocios (lazzi); mientras sus contemporáneos, Racine y Corneille, impactaban al público europeo con sus tragedias.

En Inglaterra surgió una variante de la Commedia, que fue el teatro de títeres de Punch y Judy, con personajes muy parecidos a los de la Commedia dell'Arte.

En España proliferaba el drama religioso o autos sacramentales, que eran representaciones de historias bíblicas llevadas a la actualidad, los personajes encarnaban conceptos como vida, muerte, amor etc…; en un principio todo lo hacían los sacerdotes pero poco a poco los artesanos fueron tomando parte al igual que los escritores, fue así como los autos sacramentales llegaron a ser escritos por los grandes como Lope de Vega y Calderón de la Barca y representados por las mejores compañías; al igual que el "misterio" francés y la comedia de moralidad inglesa, los autos sacramentales se representaban en escenarios múltiples y eran esencialmente un teatro simbólico.

Se usaban grandes carros decorados para hacer llegar a los actores al lugar de la representación, estos carros tenían también la función de espacio de transición, por

Teatro al aire libre en Versalles

17

Diseño de Girolamo Fontana

18

Decorado de Filippo de Juvara

19

ejemplo, siete actores que parecían dormidos en uno de los carros representaban los siete días de la semana, que iban despertando uno por uno; sus trajes tenían símbolos del trabajo realizado cada día de la creación, mientras tanto ,en otro carro, estaban los personajes del infierno esperando para entrar en la escena.

Poco a poco empezaron a mezclarse las comedias con los autos sacramentales y entre 1500 y 1550 Españoles y Portugueses dedicaron todos sus esfuerzos al desarrollo de la comedia, que fue introduciéndose lentamente en cortes y escuelas, sustituyendo a los autos sacramentales.

El aislamiento en que se encuentra Inglaterra siempre ha sido importante para la guerra, y del año 1600 al 1900 lo fue también para el teatro. La comedia tardó en hacerse parte del repertorio teatral, empezó con los interludios, que eran pequeñas "comedias de instrucción" que se representaban entre platillo y platillo en los banquetes.

El reinado de Isabel fue importantísimo para el teatro, en esta época se desarrollaron diez de los más grandes dramaturgos ingleses, el primero de ellos en 1587 fue Cristopher Marlowe, claramente uno de los más conocidos fue William Shakespeare, quien tuvo su

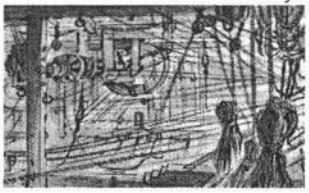
esplendor entre 1594 y 1616, pero también hubieron otros muy importantes Thomas Kyd, Robert Greene, George Peele, Ben Jonson.

El isabelino era un teatro popular al que asistía todo tipo de personas, esto molestaba a algunos actores y dramaturgos por las manifestaciones de gusto y disgusto durante las funciones, era un público muy exigente, que seguramente contribuyó a elevar la calidad de las representaciones.

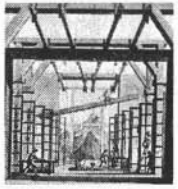
El teatro se convirtió en algo necesario para el pueblo sin importar las clases, claro que empezaron a hacerse separaciones y a surgir teatros privados pero la cantidad de teatro que se hacía no disminuyó; el programa de los teatros cambiaba cada noche, las obras se repetían cada cierto tiempo y esto hizo que se consolidaran compañías fuertes y unidas, aunque siempre patrocinadas por nobles.

El contenido dramático de las obras Isabelinas junto con la configuración del edificio teatral de la época, generaron que la actuación en estas obras fuera muy natural. Hamlet de Shakespeare es un parteaguas en la historia del teatro entre otras muchas cosas porque contiene una obra dentro de la obra, en la que Shakespeare habla del teatro como un

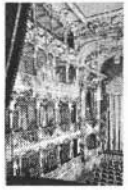
Tramoya



20



21



22

Diseño para Don Juan Tenorio

23

"espejo de la humanidad".

Aproximadamente en el año de 1600 se cerraron todos los teatros debido a la peste, pero también a que se pensaba que los lugares de reunión, como el teatro, inducían al pecado, esto trajo una fuerte censura política. En 1660 se abrieron de nuevo los teatros, pero esta vez para dar inicio a la era de la ópera, que con la introducción de las "mascaradas" italianas y su compleja maquinaria escénica dieron a las artes escénicas un tinte de espectáculo.

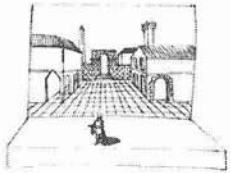
En 1550 apareció en Francia el "Hotel de Borgougne", el primer teatro público en forma desde la caída de Roma, sin tomar en cuenta el teatro de corral español y las posadas inglesas. A pesar de esto Francia tuvo un fuerte rezago teatral provocado por las guerras y el monopolio durante la Edad Media, por este motivo no había suficientes teatros.

Uno de los más importantes dramaturgos franceses fue Alexandre Hardy, reconocido por haberse liberado totalmente de los lineamientos clásicos en su manera de escribir; Corneille y Racine en cambio revivieron a los clásicos, adueñándose del auditorio

popular; al mismo tiempo surgió Moliere, quien se consagró como crítico social en sus comedias, donde usaba la trama de la vida cotidiana para describir de manera precisa las injusticias y flaquezas de la sociedad.

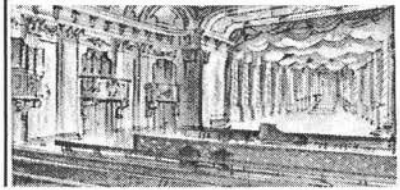
En Alemania el romanticismo se vio representado por el movimiento "Sturm und drang" (1770) que por supuesto no sólo tuvo injerencia en las artes escénicas, este movimiento iba en contra del racionalismo, exaltaba al individuo y rechazaba las reglas clásicas. Uno de los más grandes escritores alemanes fue Goethe, quien trató de alejarse de la realidad de las emociones para buscar una verdad del espíritu. Schiller, otro importante dramaturgo se acercó más al drama social.

En los últimos treinta años del siglo XVIII los dramaturgos europeos empezaron a escribir sobre los problemas de los hombres, dándole al texto y a la palabra una gran importancia. Esto coincidió con que el teatro empezara a perder su carácter burgués para convertirse en la vitrina de la sociedad, en un transparente reflejo de la realidad, no sólo en el sentido plástico sino también y sobre todo, en el dramático, mostrando una realidad mucho más sórdida y valga la redundancia: real.

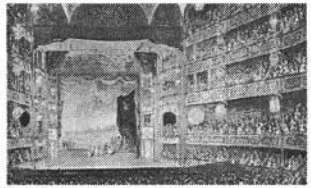


24

Decoraciones de Carlos Bibiena



25



Teatro Drury Lane

26

El Realismo es una de las corrientes o tendencias con más éxito en las artes escénicas, hasta nuestros días es una de las formas más "seguras" de hacer cine y teatro. El realismo dramático se basa en representar la psicología de los personajes de la manera más fiel posible, de forma que lo que sucede en el escenario fácilmente puede pasar fuera de él, se debe crear el efecto sin transgredir la sensación de naturalidad. El Naturalismo en cambio es el registro producto de la observación de los hechos, es un documento científico, una "rebanada de vida".

El Realismo tardó bastante en encontrar su completa expresión en el teatro pues hacían falta adelantos tecnológicos para poder llevar a escena una copia de la realidad.

Antoine con su "Thèatre Libre" en Francia, fue uno de los iniciadores del realismo plástico, utilizando por ejemplo objetos reales en el escenario; aunque esto representó un fracaso económico su influencia en los que le siguieron fue muy importante: humanizó la actuación de los dramas poéticos y fue un estímulo para los nuevos dramaturgos.

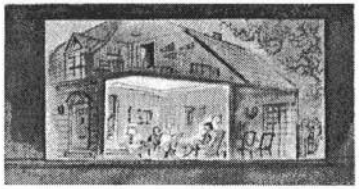
En los países nórdicos surgieron dos grandes dramaturgos: Henrik Ibsen y Björnstjerne

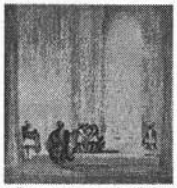
Björnson, ambos atacaron los males sociales de distintas maneras. Ibsen con análisis profundos del carácter de los personajes, capaz de comprender y representar al género humano; Björnson con análisis superficiales pero con gran destreza teatral.

Rusia engendró a tres grandes escritores: Tolstoi, Chejov y Gorki, además de un director y teórico muy importante: Constantin Stanislavsky: parte del "Teatro de Arte" de Moscú (1891), buscador de la "verdad interior, la verdad del sentimiento y de la experiencia". El "Teatro de Arte" se convirtió en una institución poderosa muy productiva en su época en gran parte porque contaban con recursos suficientes, de esta forma pudieron buscar con toda las herramientas el realismo psicológico que planteó Stanislavsky.

El realismo tardó bastante en llegar a Estados Unidos, pero cuando lo hizo empezó a cobrar fuerza rápidamente con directores como Arthur Hopkins y dramaturgos como Eugene O'Neill, Tenesse Williams y Arthur Miller.

El siglo XIX se vio marcado por la Revolución Industrial, los teatros y el público fueron aumentando en la medida en que la clase media lo fue haciendo también. El texto pasó de clasicismo a romanticismo y finalmente a realismo y la actuación se desprendió de los





"Romeo y Julieta" por Gordon Craig

Escenografía naturalista

heróicos despliegues hacia un estilo natural. El teatro se convirtió en una válvula de escape.

Surgió la iluminación con gas, acetileno y bulbos incandescentes y los decorados y vestuarios empezaron a buscar la precisión histórica.

A principios del siglo XX surge el expresionismo alemán como producto del caos de una nación arruinada; es una mezcla de abstracto y concreto, con valores subjetivos, donde los personajes no están perfectamente delineados y aparecen más bien como "tipos"; lo que se busca es llegar a la verdad emotiva más que a la realidad; el expresionista es más que nada un teatro simbólico.

Meyerhold, en Rusia, creó el "teatro teatral", que intentaba despertar una conciencia permanente de estar en el teatro; eliminando el telón de boca y dejando prendidas las luces del auditorio el escenario mostraba sus muros de ladrillo desnudos. Los rusos usaron el cubismo como base estética en la escenografía. Con la revolución aumentó el número de teatros, por considerar a este arte, aliado en la lucha contra el capitalismo.

Durante el fascismo, el arte, y por lo tanto el teatro, tuvieron la función primordial de apoyar al régimen, los teatros no fueron cerrados como en la Inglaterra del siglo XVII, sino que fueron controlados absolutamente.

Después del fascismo los dramaturgos italianos, entre ellos Pirandello pusieron en duda todo, desde el valor de la existencia hasta la realidad misma.

En 1920 apareció el "teatro de director", los directores participaron en el proceso creativo dramático casi a la par de los dramaturgos, tomando a los textos de manera mucho menos estricta, se hicieron versiones nuevas de Shakespeare y de otros autores "clásicos". Algunos de estos directores que a la fecha siguen generando teatro son: Tyrone Guthrie, Jean-Louis Barrault y Peter Brook.

En el siglo XX han proliferado muchos "tipos" de teatros por llamarles de alguna manera. El drama político, que usa el teatro como un arma, que ataca las convenciones generalmente aceptadas. El drama documental o "teatro de los hechos", más allá del realismo.

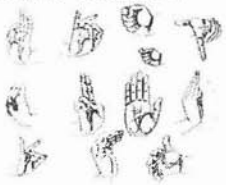
Entre 1950 y 1960 Beckett, Ionesco y Adamov, entre otros, crean el "teatro del absurdo" tomando a Brecht y a los surrealistas como base.

30

Reinterpretación Kathakali

31

Mudras kathakali



32

El teatro en el continente asiático es sumamente importante, se remonta al siglo II a.c. y ha ejercido una poderosa influencia en el teatro occidental, no por hablar de él casi al final se demerita su importancia.

La tradición teatral en India y China viene desde el siglo II a.c. y en Japón desde el SVII a.c. aproximadamente.

El teatro oriental se caracteriza entre otras cosas por ser más un teatro emblemático o simbólico que figurativo; algunas de sus manifestaciones están basadas en la religión por lo que se concibe al escenario como un lugar sagrado.

Si el teatro es un reflejo de la sociedad, en el teatro oriental se puede percibir la idea de desapego, el realismo nunca ha representado un objetivo para el teatro asiático, pues sus bases se encuentran en la filosofía oriental, en elementos simbólicos que necesitan de la imaginación del espectador para transformarse en mensaje.

Las representaciones orientales empezaron al igual que las griegas en pequeños teatros temporales, sólo que estos nunca se convirtieron en los inmensos teatros de piedra de los griegos y de los romanos

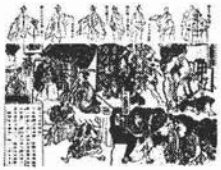
En India el teatro Kathakali es la disciplina más importante, es una mezcla de danza y drama que quiere decir literalmente representación de cuentos. Los textos están escritos en sánscrito y malayalam, sus contenidos dramáticos están tomados del Ramayana y el Mahabharata entre otros libros sagrados.

En un principio los actores recitaban, en la actualidad sólo hacen uso de gestos y mímica mientras dos cantantes van cantando la historia; así que hay dos funciones actorales con herramientas y objetivos distintos pero con el mismo fín: contar historias a través de secuencias

La representación sucede al aire libre. Empieza al ponerse el sol y continúa durante toda la noche; el espacio es un escenario pequeño de entre 6 y 7 metros cuadrados simplemente con una lámpara de aceite al centro. Todo comienza con dos jóvenes sin vestuario ni maquillaje que hacen una danza religiosa para atraer a Shiva Nataraja;

Teatro No

33



34

Máscara y actor No

35

36

después dos jóvenes sostienen un telón de seda, detrás de este está el actor, quien todavía cubierto por el telón empieza a bailar y a gritar hasta que finalmente los dos jóvenes dejan caer el telón y da inicio una representación de historias extraordinarias en donde participan dioses demonios y héroes en batallas y escenas de amor. Estas historias son conocidas por todos los espectadores pues provienen de los libros sagrados, el público conoce el alfabeto de este lenguaje simbólico y es así como se completa la comunicación entre actores y espectadores, en el instante en que da inicio la puesta en escena.

Los actores Kathakali tienen un entrenamiento muy riguroso que inician desde niños y durante ocho años, es un entrenamiento del cuerpo, el espíritu, el intelecto y las emociones. Los antiguos maestros Kathakali decían:

> "Ahí donde van las manos para representar una acción, deben colocarse los ojos; ahí donde van los ojos debe seguir el intelecto, y de la acción representada por las manos debe nacer un sentimiento determinado que se refleje sobre el rostro del actor."

La cabeza del actor representa la psique del personaje y con las manos va narrando las

acciones a tráves de mudras, que son ideogramas visuales que sustituyen a la palabra.

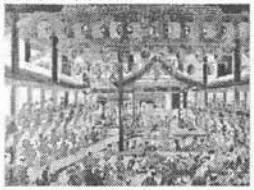
Como el contenido dramático es conocido por los espectadores, el vestuario es muy complejo y colorido con el fin de impactar su sensibilidad y junto con el maquillaje cumple la función de enfatizar la teatralidad, sus dimensiones modelan y transforman constantemente el espacio vacío del escenario. En el Kathakali sólo actúan hombres, incluso en los papeles femeninos, cuyo vestuario, en contraste con los masculinos es muy simple.

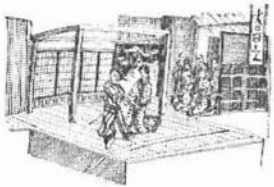
El teatro No japonés se sustenta en la creación de un tiempo-espacio vacío, en el arte de resumir, de llegar a la esencia.

La existencia del No es simplemente teatral, los cambios de escena suceden a la vista de los espectadores en el desarrollo de la obra, las escenas están decoradas con palabras y la historia se desarrolla a través de la actuación.

El manejo del tiempo cambia dependiendo de la situación, el tiempo se condensa en las acciones fundamentales y se acelera para los asuntos triviales, hay momentos en que

Teatro Kabuki





Actor kabuki

37 38 39 40

se desvanece, como en los sueños y su paso es indefinido, no sigue una estructura lineal pues no trata de imitar al tiempo real.

Actores y público crean juntos el drama, incluso puede el público tomar el papel de personaje y participar activamente en la obra.

El teatro No tiene muchas semejanzas con la tragedia griega como el uso de máscara, la presencia del coro y de personajes deidades. La función de la máscara en el No no es la de exagerar los rasgos sino la de llegar a la esencia, que no implica acercarse a la realidad, por eso está desproporcionada, es más chica que la cara del actor; la música es de vital importancia y al igual que en el Kathakali la austeridad del espacio contrasta con el esplendor del vestuario.

Otra de las manifestaciones teatrales de Japón es el teatro Kabuki, que sin ser realista tiene una estructura más parecida al teatro occidental en el sentido narrativo y en el manejo continuo del tiempo. Es un teatro basado en la convención, en un acuerdo tácito entre actores y espectadores, un actor puede ganar una batalla armado simplemente

con ramas de cerezo.

Hoy en día todos los papeles son interpretados por hombres pero no siempre fue así. El teatro Kabuki se consolidó gracias a que una mujer llamada O-kuni tomó un tipo de danza religiosa y la sacó del templo para poder hacerla más sensual. En un principio se relacionaba al Kabuki con la prostitución y algo de cierto tenía, el gobierno prohibió la participación de las mujeres y surgieron los "onnagata" que son los actores que representan los papeles femeninos.

El Kabuki ha pasado por tantas censuras que ha tenido que hacer más interesante su contenido dramático y más esplendoroso el visual. No existe una escuela Kabuki, es una tradición familiar que va pasando de generación en generación a través de la imitación.

La ópera china de Pekin (Beijing) tiene fundamentos tan antiguos como la imitación de animales, y concibe a los actores como la sublimación de una marioneta.

Es un teatro sumamente simbólico, donde el color de la barba del personaje indica su edad y personalidad. quien lleva un fuste quiere decir que va a caballo, quien lleva

Actores chinos

41

42

43

Grabado prehispánico

44

El desarrollo de la actividad teatral en México ha seguido casi el mismo curso del teatro europeo a partir de la conquista, sin embargo el teatro prehispánico tenía varios de los elementos rituales y simbólicos que hoy en día caracterizan por ejemplo al teatro oriental y que lo hacen una fuerza importante en el universo de las artes dramáticas.

El teatro prehispánico tuvo un fuerte carácter religioso o ceremonial, esto facilitó la recepción de los autos sacramentales españoles que, como es lógico, fueron muy útiles para catequizar.

El teatro indígena tenía sus bases en la palabra, el canto, el movimiento y el vestuario; la música era un elemento muy importante. Se usaban instrumentos de percusión.

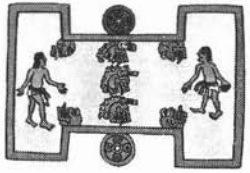
En el teatro Nahuatl los vestuarios se hacían en su mayoría con rosas o plumas para obtener una amplia gama de colores; los cantores o "cuicapicque", que quiere decir literalmente "componedores de cantos", eran también una especie de autores pues al momento de interpretar improvisaban también y de alguna forma componían. No hay una clara diferenciación de géneros pero si se sabe que habían algunas representaciones con un

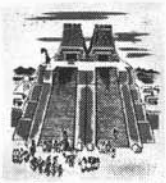
tono grave y serio y otras con temas de amores, cómicos y lascivos. Para los espectáculos grandes se usaban plazas públicas que tuvieran algún desnivel para facilitar la visión, a manera de escenario. Había un importante entrenamiento actoral que se impartía en las escuelas al servicio de los dioses. Se piensa que de haber tenido un siglo más de vida, el teatro prehispánico hubiera alcanzado las dimensiones del teatro griego u oriental.

El teatro Maya o Quiché tiene en su acervo el único texto como tal que sobrevive del teatro indígena, que es el Rabinal Achí. El teatro en lengua Maya al igual que el Nahuatl, empezó siendo representado por sacerdotes y finalmente por actores o comediantes; una de las primeras manifestaciones es el Colomché o "juego de las cañas". Al teatro maya se le asocia con la tragedia griega hasta antes de Esquilo y con el teatro Kathakali hindú pues los contenidos de las obras se conocían de antemano y había un simil con el coro.

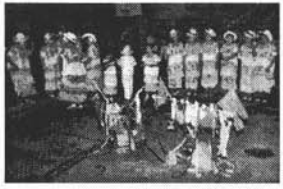
"El Baile de los Gigantes" en Yucatán es uno de los testimonios de la absorción del teatro prehispánico por la nueva religión impuesta por los conquistadores, sus personajes, tomados del Popol-Vuh, se traspasaron a la religión católica hasta que la trama derivó en la representación del degüello de San Juan y la lucha entre David y

Esquema del juego de pelota





Templo mayor Tenochtitlán



Goliat. El escenario es la plaza de Camotán[45], a la que se "limpia"[46] de malos espíritus[47], los actores rinden homenaje al sol naciente y saludan a los cuatro puntos cardinales, se acomodan los personajes buenos hacia el lado claro, el oriente y los malos hacia el oscuro, el poniente; la disposición de los actores hace pensar en el espacio escénico como una especie de mapa mágico trazado por los dioses o el destino.

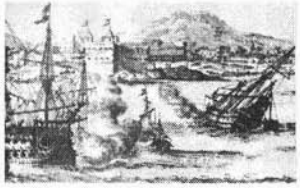
A la llegada de los españoles, el teatro indígena comenzó a perder fuerza no sólo por la represión ejercida por los conquistadores sino que los indígenas lo escondieron y lo poco que quedó a la vista fue en parte reprimido y en parte utilizado con fines evangelizadores; a partir de aquí es que empiezan a diferenciarse las maneras de hacer teatro entre las ditintas órdenes no en géneros propiamente pero si en estilos. Los fransiscanos aprovecharon la metodología dramática existente, así trasladaron los modelos indígenas a la nueva religión y fue mucho más fácil la inserción del catolicismo. Un poco después los jesuitas desarrollaron el Teatro Humanista, que nunca salió de los claustros académicos de sus colegios, este tipo de representaciones no tenían una función evangelizadora o de instrucción popular, pues además de estar escritas en latín,

requerían de muchos lujos para su representación. El Teatro Criollo siguió las formas de la comedia española pero escritas por autores mexicanos.

El teatro en la Nueva España lentamente fue tomando el mismo curso que el teatro español, fue saliendo del templo hacia la plaza, olvidando su carácter religioso para convertirse en entretenimiento, para los nativos esto si fue una novedad pues el teatro en México antes de la llegada de los españoles tenía un matiz ritual predominante.

El Siglo XVII fue el siglo de Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz. Entre las contribuciones de Juan Ruiz de Alarcón al arte dramático estan la humanización de la moral cristiana a travéz de versos hechos con mucho cuidado y precisión. Sor Juana trasladó su poesía al teatro para dar vida a piezas teatrales con toda la fuerza y el simbolismo que caracterizaba su lenguaje.

Durante el movimiento de Independencia fueron cambiando muchos conceptos hasta ese momento nunca antes cuestionados a nivel nacional, por ejemplo: la idea de que la autoridad emerge del pueblo, la condenación de la esclavitud, la re-apreciación de la cultura prehispánica y el nacionalismo; todo esto se tradujo al teatro en la representación de

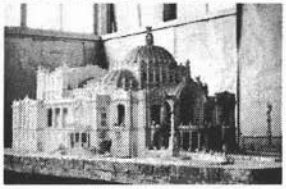


48

El viejo Gran Teatro Nacional

49

Modelo del Palacio de Bellas Artes



50

ambientes y costumbres mexicanas, utilizando el habla popular, así como la música y el baile.

Finalmente el clima político se puso muy tenso y el teatro decayó muchísimo, sin embargo es esta la época de Gorostiza y de José Antonio Cisneros, quien probablemente sin darse cuenta fue el iniciador del realismo, incluso antes que en Europa.

Con la independencia empezaron a construirse más teatros, como el Gran Teatro Nacional originalmente llamado de Santa Anna, el Iturbide, el Teatro Pincipal antes llamdo Coliseo Nuevo.

Ya en el Siglo XIX con la Reforma, el nacionalismo tomó más fuerza en todas las artes y al separarse la iglesia de la política, el teatro se consagró como el enlace entre dos mundos, las clases altas y el gobierno: patrocinadores importantes de la producción teatral.

El Gran Teatro Nacional fue demolido después de haber dado lugar a una de las épocas más fructíferas de la ópera en México.

El teatro de la Revolución coincide con el naturalismo en la literatura y el realismo

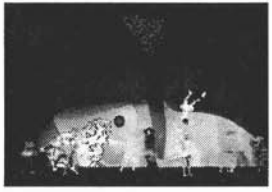
en el teatro, ambos con tintes nacionalistas. Aparece el teatro folcklórico, que usa elementos típicos y se encuentra al alcance del pueblo.

En 1928 surgen los primeros grupos experimentales, fuertemente ligados al movimiento literario; los editores de la revista "Ulises", Salvador Novo y Xavier Villaurrutia fueron personajes importantísimos, pues fue esta revista la que dio pie al Teatro de Ulises, dirigido por Antonieta Rivas Mercado, con autores como Novo, Villurrutia, Celestino y José Gorostiza, y grandes pintores como escenógrafos; este movimiento propuso ideas universales, que sobrepasaron la dimensión geográfica y temporal y redescubrieron la unidad de la puesta en escena.

Estos fueron años de ebullición en la escena teatral, se tradujo a los autores realistas, con la inauguración del Palacio de Bellas Artes se planteó la creación de una Compañía Nacional de Teatro, digna del nuevo recinto. Importantes dramaturgos mexicanos de la primera mitad del siglo XX son Celestino Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Alfonso Reyes, Rodolfo Usigli, Salvador Novo, Agustín Lazo, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández, Hector Mendoza y Jorge Ibargüengoitia.

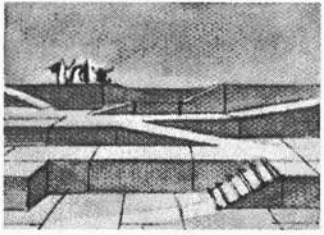
51

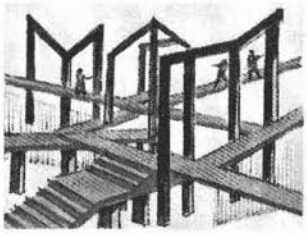
52

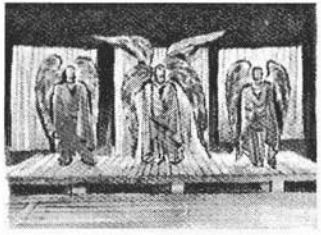


53

A partir de 1949 se construyen más y mejores teatros, se busca la enseñanza formal de las disciplinas escénicas, así como la formación de un nuevo público de teatro y de esta manera la puesta en escena integral.







Historia del Edificio Teatral y del Diseño Escenográfico

skenè pás o bíos (la vida es una escena)
Refrán griego

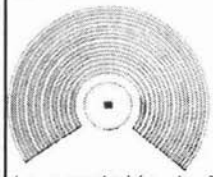
Para los griegos, un texto en el sentido dramático. Es un relato escrito para ser dramatizado, representado mediante palabras o gestos. Drama en griego quiere decir acción en general y acción teatral en particular.

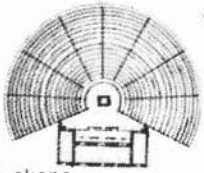
Curiosamente estas definiciones dejan ver claramente que un texto vivo debe ser representado de manera viva, la acción está presente desde el texto y esta cualidad activa, viva, es fundamental en las artes escénicas.

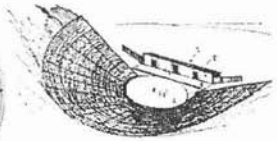
En la Antigua Grecia las representaciones teatrales requerían unicamente de un anfiteatro con un altar al centro. 200 años después, en el periodo Helenístico, apareció la skene.

Skene quiere decir escena, pero también significa el contenedor de la escena. El destino efímero de la arquitectura escénica quedó marcado desde su nacimiento. Las artes escénicas por supuesto no nacieron en los grandes teatros, empezaron bajo cobertizos,

Vista general de un teatro griego







La aparición de la skene

54 55 56

sobre tarimas y construcciones temporales; definidos por su poca duración y por existir para suplir a la verdadera construcción.

Skene, orchestra y theatron son los tres elementos espaciales en el teatro griego. Orchestra es el espacio circular entre skene y theatron, que es el semicírculo que da forma a las graderías y que viene de la palabra ver.

En el primer Teatro de Dionisios, construido en el costado de la colina de la Acrópolis, es donde aparece por primera vez la orchestra en el talud elevado, no se sabe con certeza, pero es probable que el espectador, sentado en la colina no viera más que la orchestra, el Templo de Dionisios atrás y más atrás el mar. En este escenario un elemento de la naturaleza: el mar, uno religioso: el templo y el elemento humano en dos de sus papeles: actor y espectador; conviven. Este tipo de arquitectura teatral sagrada permitió que dramaturgos como Esquilo escribieran haciendo uso de los fenómenos naturales, incluyendo en la obra por ejemplo el amanecer.

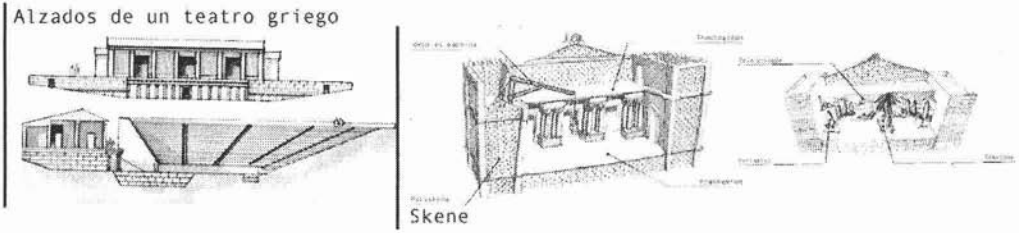
La skene, por su simplicidad y carácter efímero presentaba grandes posibilidades en cuanto a flexibilidad. Si se representaba una obra afuera de un templo, las puertas de este

podían funcionar como entradas y salidas para los actores, a veces el techo de la skene cumplía la función de un escenario elevado para escenas en que aparecían los dioses.

El teatro griego era un teatro de convención, sin embargo hay evidencias de dos dispositivos escénicos mecánicos: mechane y ekkylema, el primero probablemente utilizado para las escenas en que los dioses volaban, esto era la representación literal de la conocida frase "deus ex machina" este dispositivo consistía en una especie de canasta que bajaba al escenario por medio de poleas, era además un recurso para resolver conflictos en la historia; ekkylema, que viene de la palabra rodar, era una plataforma rodante usada para escenas fuera de la skene.

Para el Siglo IV AC el teatro se volvió más naturalista y empezaron a usarse pinakes, mamparas con escenas pintadas que se ponían en nichos o entre columnas y que al ser de madera cumplían la función de amplificar el sonido y periaktoi, prismas triangulares con escenas pintadas en cada uno de sus lados. El sistema de varas, usado actualmente en los teatros, tiene a su abuelo en el teatro griego, a los lados del escenario se ponían grandes piedras con salientes donde bien podía descansar la viga de un periaktoi.

Alzados de un teatro griego



57 58 59

El esplendor de la cultura romana sucedió hacía el Siglo II AC. El Teatro de Pompeya apareció en el 80 AC.

La invención del arco es una pieza clave para el teatro romano y representa la gran diferencia con el teatro griego, pues al poder cubrir mayores claros, no era necesario usar el costado de una colina y podía hacerse teatro en lugares cerrados. Cavea o auditorio y proscenium o escenario se constituyeron como una unidad, dando lugar a un espacio cerrado que hizo posible a partir de la construcción de un mundo aparte, distinto del exterior, que la experiencia teatral entre actores y espectadores fuera más íntima y al mismo tiempo colectiva.

Mientras duró el Imperio, la producción de teatro disminuyó, en cambio, se incrementaron los espectáculos, como las Namauchias (gladiadores y batallas navales) que requerían grandes dispositivos "escénicos".

Lo que para los griegos era skene en los romanos se llamaba scaenae frons, estaba dividido en tres por columnas, nichos y puertas, además de una puerta a cada lado

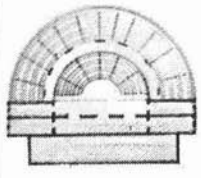
del escenario. De las tres puertas, la del centro correspondía al héroe o personaje principal, de un lado a la habitación o espacio de un personaje secundario y del otro a uno de categoría inferior; de las puertas laterales, una llevaba a la ciudad y la otra a un puerto o al campo.

En las representaciones romanas usaban dos tipos de telones: aulaeum, colocado al frente y probablemente decorado y siparium, un telón más chico ubicado en la parte de atrás con la opción de subirse o bajarse y con la función de representar lugares más específicos. El teatro romano es más abstracto que el griego en cuanto a la representación de lugares.

Vitruvio, en sus Diez Libros de Arquitectura, describe tres tipos de decorados: columnas, frontones, estatuas y objetos propios de la realeza para las tragedias; habitaciones privadas con balcones, vistas con hileras de ventanas y edificios para las comedias y finalmente árboles, cuevas, montañas y objetos rústicos para las sátiras.

A la caída del Imperio Romano el espacio teatral sobrevivió en su expresión mínima, una plataforma con un telón.

Planta de un teatro romano

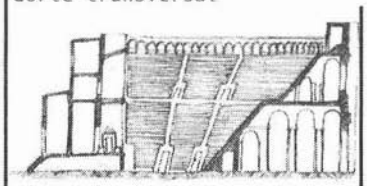


60

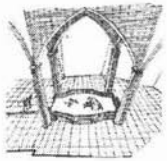
Estructura

61

Corte transversal



62



Edad Media

63

En la Edad Media el teatro como espectáculo prácticamente desapareció, se mantuvo debido a expresiones populares como mimos, juglares, acróbatas callejeros y demás, quienes no necesitaban de un espacio permanente para sus representaciones.

El teatro en la Edad Media representa una de las etapas más singulares en la historia del teatro. El drama sucedía a través de escenas o escenarios simultáneos y era el espectador quien tenía que moverse, teniendo así la posibilidad de alterar o no la secuencia de escenas.

El espacio escénico lo formaban mansion y platea, mansion era una estructura emblemática que sugería una locación, mientras que platea, era el espacio neutro enfrente o alrededor de la mansion. El espacio escénico estaba claramente delimitado aunque no permanecía siempre en el mismo lugar, al hacer representaciones al aire libre se usaba una mansion móvil, usando la calle como platea. El espacio teatral estaba claramente definido sin límites materiales puesto que sucedía en espacios públicos.

Los actores no sólo estaban en el espacio físico de la mansion, al salir de ella eran una extensión de la misma. La platea era el lugar de transición de tiempo y espacio

de una mansion a otra, haciendo posible la simultaneidad de escenas.

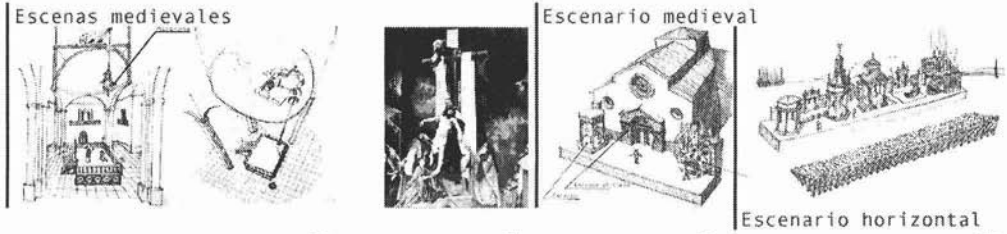
El contenido visual era esencialmente sugestivo, se basaba en una sola imagen; Jerusalén se representaba con una puerta, el infierno, la boca abierta de un monstruo. La cuestión estética en el teatro medieval tenía una gran carga simbólica y al igual que el teatro griego se basaba en la convención, en la Edad Media proliferaron los dramas litúrgicos, que eran representados en iglesias, donde hacían uso de los balcones, el altar y demás elementos arquitectónicos.

Paradójicamente con lo que implicó la represión del teatro en la Edad Media por parte de la iglesia, la forma de representarlo se adelantó a su época por mucho.

Este era un teatro realista y simbólico a la vez.

En el Renacimiento prevaleció la búsqueda de una expresión teatral naturalista, la creación de una ilusión de realidad, de verosimilitud, nació este afán por acercarse lo más posible a la realidad en todas las artes.

A grandes rasgos, los elementos que caracterizaron al escenario renacentista y



64 65 66 67

que conforman el parteaguas que esta etapa significó en el espacio del teatro son: la reubicación de las puertas dentro del escenario, la perspectiva y la evolución de la escenografía cambiable.

En 1490 Leonardo Da Vinci inventó el escenario giratorio

Con el Renacimiento y el Humanismo volvieron a construirse teatros, basados en Vitruvio y en las construcciones romanas,donde mejoraron la visibilidad y el sonido levantando al público y a los actores, intensificando así el contacto entre ambos.

En Italia, el incremento de obra operística frenó la tradición romana en cuanto a la construcción y diseño de los teatros y dió pie al teatro "a la italiana" con proscenio de frente al auditorio.

El primer teatro permanente del Renacimiento fue el Teatro Olímpico de Vicenza, diseñado por Palladio y Scamozzi y terminado en 1585. Fue uno de los más adelantados en su época, con un escenario con pendiente y el auditorio de forma semielíptica; el scaenae frons está modulado por tres arcos, uno de ellos, el del centro, es un arco triunfal inspirado en los que los romanos construían para celebrar su regreso de las

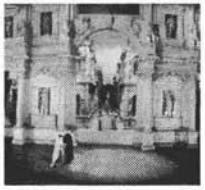
campañas victoriosas, y una puerta a cada lado; detrás de los arcos hay cinco calles delineadas por construcciones en perspectiva. Este teatro representa una de las grandes combinaciones entre las ideas clásicas y renacentistas; se inauguró con el estreno de una gran producción de Edipo Rey. Otro gran ejemplo es el Teatro all'antica en Sabbioneta construido por Scamozzi entre 1588 y 1590, el cual representa el primer paso a la boca-escena o arco del proscenio.

El teatro Farnese de Aleotti (1618) es el primer ejemplo conocido de un teatro con arco-proscenio, que no solo esconde los desahogos, sino que permite usar en la parte de arriba complicados mecanismos para mover escenografía; encuadra la escena al mismo tiempo que establece distancia con el espectador restándole participación, esta es una de las grandes paradojas de la arquitectura teatral renacentista, separa al espectador pero unifica su espacio con el del actor por medio de un recurso visual: la perspectiva.

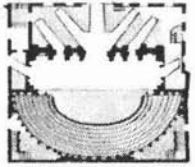
En la Inglaterra Isabelina surgieron dos tipos de teatros:

-Al aire libre; Curtain, Swan y Globe: un espacio circular rodeado por 300° de audiencia, a nivel de piso y elevada. En este tipo de teatros se representaba a Shakespeare, obras

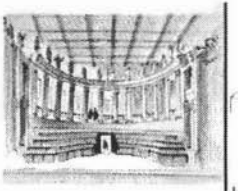
Teatro Olímpico



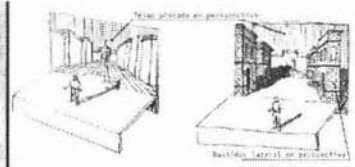
68



69



70



Uso de la perspectiva

71

basadas en la palabra, sin mayores movimientos escénicos

-Cerrados; Cockpit: de influencia palladiana y de Serlio.

A diferencia de Italia, donde la ópera se apoderó de la escena, Inglaterra continuó con la tradición medieval, combinando teatro litúrgico y popular. Se siguieron usando los teatros que ya estaban construidos (había muchos tipo "arena") y es de ahí que surge el esquema isabelino, así la combinación entre lo medieval y las nuevas tendencias se dió no solo a nivel dramático y de representación, sino también a nivel arquitectónico dando lugar al edificio teatral isabelino: uno de los más usados en el mundo, mezcla entre interior y exterior, entre el esquema de teatro circular y a la italiana.

El esquema del edificio teatral isabelino es una mezcla entre la tradición del teatro de posadas inglesas, donde el patio servía como espacio de transición y delimitaba claramente el espacio actoral.

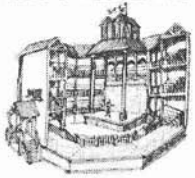
El teatro isabelino (a nivel tipológico) se organiza alrededor de un patio en donde está el escenario, a 1.5m de altura, esto porque abajo de él hay mecanismos que sirven para hacer desaparecer actores. El escenario está techado por una cubierta sostenida por

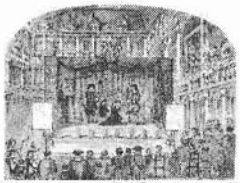
dos grandes columnas. El escenario isabelino tiene dos alturas, una sencilla y otra doble que hace las veces de escenario superior. Este es un teatro parcialmente al aire libre. También había teatros privados, que fueron los primeros techados con luz artificial.

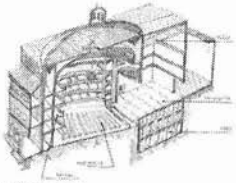
En el año de 1599, se construyó el Globe en Londres, muy cerca del Támesis, este teatro perteneció a la compañía dirigida por Richard Burbage, las principales obras de Shakespeare tuvieron lugar ahí. Es de forma circular, con estructura de madera, tres galerías techadas y un patio para público de pie frente al escenario, tiene capacidad para 800 espectadores. En la época en que fue construido no tenía telón de boca y el balcón que se ubica sobre el escenario se utilizaba mayormente para escenas de amor. La escenografía que usaban las obras representadas en el Globe era sumamente sencilla, a veces había incluso letreros con el nombre del lugar donde se situaba la obra.

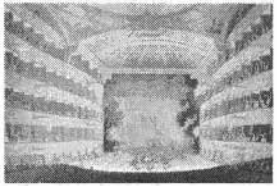
Por supuesto que la influencia continental se hacía presente y puede verse en los teatros Dorset Garden y Drury Lane, donde se junta la tradición isabelina con las ideas del centro de Europa. Los teatros consistían en: una galería, que era la parte abierta para sentarse; los palcos, que eran pequeños compartimentos privados a los lados y atrás

Teatro isabelino









Teatros del Centro de Europa

72 73 74 75

del teatro y finalmente el foso de la orquesta. En este tipo de teatro la perspectiva de la escenografía hacía que el público tuviera poco contacto directo con la escena, sin embargo al haber público por tres de los lados, la relación entre actores y espectadores era muy fuerte.

En los teatros del centro de Europa, la disposición de las butacas y la perspectiva con un solo punto de fuga hacían que hubiera más relación visual entre los espectadores que con los actores, el mejor lugar, el centro, estaba destinado para el rey, así es que solo él tenía la visión perfecta de la obra, para los demás espectadores era más fácil verse unos a otros que conectarse con la puesta en escena.

En casi toda Europa los teatros tenían balcones que delineaban las paredes, esto coincidió justamente con el momento en que el teatro se volvió un acto burgués en que los espectadores asistían más para verse unos a otros que para ver la obra. En Inglaterra el presupuesto destinado a la producción teatral era muy bajo, por lo que se fueron aumentando filas de butacas en los balcones, haciendo un efecto de túnel y alejando aún más al espectador del actor, la decoración de los teatros era bastante sencilla, al igual

que la estructura, mientras que en otros países como España, Italia y Alemania imperaba el Barroco y el Rococó.

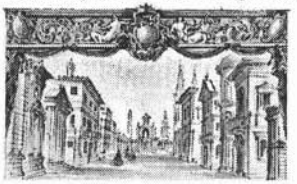
Los franceses combinaron la mansion medieval con la perspectiva italiana.

La escenografía hizo que naciera la pintura de sombras (claroscuros) como una herramienta para representar el volumen. Agatarco fue el primero que pintó una escenografía, después de esto Demócrito y Anaxágoras sentaron las bases teóricas de la perspectiva con la misma intención de representar volúmenes según una ley natural de dirección de la vista y propagación de los rayos.

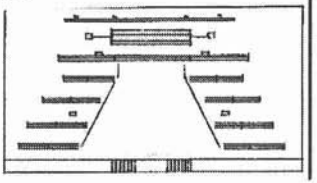
El primero en usar la perspectiva para una escenografía, fue Pellegrino da Udine en 1508 para la "Cassaria" de Ariostro en Ferrara. Con la perspectiva se logro que el público viera en el escenario una especie de continuación de la sala.

Serlio, basándose en Vitruvio, definió tres tipos de perspectiva en la pintura escénica: trágica, cómica y satírica. En las tragedias debían usarse calles de ciudad con edificios a los lados y o lugares públicos, en las comedias privados, y en las sátiras más

Escenografía de Íñigo Jones

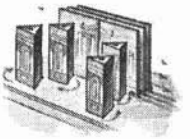


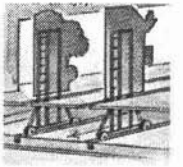
76



77

Maquinaria escénica





78

bien árboles y cavernas. Además de dibujar los tres tipos de escenografía, describió la manera de construirla, se sabe que combinaba la falsa perspectiva con algunos elementos tridimensionales y bastidores con varillas cubiertos de lino con cornisas salientes. Serlio habla también de cómo crear efectos, como luces de colores por medio de botellas con agua entintada reflejada con cacerolas brillantes.

Nicoló Sabbatini (escenógrafo renacentista) publicó un libro llamado "Pratica di fabricar scene e machine n'e teatri" (1638) en el que habla de la perspectiva escénica, de maquinas para hacer subir y bajar elementos, de cómo hacer rápidos cambios de escena, de los periaktoi con vistas intercambiables (usados desde los tiempos de los romanos) y fue el primero en usar bambalinas con sección curva.

Giacomo Torelli, inventor del sistema de varas con carro, constribuyó a la escenografía con una de sus más importantes características: el movimiento, el carácter cinético de la escenografía va directamente relacionado con las condiciones tecnológicas.

Comenzaron a desarrollarse mejor los sistemas de iluminación por medio de lentes.

F. Bibiena inventó la perspectiva con varios puntos de fuga, de esta forma el

espectáculo pudo ser visto desde varios ángulos . La relación entre el escenario y el auditorio ha sufrido grandes cambios con el paso del tiempo.

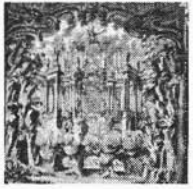
Los siglos XVI, XVII y XVIII representan el esplendor del Barroco y el Rococó, el ideal italiano eran escenarios más profundos, que permitieran espléndidos espectáculos

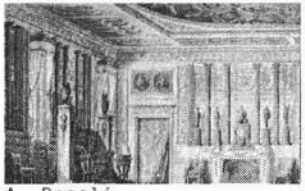
El S. XVIII no fue un siglo de grandes cambios para el teatro, pero si fue importante como transición para el siguiente. En este momento casi cada gran ciudad contaba con su propia casa de ópera, la escenografía consistía en pinturas en perspectiva con mecanismos que las movían.

El Neoclasicismo se manifestó en los teatros en términos de simplicidad, simetría y austeridad. Tomaron importancia la historia y los orígenes de la cultura, así que empezaron a diseñarse vestuarios basados en los clásicos. En cuanto a representación de lugares, se hizo presente la fascinación que había por las ruinas. Es el siglo de los grabados de Piranessi.

Se abundó mucho más en los detalles de la iluminación, el control de la luz en

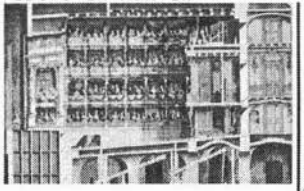
Piranessi

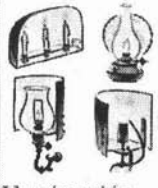




A. Basoli

Teatro en Munich





Iluminación

79 80 81 82

términos de intensidad y color, para sugerir el clima o el paso del tiempo, haciendo grandes aportaciones en este campo.

En los inicios del Siglo XIX había un diseño común para la representación de los dramas históricos, que consistía en una vista detallada al fondo del escenario, indicando el lugar de la acción. Incluso a Shakespeare se le empezó a representar de manera realista, pero como todo esto era muy caro a veces sólo una escena o algunos vestuarios eran completamente realistas.

Se empezó a usar a la investigación histórica y cultural como base estética y de dirección, pero como se construían teatros enormes con espectadores a 300 m de distancia, la precisión histórica perdió exactitud y se fueron agregando escenas como bodas y banquetes para hacer más espectaculares las obras.

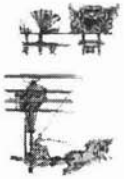
Imperaba la pintura escénica sobre el trabajo espacial, siempre en dos dimensiones.

El momento cumbre del realismo teatral, coincide con la invención del cine después

de la creación del daguerrotipo, con la intención de producir imágenes cada vez más cercanas a la realidad. En este momento surge el set-caja en el teatro o la idea de la cuarta pared, como si a un cuarto se le quitara el cuarto muro para que viera el espectador.

El realismo en el teatro tiene sus riesgos, como el de romper con la convención, si para escenificar un lago se usa agua real, en principio se rompe ese acuerdo no dicho entre el actor y el espectador, el público no necesita ser salpicado para saber que hay un lago en la escena y no solo eso sino que se destruye absolutamente la ilusión porque de cualquier modo el público sabe que no hay un lago de verdad en el escenario.

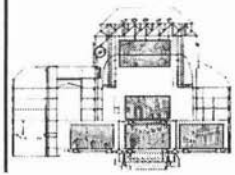
Pero el realismo excesivo no era la única tendencia, Richard Wagner planteó la puesta en escena integral, entendiendo al teatro y las artes escénicas como una "obra de arte total". Para lograr esto lo primero que hizo fue quitar los palcos laterales en los teatros, unificando así el espacio central, generando un acomodo democrático en el que cada espectador viera lo mismo; bajó medio nivel el foso de la orquesta frente al escenario, puso doble proscenio para separar el escenario ideal del mundo diario de los



83

84

Escenario giratorio



85

Escena realista

86

espectadores, haciéndolo visible igualmente para todos pero delimitándolo claramente y separándolo del tiempo real. Una de las grandísimas aportaciones de Wagner a las artes escénicas fue el oscurecimiento de la sala, hasta antes de él nunca nadie lo había hecho, y esto hizo que el espectador se sintiera más unido al actor, la igualdad de condiciones de luminosidad en el escenario y en la sala contribuyeron enormemente a la intensidad de la puesta en escena, además de disminuir la "atención social" entre espectadores; paradójicamente el trabajo de Wagner representó el clímax del naturalismo en el sentido dramático.

Grupos de artistas emprendieron la búsqueda de un teatro evocador, que conjugara la imaginación y el subconsciente con la carga estética y dramática para crear una convención aún más fuerte que la pretensión de realidad: un teatro simbolista, más cercano a sus orígenes.

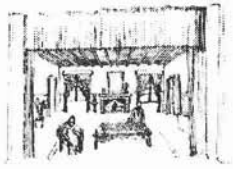
Hacia 1890, Paul Fort con el Thèatre d'Art, volvió a la iconografía Gótica y Medieval tratando de crear un universo de signos que remitiera a las cosas más básicas de la realidad, a los olores, colores y sonidos, sin locaciones espectaculares.

Aquí aparecen dos personajes importantísimos en la historia del espacio escénico: Adolphe Appia y Gordon Craig, ellos empiezan a usar el espacio en sus tres dimensiones por medio de masas de luz y sombra, con la expresión arquitectónica de los griegos y la formal de los orientales. Appia hacía esculturas con luz, con la música como parte esencial, él buscaba los equivalentes visuales del ritmo del texto. Craig jugaba con las pantallas móviles pero para crear espacios y ya no solo para representar.

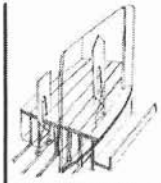
Técnicamente uno de los grandes avances del S. XIX fue el predecesor del sistema de varas, en el que podían moverse los telones en un solo plano bajando de las varas que cruzaban el escenario de manera transversal en la parte de arriba, una vez abajo los telones se atoraban en ranuras en el piso o bien se deslizaban hacia uno de los lados. En Europa central los teatros contaban con complejos sistemas en los sótanos con los que podían mover los trastos a través de las ranuras.

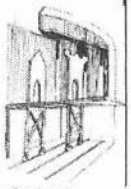
A finales del Siglo XIX la escenografía empezó a concebirse en tres dimensiones, en parte por la aparición de la electricidad y en parte por la búsqueda del realismo más que de la retórica. Es interesante ver la manera en que un cambio arquitectónico o

Escenografía realista



87



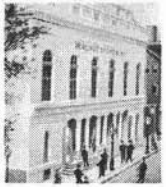


Maquinaria escénica

88

Primeros teatros en Estados Unidos

89



90

espacial fue dió pie a una nueva búsqueda dramática, el hecho de que el teatro dejará de ser un evento burgués debido a que se suprimieron los palcos, hizo que pudieran tratarse temas de la vida cotidiana en escena y que el teatro se convirtiera en el espejo de la sociedad.

Después del descubrimiento de América, empezaron a aparecer los primeros teatros en América del Norte, todos ellos basados en el esquema inglés.

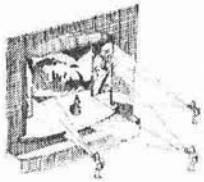
En el Siglo XX los teatros empezaron a verse influenciados por el cine; los palcos desaparecieron completamente, se hicieron mucho más sobrios.

La segunda guerra mundial acabó con muchísimos teatros y los pocos que quedaron empezaron a usarse mayormente para entretenimiento, por lo que el teatro bajó mucho su calidad y aumentó sus costos. Cuando comenzó la reconstrucción de los teatros empezó también la costumbre de que cada uno tuviera su propia compañía.

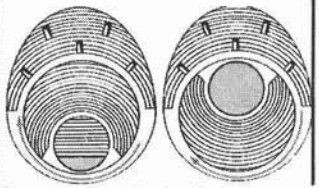
No fue sino hasta a mediados del siglo XX que se empezó a dar importancia a la relación entre el público y los actores y a la adaptabilidad de los espacios teatrales.

En el intento por hacer los teatros adaptables a cualquier situación, muchos de ellos se han vuelto inflexibles pues por tratar de adaptarse a muchas situaciones, finalmente resultan funcionales para muy pocas. A veces han sido más exitosos los teatros chicos en que las adaptaciones pueden hacerse de forma manual, aunque esto resulta más caro en tiempo y dinero porque finalmente casi siempre cada teatro encuentra la forma que más le conviene y así se queda.

Uno de los conceptos básicos en el diseño escénico del Siglo XX es la simplificación de la imagen. Ejemplos de esto se encuentran en el trabajo de León Baskt quien ha hecho un rico uso de los colores, combinándolos con grotescas exageraciones de la forma y la perspectiva, Natalya Goncharova eliminó la perspectiva. Meyerhold (actor, director y teórico) trató con el futurismo y el deconstructivismo teatral, haciendo maquinas para actuar. Robert Edmond Jones impulsó el teatro simple y abstracto, en contra del realismo. Los expresionistas lucharon por reducir el escenario a sus esencias. Jo Mielziner buscó expresar en sus obras el realismo poético. Tanya Moiseiwitsch, Ming Cho Lee, Erwin Psicator, Josef Svoboda…y así podría seguir enumerando escenógrafos que han



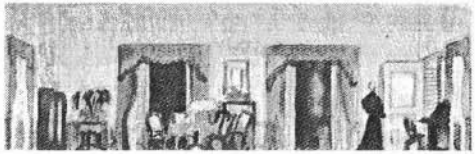
91



Teatro Total de Gropius

92

Diseño de R.E. Jones



93

revolucionado el escenario, pero creo que hace falta que pase tiempo para poder analizar su obra y sobre todo el impacto que ha tenido en el desarrollo del teatro y de la cultura.

A grandes rasgos puede decirse que algunos de los elementos que han permeado el diseño escénico en el último siglo son las masas geométricas, las estructuras arquitectónicas, rampas, plataformas y escalones que se intersectan en distintos planos. La incorporación de la tecnología, como las proyecciones. La discordancia, la yuxtaposición e incluso de la fealdad.

Muy importante es la idea del diseño unitario, de la puesta en escena como un todo, como una estructura orgánica que tiene en si misma escenografía, iluminación, vestuario, dirección y todas las cosas que hacen posible una puesta en escena. La búsqueda de una unidad estética en que la imagen funcione como una metáfora para el universo de la obra, del escenario como un elemento unificador de las artes.

Esta evolución se ha visto acompañada por un proceso paralelo en la dramaturgia, así como por una mayor involucración con el texto y una visión más global de la puesta en escena.

Otra de las grandes tendencias ha sido el rechazo al teatro como un evento burgués, que ha derivado en el teatro de calle, por poner un ejemplo, así como otras

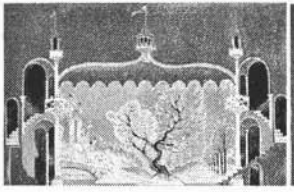
formas de expresión que han hecho cada vez más prescindible al edificio teatral.

La escenografía contemporánea está en la búsqueda de romper con la frontalidad de los espacios "a la italiana" para acercar al espectador a la escena; generar distintos puntos de vista y de esta forma crear visiones únicas en cada espectador para retroalimentar a la puesta en escena de muchas más formas; que el diseño escénico responda a las necesidades de los actores y del proyecto dramatúrgico específico; la organicidad en la puesta, es decir que escenografía, iluminación, vestuario, coreografía etc… formen un todo y se comuniquen entre sí para lograr un mensaje único.

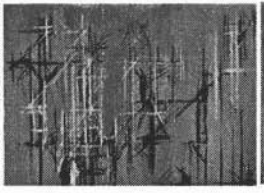
La Arquitectura es una prolongación del cuerpo, así como el nido es una extensión del pájaro que hace su casa aplastando y moldeando las ramas con su pecho, construyendo con su cuerpo, así la escenografía es una extensión del actor-personaje.

Si la fotografía es escribir con luz, la escenografía es la "escritura en el espacio".

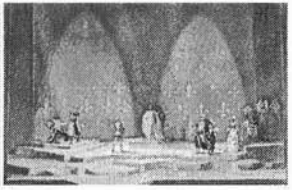
La arquitectura escribe el espacio, la escenografía escribe en el espacio con la cuarta dimensión: el tiempo.



94



95



96

97

El teatro oriental tiene tres grandes representantes: India, China y Japón, que no implica que sean los únicos países orientales que hagan teatro. Uno de los comunes denominadores en cuanto a arquitectura teatral y escénica es la concepción del escenario como un sitio sagrado, los elementos que lo habitan (acciones, actores, objetos etc...) y lo forman, deben pasar por un largo proceso para tener en su ser la cualidad sagrada que hace que la representación sea integral.

En India los teatros se construían basados en el Natyasastra, que dicta las reglas para construir teatros, dice que los teatros deben ser como una caverna en la montaña, con cuatro pilares que representen a las cuatro castas. El piso del escenario debe tener incrustados diamantes, oro, lapislázuli, cuarzo y coral cada uno en un sitio específico. Los trabajos de talla en madera deben contener diseños de tigres, elefantes y serpientes, en los muros deben haber imágenes de hombres , mujeres y sus relaciones amorosas. En el fondo del escenario, que debe estar orientado hacia el este, debe haber dos puertas, el espacio escénico se divide en zonas, que pueden representar cualquier cosa, desde

un jardín hasta una de las nueve divisiones de la tierra o sus siete continentes.

Las referencias de las obras en sánscrito son más poéticas que físicas por lo que puede cambiar de locación de una a escena a otra sin importar si el lugar se parece a lo que cada espectador se está imaginando. La poesía tiene muchas formas de manifestarse en la imaginación que no siempre son imágenes de lugares o situaciones concretas.

Aunque el Nayasastra dice que no deben fabricarse locaciones realistas, da algunas recomendaciones para la hechura de colinas o elefantes que poseen lo que en el teatro medieval era la función de la mansión, contener conceptos.

La representación teatral china parte de un escenario elevado, con un telón de fondo y techo, en la versión tradicional debe haber alfombra y columnas laqueadas. La escenografía es ornamental

La ópera de Beijing data del siglo VIII d.c. en ella sólo se usan algunas sillas y una mesa que puede representar un trono, una montaña o un puente. El teatro chino probablemente sea el más emblemático: dos banderas amarillas con unas ruedas dibujadas

Teatro oriental

98

99

Actores kathakali

100

y agitadas por un actor simbolizan una carroza, un actor que corre a través del escenario con una pequeña bandera negra es el viento, una tela en forma rectangular con un pez pintado representa agua, la misma enrollada y puesta en una bandeja es un pez.

En el caso japonés hay dos grandes tipos de representaciones: No y Kabuki. El No es un teatro sumamente austero, basado enteramente en elementos emblemáticos, cuyo uso está cuidado de manera muy precisa, en cambio el Kabuki usa complicados mecanismos escénicos y elementos decorativos.

El teatro No se desarrolla en un escenario rectangular con pilares a cada esquina cada uno con un significado aceptado como convención. La Atoza es el escenario más cercano, en donde se sitúa la orquesta, el Hashigakari es un puente que conecta la Atoza con los camerinos , en el que hay tres pinos naturales que simbolizan la gloria, uno de los muros del escenario está pintado con un pino y el otro con un bambú.

El Kabuki sucede en un ancho escenario poco profundo que tiene unas ranuras en el piso y un paso para actores ya sea a través o a un lado de la audiencia. La altura de la plataforma

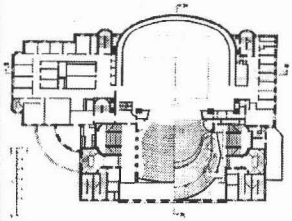
del escenario indica el rango social del lugar que se está representando (casa, casa de samurai, templo, palacio). La escenografía es ilusionista y simbólica a la vez, ilusionista porque representa lugares específicos y simbólica porque el lugar que se representa o las relaciones espaciales que guarda no concuerdan con las del actor. La pintura ha sido siempre plana y enfatizada, la perspectiva se adaptó al teatro Kabuki en 1760 y ha sido usada como una herramienta para indicar movimiento y crear espacios psicológicos por medio de signos.

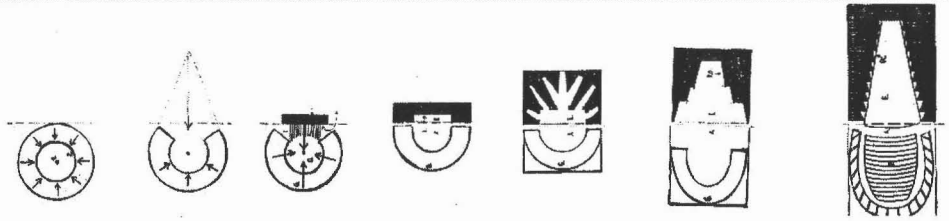
En el teatro Kabuki se enfatizan las tres dimensiones de los actores y la teatralidad del espacio.

42

Teatro No

El Edificio Teatral

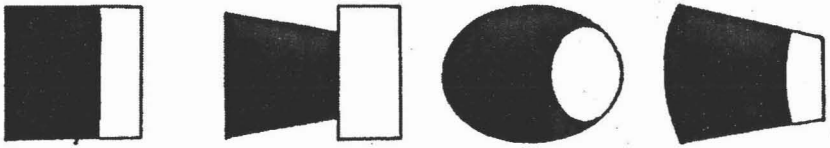




Tipos de Edificio Teatral

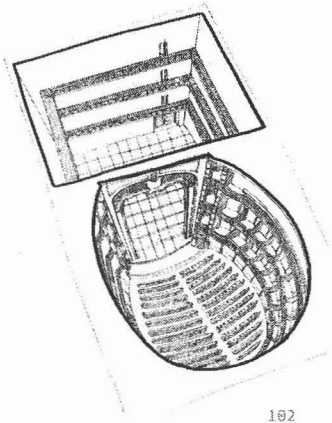
.A la italiana o en “T”
.Isabelino o en “U”
.Circular o en “O”
.en “H” o travers
‘en “X”
.en “L”
.Plurifuncionales

TEATRO A LA ITALIANA O EN "T"



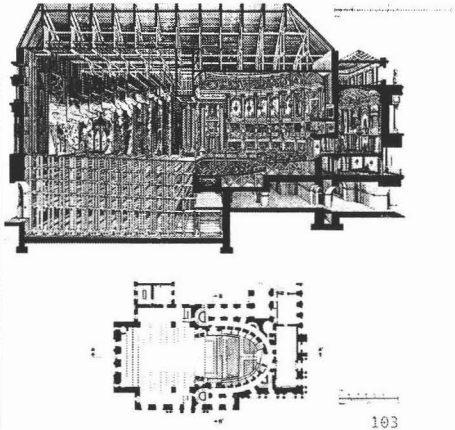
Esquema del Teatro "a la italiana"

101

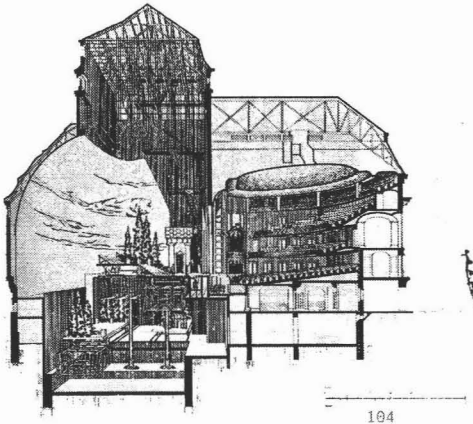


102

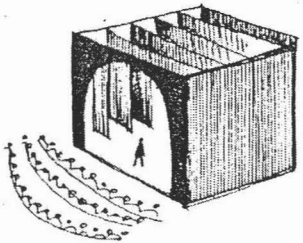
El edificio teatral a la italiana se rige por un eje principal perpendicular a la bocaescena. Su principio se encuentra en la distancia y la simetría. Los objetivos de esta disposición son acercar al público, que se ubica de manera paralela al escenario y separarlo al mismo tiempo; lo acerca por medio de este eje que generalmente pasa por el centro del escenario y de la sala, que en caso de haber pinturas o imágenes en perspectiva, marca el punto de fuga y que establece una línea virtual que introduce al público en la escena; por otro lado, lo separa con una diferencia de alturas entre el nivel de butacas y el del escenario.



103

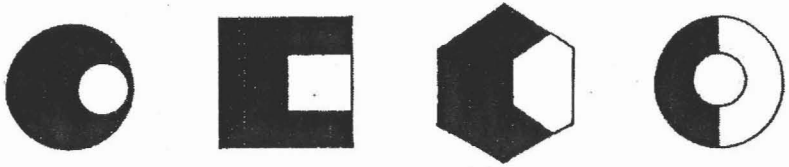


104



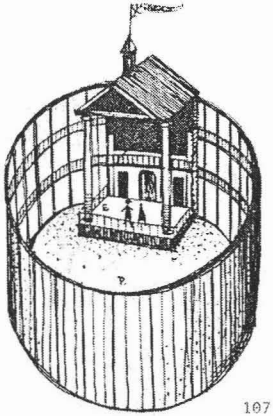
105

TEATRO ISABELINO O EN “U”



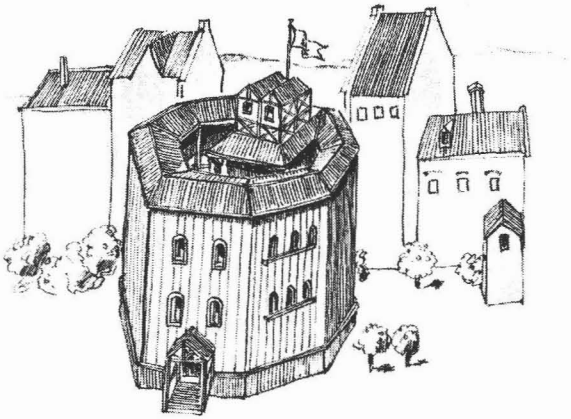
Esquema del teatro Isabelino

106

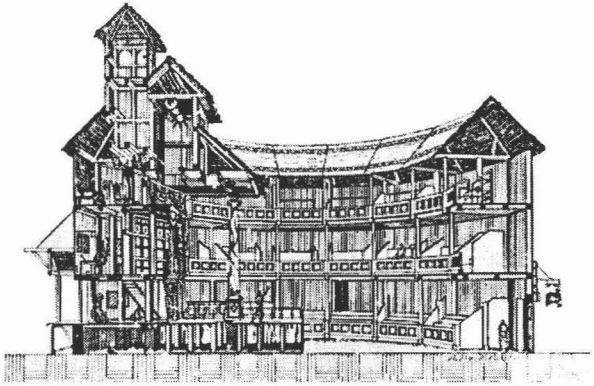


107

Este tipo de Teatro surge de la voluntad de acercar al público, de hacer un poco más homogénea la audición y la visión, teniendo la posibilidad de desarrollar más planos en el espacio escénico. La audiencia rodea por tres de sus lados al escenario y de esta manera hay una integración de actores y espectadores que facilita la participación de estos últimos y sobre todo la compenetración con la obra. La idea es congregar al máximo alrededor del mínimo.



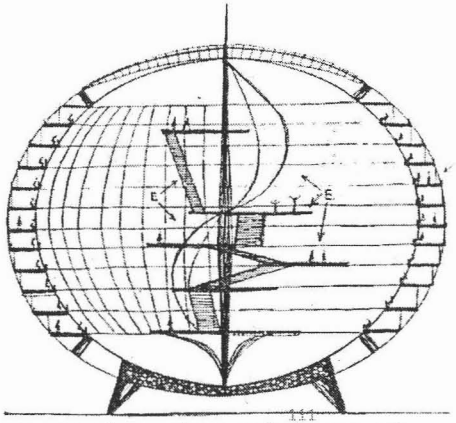
108



109

TEATRO CIRCULAR O EN "O"

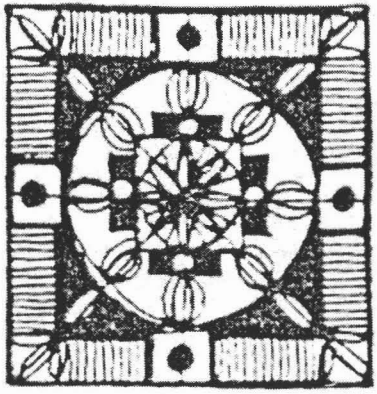
Esquemas de teatro circular



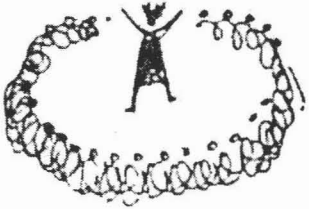
110 111

Un escenario circular con 360 grados de audiencia, que no requiere de posiciones ni distancias específicas de los espectadores y que genera la absoluta homogenización de las miradas, pero no de manera democrática pues no todos los espectadores ven lo mismo, cada uno tiene una visión única e irrepetible, lo mismo pasa en los otros tipos de teatros solo que no es una intención del espacio, el escenario circular se presta a ser el lugar de la acción genuina y espontánea pues de hecho no necesita de un escenario o de una diferencia de alturas, es la manera natural de congregarse.

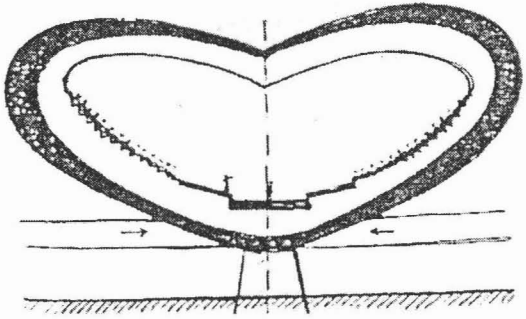
El escenario circular guarda en su forma las raíces del teatro, el gesto ritual inicial.



112

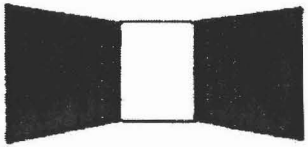


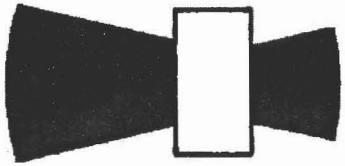
113



114

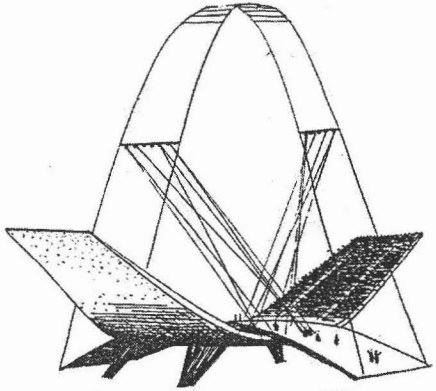
TEATRO EN "H" O TRAVERS





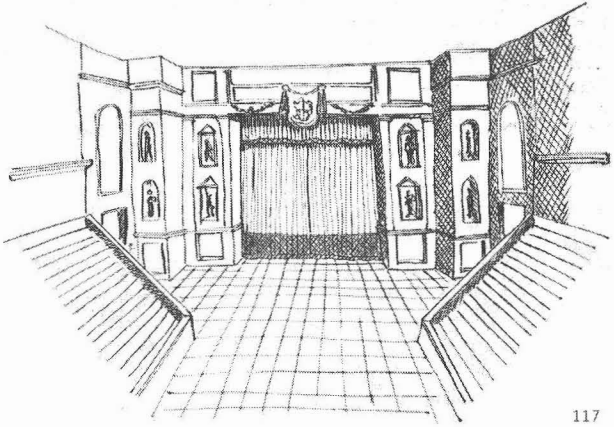
Esquemas de teatro en H

115

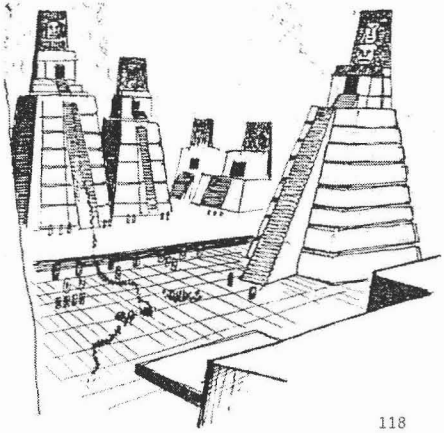


116

En este edificio teatral el escenario queda como un espacio central rectangular con público por dos de sus lados. Como hay dos públicos que se enfrentan con los actores de por medio, la unificación entre actores y espectadores es contundente.

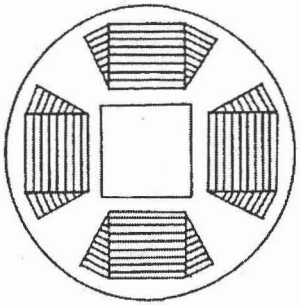


117



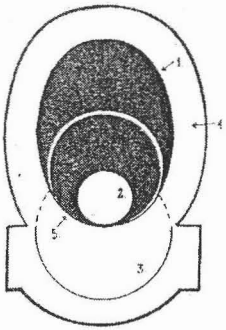
118

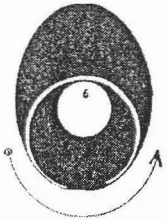
TEATRO EN "X"

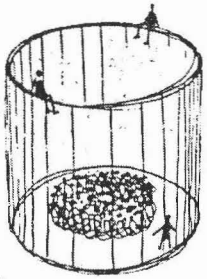


Esuqemas de teatro en X

119





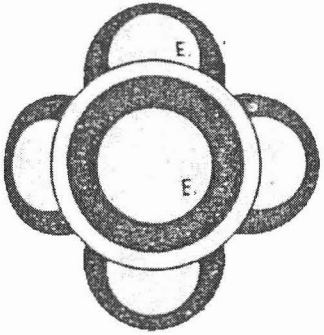


Teatro Total de W. Gropius

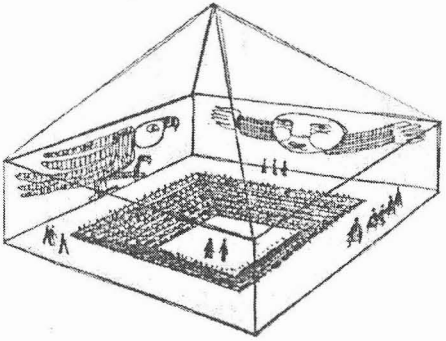
120

121

Si el circular es un teatro centrípeto, este tipo de teatro es centrífugo, con el público al centro y la escena alrededor. El espacio teatral se funde con el espacio de los espectadores al grado que hay escenarios por todos lados. El concepto de "teatro total" representa este esquema que se sitúa en la frontera con la ceremonia. El proyecto de teatro total que hizo Gropius para Piscator consiste en una arena circular y un espacio de butacas que pueden transformarse desde el esquema a la italiana, pasando por el esquema isabelino y hasta arena central, de manera que es verdaderamente una máquina de espectáculos, un espacio con muchísimas posibilidades.



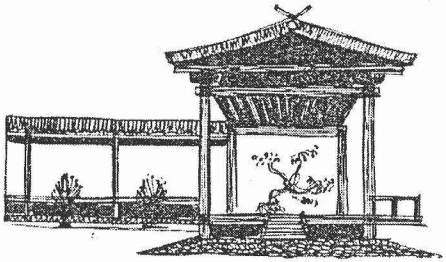
122



123

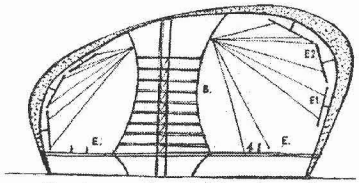
TEATRO EN "L"

El mejor ejemplo de este tipo de edificio se encuentra en el No japonés, un escenario cuadrado con una cubierta sostenida por cuatro columnas, de donde se despliega una pasarela hacia uno de los lados por donde entran y salen actores. Esta planta simbólica define en algún sentido las acciones en el escenario.



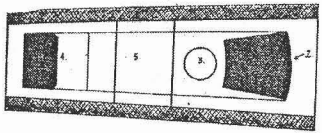
Teatro en L

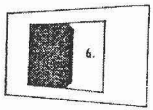
124

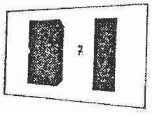


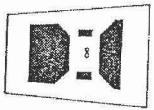
Teatro plurifuncional

125









126

Esquemas de teatro plurifuncional

127

TEATROS PLURIFUNCIONALES

Estos teatros parten de la movilidad y la transformación para poder adaptarse al espíritu y a la forma de cualquier obra e incluso de diversas situaciones, tratando de aportar lo más útil de cada tipo de edificio teatral.

" El teatro como edificio es extraño; es un rostro vuelto hacia adentro.Es el ente arquitectónico que menos exterioridad requiere,... es un animal que habita sus propias entrañas."

Gastón A. Breyer

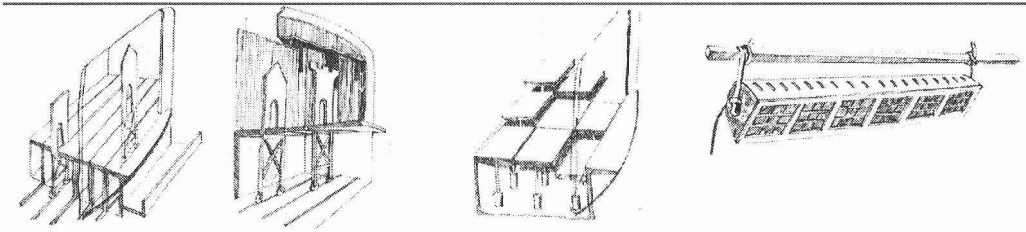
Los esquemas compositivos de los distintos tipos de edificio teatral unicamente muestran la distribución básica de los espacios de actores y de espectadores, que rige las entrañas del edificio y determina el diseño que para la puesta en escena hagan todas las personas que la hacen posible: escenógrafo, director, iluminador etc….

La configuración de los edificios teatrales ha tenido una correspondencia directa con la manera de escribir teatro, de esto encontramos ejemplos a lo largo de la historia del edificio teatral, El esquema del Teatro Isabelino o en "U" es el reflejo de la dramaturgia y la dirección isabelina, cuya búsqueda de una actuación natural permitía que las puestas en escena fueran en espacios más íntimos con mejores condiciones auditivas que favorecían

esta naturalidad; otro ejemplo se encuentra en el Teatro en "L" del No Japonés, cuyas características dramáticas requieren de la pasarela que se despliega del escenario, dando orígen a un esquema compositivo simbólico que corresponde con los fundamentos de este arte dramático.

El edificio teatral más construído es el Teatro a la Italiana o en "T"; algunos de los otros tipos de edificio teatral son derivaciones de este, como el Teatro en "H" o Travers que funciona como si se enfrentaran dos teatros a la italiana,teniendo así la posibilidad de usarse como tal, con un solo sector de público. Los Teatros plurifuncionales generalmente incluyen entre sus opciones de transformación el esquema a la italiana por ser el más común.

El edificio teatral podría ser para el escenógrafo lo que para el arquitecto es el sitio o terreno, por lo tanto para el diseño de la escenografía es fundamental conocer el "contexto teatral" y sus orígenes.



Partes del ámbito escénico

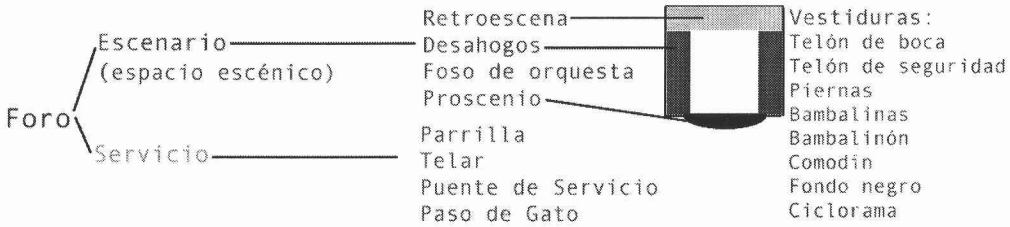
Para hablar de las partes es necesario describir o definir el ámbito escénico, este es un concepto tomado de "El ámbito escénico", de Gastón Breyer.

"El término "ámbito teatral o escénico" se aplica al lugar cualificado y específico donde se actualiza el hecho dramático."

Por esto cuando hable de las partes del ámbito escénico no me referiré a todos los espacios del edificio teatral: camerinos, cabina, taquilla, patio de butacas etc…, sin duda elementos importantísimos para la realización de una puesta en escena pero no considerados parte de este ámbito escénico, bastante difícil de delimitar al menos con palabras, por eso la mayor parte del contenido de este subcapítulo será información gráfica.

Las partes que conforman el ámbito escénico se desprenden del Teatro a la italiana dado que es el más común. Muchos de estos elementos no son necesarios e incluso posibles en los demás tipos de edificios teatrales.

El ámbito escénico se compone de dos grandes áreas: La del escenario, en donde habita la ficción, creada por actores, escenografía, iluminación, vestuario etc... y la de servicio.

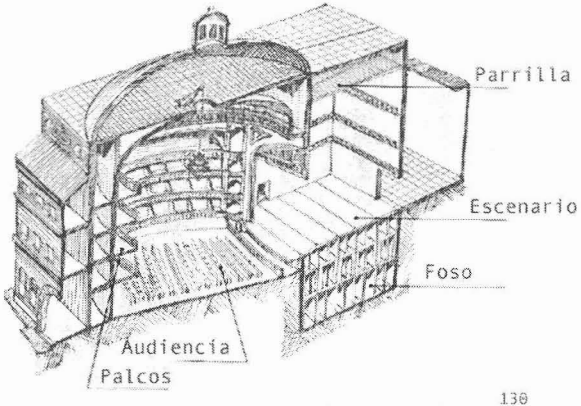


El escenario se compone de varias partes: retroescena, desahogos, proscenio y foso de la orquesta.

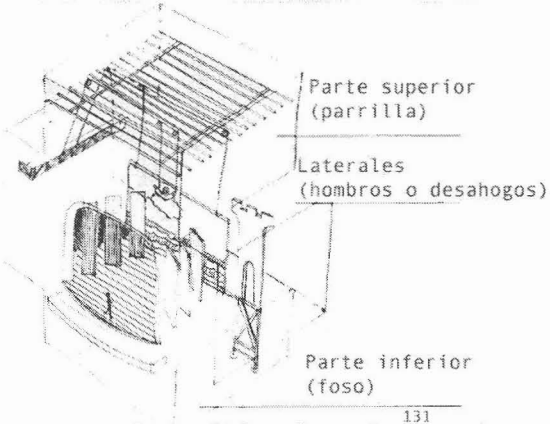
La retroescena y los desahogos están en el límite entre espacio de escenario y de servicio; pueden ser usados para resguardar a actores, escenografía, utilería y demás o pueden formar parte del escenario. Con el foso pasa lo mismo, aunque su función específica es dar lugar a la orquesta, también puede ser parte de la escena por medio de trampillas o albergar mecanismos como el del disco giratorio o los sistemas de las plataformas hidráulicas.

El área de servicio consta de: parrilla, telar, puentes de servicio, puente de descargue y paso de gato.

La parrilla: estructura del sistema o conjunto de varas; está hecha generalmente de barras metálicas paralelas a la línea de la bocaescena, empotradas en los muros, de estas barras se detienen las varas, de donde se cuelgan escenografía, telones y demás. La parrilla contiene los mecanismos que hacen posible el movimiento de las varas.



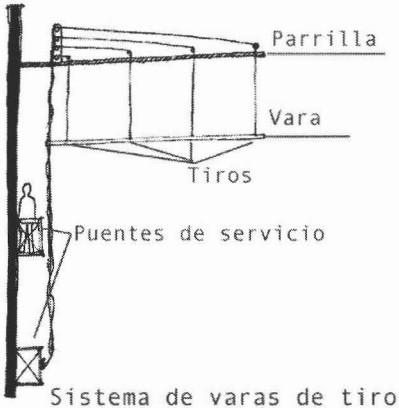
130



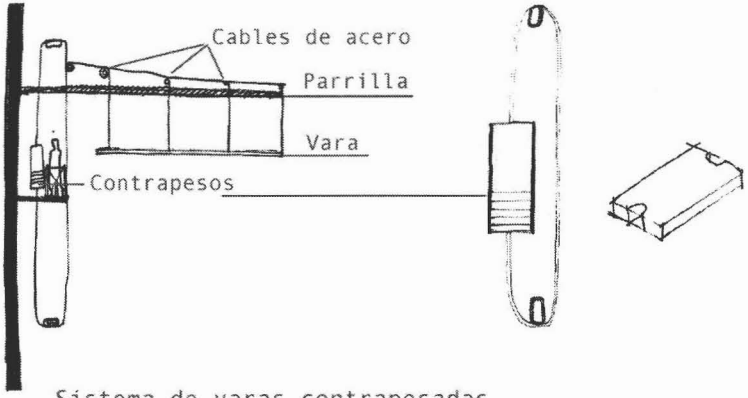
131

Existen dos tipos de mecanismos para las varas: uno es el de "tiros" y el otro de "contrapesos". El sistema de tiros funciona por medio de cuerdas que van atadas a la vara. Estas cuerdas (cuyo número varía dependiendo del largo de la vara) van hacia unas poleas de manera que llegan todas juntas a las manos del técnico que las maneja. El sistema de contrapesos funciona como su nombre lo indica con contrapesos (10 o 20 Kg.) que permiten al técnico u operador manejar las varas con una sola mano y de manera segura. Las varas pueden ser de carga o eléctricas.

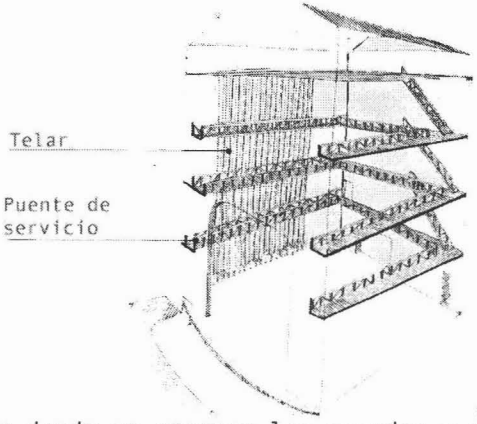
El telar es en donde están los mecanismos para subir, bajar o detener en un punto fijo las varas. En el caso de las varas de tiro es donde están los toletes (pequeños tubos)



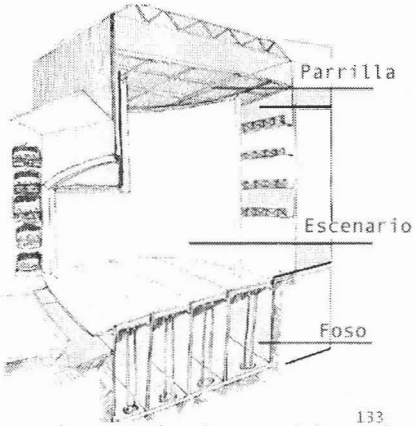
Sistema de varas de tiro



Sistema de varas contrapesadas



132

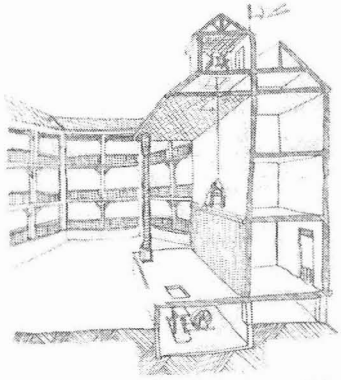


133

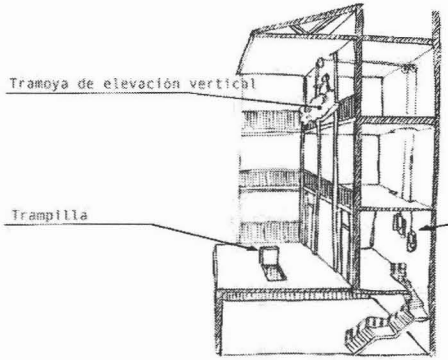
a donde se amarran las cuerdas y en el de las varas contrapesadas es donde se ubican los frenos para fijarlas.

Los puentes de servicio, adosados a los muros laterales, son el lugar de trabajo de los técnicos encargados de la tramoya, depende de la cantidad y el tipo de varas la cantidad y distribución de puentes de servicio, de tal manera que se distribuyan bien las personas que van a operar y no se estorben unas a otras.

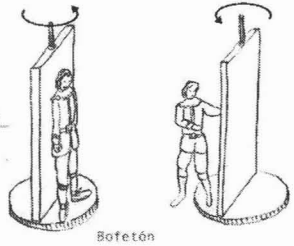
El paso de gato es un puente de servicio pero reducido que se ubica sobre el plafón de la sala y sirve generalmente para afocar luces.



134

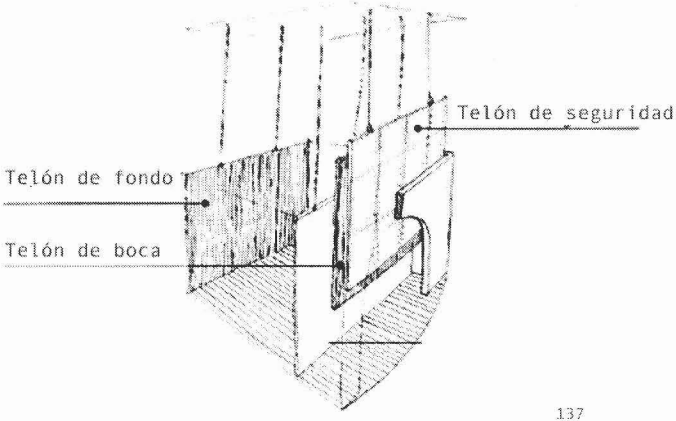


135

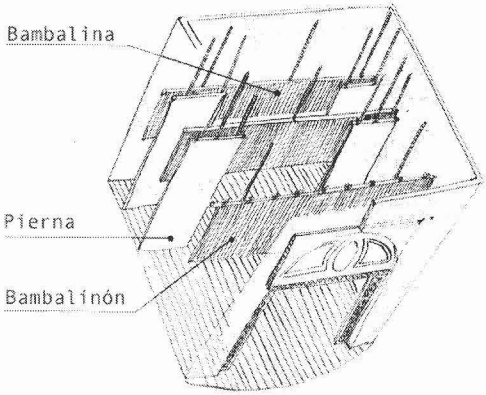


136

Funcionamiento del Teatro Isabelino

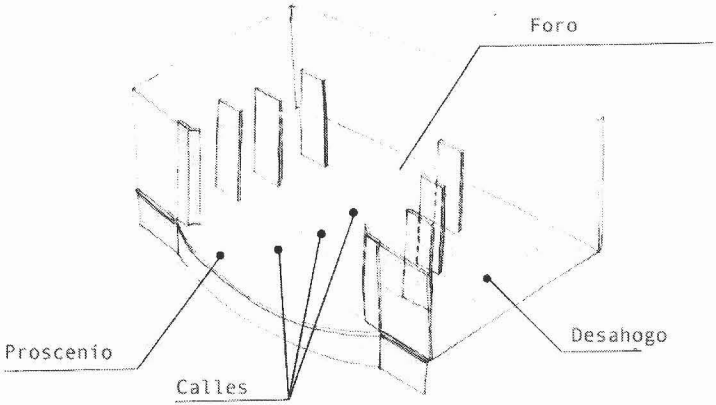


137

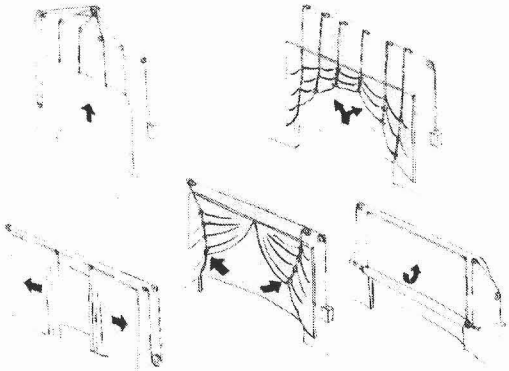


138

Las vestiduras forman parte muy importante (especialmente del teatro a la italiana) pues conforman la "cámara negra" (piernas, bambalinas y fondo negro). Las vestiduras son: telón de boca, telón de seguridad, piernas, bambalinas, bambalinón, comodín, fondo negro y ciclorama, Estas partes se ubican en el escenario en ese orden. Las piernas y bambalinas constituyen los llamados "términos" que le dan a la cámara negra la profundidad. Las piernas dan lugar a las calles, que sirven para iluminar y para entrada y salida de actores. Los telones son piezas mucho más grandes que actuan en el espacio de manera contundente.



139



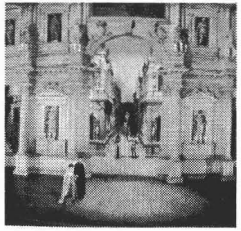
Telones de boca

140

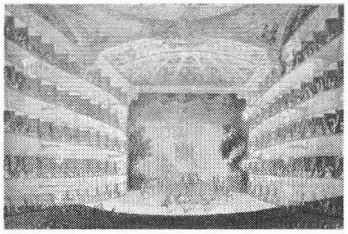
Los elementos que acabo de mostrar como ya dije, son prácticamente esenciales en el Teatro a la italiana, pero no en los demás tipos de edificio teatral; cada teatro posee distintos elementos.

En México es difícil generalizar, cada edificio se va adaptando a las necesidades del momento sin demasiado presupuesto. Actualmente lo que más debería usarse es el sistema de varas contrapesadas, que permite al operario hacer su trabajo de una forma más segura y precisa y requiere menos mantenimiento, sin embargo muchos teatros tienen todavía el sistema de tiros. Lo mismo pasa con los sistemas de iluminación y con todo lo que depende de los avances tecnológicos.

Los edificios teatrales se han ido equipando con sistemas contra incendios, ya que en otros tiempos eran muy comunes. El tratamiento que se le da a las cuerdas de las varas de tiro ha hecho posible su uso evitando que la fricción entre cuerda y polea represente un peligro, ya que antes las poleas eran de madera. El telón de seguridad sirve para separar francamente la zona del escenario de la de las butacas con el fin de



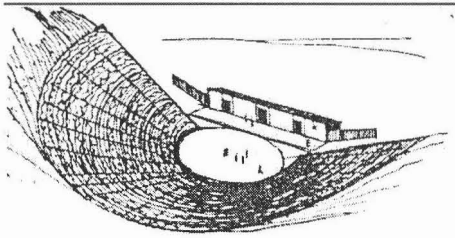
141

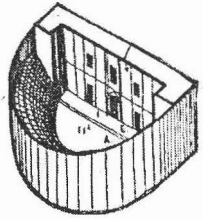


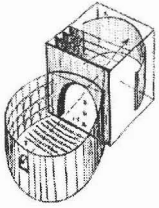
142

143

aislar los espacios en caso de incendio.



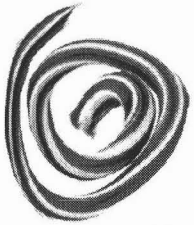


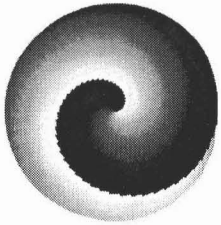


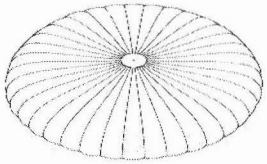
El teatro como contenedor

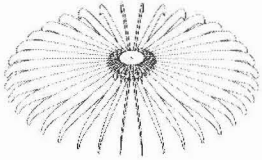
En “La poética del espacio” Gaston Bachelard habla de la construcción “concha”, que se rige por leyes tan viejas como la vida misma, similar a la manera en que los moluscos construyen su lugar. Bachelard dice de este tipo de edificio que: “Es la formación y no la forma lo que es misterioso”; pareciera que todo emana de un primer giro, del primer respiro, y de este primer giro se va formando todo lo demás; el edificio teatral constituye la última o la primer capa de la concha. El edificio teatral es el contenedor de la ficción.

La construcción tipo “concha” se autoconstruye, crece conforme va siendo habitada y sus capas le dan sentido al conjunto, se contienen unas a otras y al mismo tiempo se generan unas a otras, el edificio teatral es el gran contenedor; lo interesante de todo esto es que puede verse hacia dos lados, hacia afuera y hacia adentro, es decir, como la primer capa, la que contiene y hace posibles todas las demás, o la última, la que existe gracias a la acción primera y primordial en un teatro: la ficción.


144


145




146

Bachelard habla de que la “concha” o casa deshabitada se convierte en una especie de refugio nostálgico que estimula a la imaginación, que guarda un recuerdo del soplo de vida que la hizo nacer; esta idea me recuerda a la de Peter Brook del escenario como un “espacio vacío”, como el lienzo listo donde todo puede pasar precisamente por esta cualidad de no tener nada, de la ausencia; nada más nostálgico que la imágen de un actor solo caminando por un escenario vacío y nada mejor para impulsar la imaginación; Juan José Gurrola dice “La escenografía, es lo que no se tiene (…) el teatro no está ni existe, baja”; así que todo pareciera indicar que el centro de esta “concha”, que el incio de la espiral, que el giro primordial, consiste en una ausencia de donde surge el teatro.

Este “espacio vacío”, caparazón deshabitado, esta ausencia, tiene su centro generador, su motor, en la caja negra: el lienzo en blanco del pintor. En el caso del teatro es un lienzo negro, vacío, listo para vivir, ser iluminado y continuar la espiral.

El edificio teatral es el gran envoltorio: un objeto arquitectónico, un gran cascarón liso, negro, vacío por dentro, capaz de albergar al espacio escénico definido, entre otras cosas, por su caracter efímero, cinético, que da vida a la escenografía, que finalmente

contiene acciones que se expresan la mayor de las veces a través de actores y que representan la joya de la ficción.

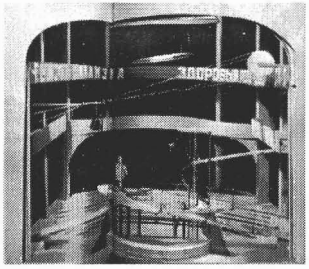
A lo largo de la historia la función "contenedora" de los teatros ha ido cambiando porque la idea del teatro y su representación lo ha hecho también. En la época clásica nació esta idea de contener, de diferenciar los espacios públicos, así se le otorgó al edificio teatral una cualidad casi mágica de contención de la ficción. En la Edad Media esa idea pareció perderse pero yo creo que se amplió y escenicamente se hizo más rica, aunque tal vez dramaticamente se disminuyó, el contenedor de la escena medieval era el mundo, el espacio de los espectadores podía ser tan público o tan íntimo como se quisiera: una iglesia, la catedral, el atrio de la catedral, la plaza del pueblo… A partir del Siglo XVI los edificios teatrales se convierten en monumentos de la ciudad y contienen mucho más que la ficción teatral, los espectadores asistían al teatro además de para ver para ser vistos; además contienen un estilo, elementos arquitectónicos y decorativos, columnas, cornisas, molduras, esculturas y demás que influyen de antemano en la puesta en escena. Finalmente aparecen los teatros que son como un lienzo en blanco, que cobran sentido

Proyectos de Zaha Hadid para la Ópera de Cardiff

y toman su identidad o su estilo hasta el momento de la representación, que poseen una enorme flexibilidad, como los teatros plurifuncionales.

Con el paso del tiempo se ha hecho cada vez más prescindible la contención dada por el edificio teatral, finalmente estamos volviendo en algún sentido a la idea medieval de usar al mundo de contenedor, de escribir y representar obras que no necesiten de todos los mecanismos y despliegues de un teatro para poder existir.

El Espacio Escénico



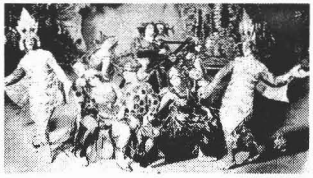
Habitar en un escenario

Habitar es el uso habitual de algo, es adecuar el entorno para poder ser en él. El ser humano posee por naturaleza dos condiciones ineludibles: habitar y hablar, ambas son medios o herramientas para expresarse, nos diferencian de los animales pues nos permiten aprender y enseñar, perpetuarnos en el mundo de alguna manera.

Los seres humanos se interesan por el espacio y lo habitan debido a la necesidad de relacionarse con el ambiente que los rodea para poder afectarlo.

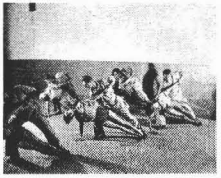
Quien toma las decisiones en la arquitectura no es quien la hace, pues quien la hace no siempre es quien la usa. El objeto arquitectónico es una creación colectiva que hasta no ser usado después ocupado y finalmente habitado no funciona por completo como tal. El edifico es determinado por la manera en que se le habita, el significado que vaya a adquirir con el tiempo el arquitecto no lo sabe pues al momento de terminarlo todavía no ha sido habitado. El espacio escénico tiene en cambio la posibilidad de ser habitado durante el proceso de diseño.

Esta es una de las diferencias importantes del espacio escénico y el espacio arquitectónico: la posibilidad de ser habitado (real o virtualmente) durante el proceso



148

149



150

151

de creación le da al espacio escénico un significado final más complejo y específico en un plazo menor. El escenógrafo no tiene la certeza de este significado al momento del diseño e incluso de la puesta en escena pues involucra el proceso personal de cada uno de los espectadores entre otros factores.

El proceso de habitar varía de habitante a habitante pues incluso los objetos lo son y deben pasar por una especie de “sacralización” para poder entrar en la dinámica del espacio; así como en el teatro Kathakali la noche antes de la función se ponen los objetos que van a usarse en la representación en una especie de ofrenda para que los bendigan los gurus y entonces poder formar parte del escenario, algo similar pasa en el espacio arquitectónico y en la manera de habitarlo. En el espacio escénico los personajes-actores van pasando por un proceso de apropiación e integración al espacio durante los ensayos.

El espacio escénico se construye mientras o gracias a que va siendo habitado.

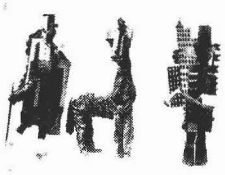
La observación que de los futuros habitantes debe hacer un arquitecto se parece mucho a la que de los actores, texto y personajes debe hacer un escenógrafo; el arquitecto debe prever las acciones que pueden llegar a pasar en el espacio que él está pensando,

pero esto nunca lo sabrá de cierto, son sólo suposiciones; el escenógrafo en cambio ya sabe lo que va a pasar, lo que tiene que diseñar, junto con el director entre otros, es cómo va a pasar.

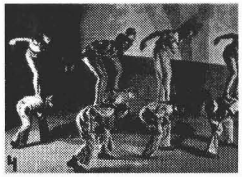
El arquitecto debe observar y escuchar a quienes habitarán el espacio, la percepción que de ellos tenga es muy personal, depende de muchas cosas: qué tanto se quiera involucrar el arquitecto, qué tanto se dejen observar los habitantes y otros factores. El escenógrafo tiene de entrada muchos más elementos para observar: el texto, los personajes, los actores que los encarnen, los requerimientos del director, el edificio teatral ; así que pareciera labor mucho más fácil, sin embargo, al igual que el arquitecto, la interpretación que dé a los datos depende de que tan profunda sea la observación. Finalmente arquitecto y escenógrafo deben funcionar también como espectadores: uno de la vida real y otro de la vida teatral.

Gaston Breyer habla en "El ámbito escénico" de que el espacio no vive por sí mismo sino que es el habitante quien lo moldea para darle vida; las acciones teatrales, que viven a tráves de los personajes y estos a su vez de los actores son los habitantes que

152



153



154

moldean al espacio escénico, son el giro inicial, el motor del edificio teatral, de la "concha" y de su formación, todo emana de ahí. La escenografía moldea al espacio junto con todos los elementos que componen una puesta en escena, a veces el vestuario o los desplazamientos de los actores son los que dan forma al espacio pues en el teatro el cuerpo es una herramienta sensible, que con movimientos precisos puede llegar a entrelazar pensamientos y emociones y llevarlos al escenario como una unidad.

En el teatro el espacio se duplica, no en el sentido aritmético sino que rinde más, esto está directamente relacionado con el factor tiempo en el teatro, pero de esto hablaré posteriormente. Gracias a la ficción y a la convención: este acuerdo tácito entre actores y espectadores, esta relación cómplice, podemos convenir en creer ciertas cosas y entonces hacer que un céntimetro sean dos o tres o medio, es en este sentido en que el espacio puede rendir lo que la puesta requiera.

Dos elementos importantísimos para definir el espacio escénico son los papeles del espectador y del actor, el primero en palabras de Gastón Breyer:

"suspende momentaneamente los hilos con una porción del mundo que él, por propia

decisión, desglosa y aisla del resto de su universo diario."

El espectador asiste al teatro con memoria y emociones, generadoras de la tensión y energía que se produce junto con el actor y que crean un universo paralelo. Los actores pueden seguir siendo actores fuera de escena pero sus personajes sólo viven en el escenario y el espacio escenográfico que los contiene.

El espacio se habita impregnándolo de uno mismo, haciendo de éste una extensión propia; también se habita de forma utilitaria, se consume o se ocupa.

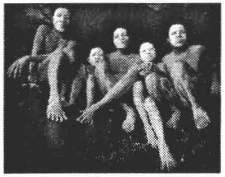
"HOTELS

I like hotels because in a hotel room you have no history, you have only an essence. You fell like you're all potential, waiting to be rewritten, like a crisp, blank sheet of 8 1/2-by-11- inch white bond paper. There is no past."

Rem Koolhas

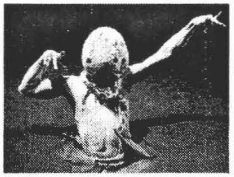
Una forma de volver a impregnar de uno mismo al espacio es a través de la reflexión, de la ficción, de tener dos papeles en la vida el de mujer u hombre y el de espectador, de poder mirarse a uno mismo ubicado en el mundo y a su reflejo en el escenario , y tener

155



156

157



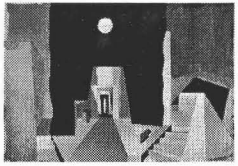
158

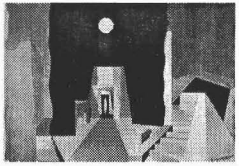
así una especie de doble existencia; al igual que en el rendimiento del espacio del que hablaba anteriormente, no me refiero a un rendimiento cuantitativo sino cualitativo.

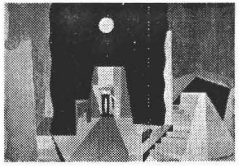
Las acciones no sólo se miran, se habitan, se impregnan de uno.

"Habitar es algo más comprometido. Habitar es lo más que se puede hacer con las cosas; es adentrarse en la esencia del hecho presente, acceder a su original naturaleza dialéctica. Habitar es un saber de cosas; aquí precisamente se supera lo contemplativo y se ingresa en lo escénico."

Gastón Breyer







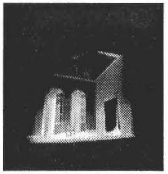
Función arquitectónica y función escenográfica

Es difícil hablar de función en el espacio arquitectónico y en el escénico. Es un concepto bastante cuestionable que debió haber sido útil en su momento pero hoy resulta obsoleto, es demasiado cerrado y puede llegar a limitar de manera importante las posibilidades creativas.

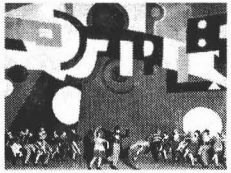
El concepto de función arquitectónica va directamente relacionado con el uso, tanto el uso como la función pueden cambiar en un edificio con el paso del tiempo, estos cambios son producto de las actividades humanas que pueden hacer que cualquier cosa funcione dependiendo de su uso. El arquitecto contribuye con espacios a la calidad de vida de sus habitantes, depende de su compromiso con el proyecto, entre otras cosas, que su contribución mejore esa calidad o la deteriore.

Creo que hoy sería más útil hablar de antropometría y ergonometría como herramientas que ayudan al arquitecto y al escenógrafo a crear espacios con calidad.

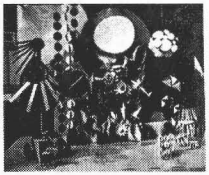
En el caso del espacio escénico es necesario tomar en cuenta la convención teatral, factor importantísimo para definir la función escenográfica.



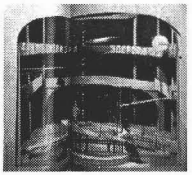
159



160



161



162

El espacio existencial, definido por Christian Norberg - Schulz en su libro "Existencia, espacio y arquitectura" puede ayudar a definir la función escenográfica dado que es un concepto común al espacio arquitectónico y al escenógrafico.

El espacio en general posee características que lo definen: ejes, caminos, centro, direcciones, aberturas etc… además de estructurarse en niveles. Tanto el espacio existencial como escénico poseen estas características y niveles.

Los caminos dividen al espacio en zonas o regiones; los ejes marcan direcciones como arriba, abajo, norte, sur… las direcciones son también nombres que asignamos al espacio, dados tanto por las acciones de hombres y mujeres como por la naturaleza misma del espacio; el centro marca el lugar seguro, conocido; las aberturas son las que hacen vivir al espacio, las que propician la interacción entre el afuera y el adentro.

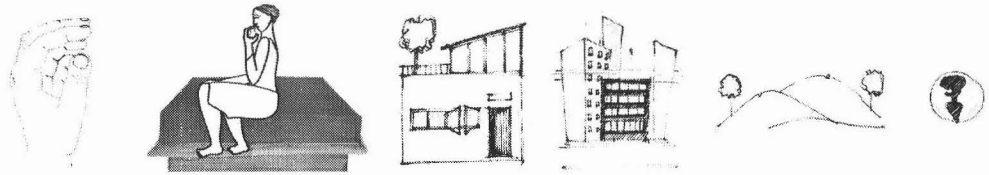
Los espacios arquitectónico y escenográfico son la concretización del espacio existencial, para que se entienda esto es necesario explicar el espacio existencial, dividido por Norberg - Schulz en seis niveles:

6º nivel- la geografía, el mundo. Un contexto remoto que más que vivido es pensado, su función es referencial

5º nivel- el paisaje, determinado por la interacción entre la sociedad y el ambiente natural. Está delimitado por elementos que brindan identidad y seguridad al mismo tiempo, como los ríos o las montañas. Es una especie de plano de fondo en el que el hombre como individuo influye en poca medida.

4º nivel- lo urbano, los cuerpos en interacción y el hombre interaccionando con el ambiente que lo rodea. La "obra del hombre", a la que el paisaje (5º nivel) da lugar. El nivel urbano es un fuerte elemento de identidad pues todavía es un ámbito cercano, habitable, una especie de extensión del mundo privado, fuertemente influído por el hombre.

3º nivel- la casa: también determinado por las dimensiones del cuerpo pero en su versión extensa, en movimiento. Símbolo de territorio y propiedad. En alemán antiguo buan quiere decir construir, que significa habitar, residir, permanecer. Su forma, estructura



y definición son más precisas.

2º nivel- determinado por las dimensiones del cuerpo, mobiliario para sentarse, acostarse, arrodillarse… Los muebles marcan direcciones importantes en el espacio: en una casa por ejemplo, la mesa indica el lugar de la convivencia, la cama en cambio es el símbolo del espacio de máxima intimidad y el punto de partida de cada día en el que el hombre deja por un tiempo su verticalidad para retomarla al día siguiente.

1º nivel- determinado por las dimensiones de la mano, objetos que pueden tomarse, llevarse, cargarse… Tiene la máxima precisión de forma y estructura.

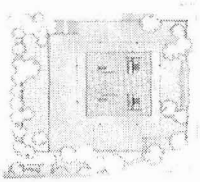
Puede verse en estos niveles que la influencia del hombre va incrementándose conforme a la reducción de las dimensiones físicas. El espacio existencial se hace paulatinamente palpable. Son los detalles de los primeros niveles los que explican a la periferia y la dotan de significado y viceversa.

Gay McAuley plantea en su libro "Space in Performance" algunas categorías del espacio del teatro, que junto con el concepto de espacio existencial de Norberg – Schulz nos ayudarán a definir mejor las funciones en el espacio escénico:

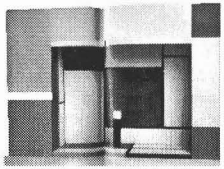
. El espacio físico, real, el del escenario, cuyas dimensiones y materialidad son habitadas por las acciones. Aunque el espacio escenográfico tiene límites físicos definidos que lo dimensionan, puede crecer, moverse con los actores a través de sus desplazamientos o bien de extensiones literales como plataformas o practicables. El espacio físico lleva consigo el mensaje plástico o estético.
. El espacio ficticio o de la ficción, virtual, integrado por los lugares representados o evocados a través de gestos, diálogos, escenografía, utilería, sonidos y demás. Este espacio puede incluir elementos o espacios fuera de escena evocados por elementos que están dentro de ella y los elementos remotos o de contexto, evocados a través de textos y acciones con una presencia inmaterial en la escena.

Si relacionamos el espacio existencial con las categorías que plantea Gay McAuley podemos decir que por ejemplo el sexto nivel del espacio existencial encuentra su equivalente en los lugares evocados a través de diálogos, gestos y demás, que sin ser representados de manera literal, conforman el contexto remoto que acota el universo de

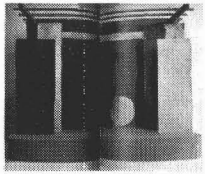
163



164



165



166

la puesta en escena o bien pueden ser representados a través de elementos simbólicos o icónicos. Lo mismo pasa con el quinto nivel, probablemente describa un contexto más cercano. El cuarto nivel define o acota aún más el universo de la puesta en escena, puede representarse con elementos literales, que aún así requieren de la convención teatral para cumplir bien su función. Conforme escalamos en los niveles vemos que la definición del espacio que contiene a la acción se hace mayor hasta llegar a los niveles segundo y primero que pueden llegar a ser representados unicamente con el cuerpo del actor y que al igual que en el espacio arquitectónico marcan fuertes direcciones (como los muebles) y representan el grado máximo de especificidad.

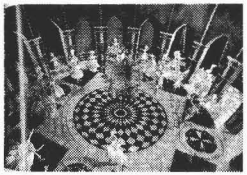
Estas categorías o funciones crean el espacio que queda vibrando en la mente de cada espectador y que junto con las experiencias personales y la memoria emocional de cada uno dan forma al significado final de la puesta en escena. Brecht nos habla del espectador con memoria, que entra al teatro cargando con sus emociones, experiencias y tensiones y no sólo las carga sino que las aporta a la experiencia colectiva de la puesta en escena.

La flexibilidad del espacio escénico brinda la posibilidad de ampliar el universo de la puesta en escena. Por ejemplo, una puerta cerrada puede conducir a la habitación contigua (que no tiene porque ocupar fisicamente un espacio en el edificio teatral) o a la sabana africana (que definitivamente no ocupa un lugar en el teatro). Así como puede ampliarla puede reducirla también.

El ejemplo de la puerta en escena puede ilustrar distintas funciones del espacio. La puerta puede conducir a una habitación contigua que efectivamente se encuentre al otro lado de la puerta. La puerta puede existir en el espacio y funcionar como referencia de la supuesta habitación contigua sin estar esta presente. La puerta puede no existir físicamente en el espacio y ser junto con la habitación contigua un contexto remoto, que puede o no estar representado con un objeto simbólico que no por fuerza sea la imágen de una puerta o de una habitación.

La función escenográfica tiene la posibiliad de ser absolutamente metafórica o realista, puede no haber nada en el espacio físico mientras el ficticio nos ubica en la sabana africana o puede estar en escena la habitación contigua tal cual como lo sería en

167



168

169

la realidad. La arquitectura da cabida a las metáforas pero no en el aspecto funcional, la función arquitectónica es más racional, real.

El espacio en el teatro importa como herramienta, porque se manifiesta en su forma material y en su forma virtual para dar contención a las acciones.

Lenguaje arquitectónico y lenguaje escenográfico

La arquitectura se expresa por medio de muros, columnas, losas… estos medios o herramientas, junto con la distribución y relación de espacios le dan forma al lenguaje arquitectónico. El lenguaje escenográfico se compone de lo mismo.

Los materiales y los procesos constructivos de los espacios arquitectónico y escenográfico son radicalmente distintos; el espacio arquitectónico se diseña para permanecer siempre en el mismo lugar y en las mismas condiciones, el escenográfico en cambio está determinado por sus cualidades efímera y cinética (de las cuales hablaré más adelante) esto permite materiales mucho más ligeros que implican metodos constructivos simples.

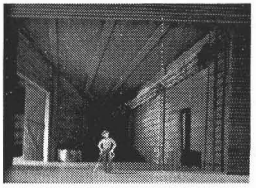
En los dos casos, los materiales con que están construídos son parte integral de su lenguaje, la diferencia está en la ficción, elemento esencial en el espacio escenográfico que permite usar materiales ligeros que parezcan pesados por ejemplo.

El lenguaje arquitectónico no sólo se expresa de manera visual, todos los sentidos intervienen al momento de percibir el espacio en el que estamos. El lenguaje escenográfico hace uso fundamentalmente de la mirada del espectador para expresarse, de forma que debe

170

171

172



173

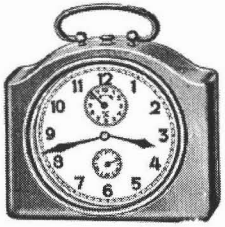
condensar su mensaje; por lo tanto el aspecto plástico, estético, visual, es sumamente importante en la escenografía y en general en la puesta en escena pues todos los elementos a la vista contribuyen a él. Este mensaje concentrado debe ser muy preciso para impactar al resto de los sentidos.

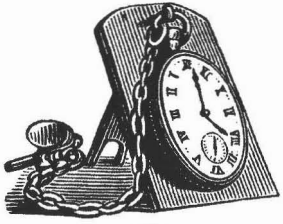
El uso de los colores tanto en el espacio arquitectónico como en el escenográfico es muy importante por los efectos que tienen en los usuarios. En la escenografía el uso de los colores es parte de la función, porque si en arquitectura es cada vez más difícil separar forma de función, en escenografía es prácticamente imposible porque la forma, el lenguaje, los colores, la expresión plástica… son la función.

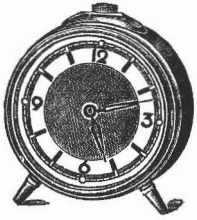
Las proporciones, dimensiones, escala, colores, formas, recorridos… son alterables en el teatro, las escaleras pueden tener 90cm de peralte y las puertas 20 de ancho, tomando como base la ficción.

En la escenografía tanto la forma como la función pueden estar basadas en una metáfora y expresarla materialmente.

El Tiempo del teatro







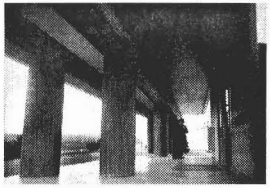
Compresor,
delimitante
e
intensificador
de acciones

Desde los primeros intentos por definir el espacio ha estado presente el tiempo. Las teorías acerca de esto han sido muchas a lo largo de la historia y han formado parte importantísima de la producción arquitectónica; las opiniones al respecto son muy variadas pero sin duda la unidad espacio-tiempo habita en la mente del arquitecto, del escenógrafo y de cualquier "trabajador del espacio".

La cualidad y calidad de los espacios es determinada en gran parte por la manera en que sus habitantes consumen el tiempo cuando se encuentran en ellos, el tiempo no pasa de la misma forma cuando estamos en la sala de televisión, en el lugar de trabajo o en la cocina. El único habitante perpetuo del espacio es el tiempo; lo interesante es la manera en que el tiempo teatral habita el espacio escénico, para esto compararé ambos espacios (escénico y arquitectónico) y por lo tanto sus tiempos.

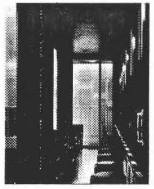
El paso del tiempo hace que los espacios cambien constantemente; el espacio arquitectónico está expuesto a lo azaroso de la vida y a lo impredecible de su tiempo, el arquitecto puede especular, estudiar, suponer muchas cosas que el tiempo traerá a su obra pero nunca lo sabrá de cierto.

174



175

176



177

"La arquitectura tiende a la producción de hechos duraderos, que atraviesan el tiempo (…)"

Franco Purini

La arquitectura tiene en algunos casos funciones narrativas y esta es precisamente una de las teorías que se han desarrollado ultimamente. Un ejemplo de esto es el proyecto de Daniel Libeskind que ocupará el sitio de las torres gemelas en Manhattan, en este proyecto el paso del tiempo es parte integral del diseño pues cada 11 de septiembre el sol va a dibujar a la misma hora en los edificios la trayectoría de los dos aviones y terminará iluminando las plantas de lo que fueran las torres, haciendo un uso bastante preciso del tiempo para contar una historia. Un ejemplo mucho más antiguo y no sólo con un sentido narrativo sino religioso, ritual y sagrado se presenta todos los equinoccios de primavera en Chichen-Itzá. El manejo del tiempo físico en la arquitectura prehispánica es un excelente ejemplo de la narrativa espacial.

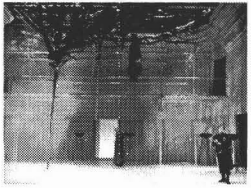
En el caso del espacio escénico hay una diferencia fundamental: la existencia de una vida teatral que corre paralela a la vida real.

En el teatro el tiempo se comprime para intensificar las acciones y las emociones y crear una especie de concentrado de vida; en las dos horas que suele durar una representación pueden pasar un año, dos siglos, diez minutos en escena. Esta compresión del tiempo no sería posible de no estar delimitado el espacio, una muestra más de que no es un hecho gratuito que tiempo y espacio esten consolidados en una unidad.

Además de comprimirse, el tiempo del teatro puede llegar a intensificar las acciones debido a que está delimitado: el tiempo teatral tiene un inicio y un fin conocido de antemano, podría decirse que la vida teatral es la versión efímera de la vida real y por tanto su arquitectura lo es también. Pero quién dice que la vida real es para siempre?

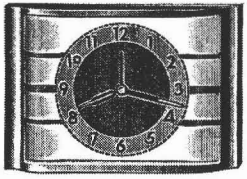
La puesta en escena debe anular al tiempo real o físico, el ayer, el hoy, el día, la noche y sustituirlo por el tiempo teatral; el teatro es muy poderoso pero definitivamente no podría realizar esa proeza eternamente, por eso su tiempo está delimitado y porque de lo contrario sería la vida real.

El No japonés busca crear un tiempo-espacio vacío. La traducción occidental de este concepto podría ser quitar o dejar vacío el lugar del espacio-tiempo real para dejárselo



178

179



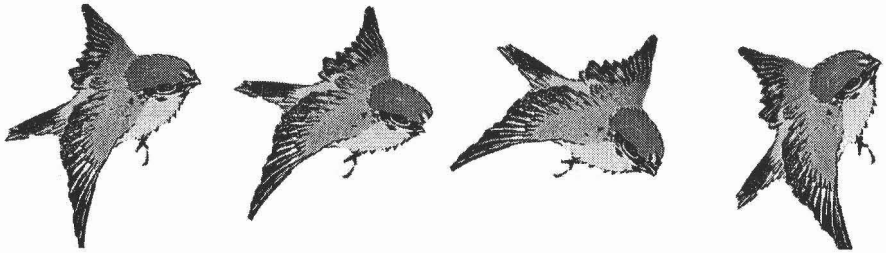
180

al teatral y simplemente transcurrir.

El tiempo escénico es como el tiempo de la fiesta, de la ceremonia o del viaje, en que la vida y el tiempo cotidiano se anulan, es como un paréntesis. Skenao quiere decir en griego festejar. Por algo las primeras manifestaciones teatrales de la historia estuvieron ligadas a la religión.

La ficción habita las acciones, que son expresadas a través del conjunto de cuerpo y emociones; sólo así se logra la intensidad que da forma al "concentrado de vida".

Bachelard habla en La poética del espacio de que el espacio conserva tiempo comprimido; el espacio escénico muestra a través de acciones la compresión del tiempo.



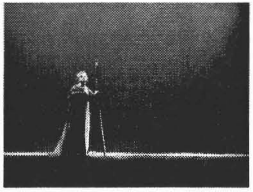
Espacio efímero y cinético

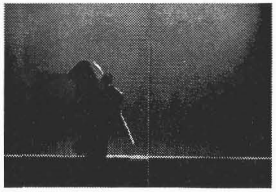
"La materia prima de la arquitectura y de la escenografía es el espacio; la arquitectura organiza el espacio para la vida y la escenografía para una puesta en escena, pero la puesta en escena está inmersa en un tiempo limitado, el que comparten actores y espectadores. Durante este lapso el espacio se transforma, se mueve, actúa, cambia de significado."

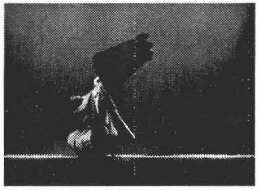
Alejandro Luna

El espacio escénico a diferencia del espacio arquitectónico posee las cualidades de cinético y efímero, ambas cualidades estan determinadas por el tiempo del teatro. El espacio arquitectónico en cambio se caracteriza por ser permanente tanto en el tiempo como en su ubicación.

El tiempo de vida de un espacio arquitectónico no tiene un fin conocido por su diseñador. Los espacios sufren cambios inevitablemente, los cambios no son parte de su diseño; puede transformarse su función o uso con el paso del tiempo pero no su configuración o su materialidad.







181

La escenografía a diferencia de la arquitectura sólo está viva durante la función, fuera de ella está muerta, por eso creo que el edificio teatral es un buen exponente de las palabras de Bachelard cuando habla del "refugio nostálgico". El teatro guarda a veces sólo el recuerdo de la vida teatral, otras la resguarda y la genera al mismo tiempo. En cambio los espacios arquitectónicos guardan siempre a la esencia de quien los habita pues la impresión que queda en ellos es más fuerte, se construye todos los días, como en la casa, al cerrar la puerta y salir a la calle nuestra huella sigue ahí aunque no estemos.

La existencia de la escenografía fluye entre dos "estados" uno inanimado y otro animado. El inanimado: cuando la escenografía está habitada pero no durante la función sino en un ensayo por ejemplo; y el otro, que sería el animado o vivo es cuando actúa en una función. En ambos estados posee su cualidad de efímera, cuando está actuando en el escenario o cuando está desmontada pero siempre tiene un tiempo de vida definido, distinto para cada uno de sus estados. Por ejemplo, el estado animado son las dos horas que dura cada función el inanimado incluye toda la temporada de representaciones, los ensayos y

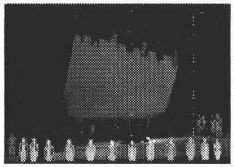
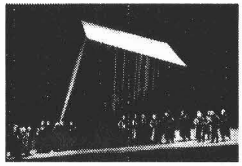
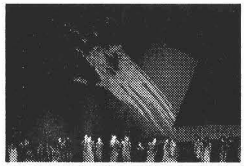
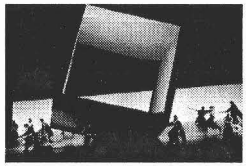
demás pero inevitablemente a la escenografía le llega el momento de desaparecer.

El conjunto de la representación lo constituyen todas las cosas que forman los instantes presentes, es por esto que el espacio escénico está vivo o animado lo que dura cada función, teniendo en cuenta que es la presencia del público la que completa los pasos de esta creación colectiva que es la puesta en escena.

Roland Barthes en "La cámara lúcida", una excelente reflexión acerca de la fotografía, dice:

> "Lo que la fotografía reproduce al infinito unicamente ha tenido lugar una vez"

El teatro, al igual que la fotografía tiene que encontrarse constantemente con la muerte, escenificando a la vida, metiendola como en un cuadro para mostrarla, para reproducirla, para repetirla y para hacer de la repetición un acto creador, generador de emociones. Una fotografía (además de un espejo) es lo único que nos permite ver la imágen de nuestro rostro, el teatro es para el espectador una especie de reflejo, un otro lugar de él mismo en el mundo.

> "… la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente[182], la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos."
>
> Roland Barthes

Algunas manifestaciones teatrales, como la mayoría de las orientales, buscan crear en el escenario un espacio vacío que permita e incite al espectador a escuchar su propio eco, a vaciar los pensamientos de contenido. El teatro oriental muestra abiertamente el carácter efímero del espacio escénico, como no tiene pretensiones realistas ni intenta evocar lugares concretos sino situaciones y acciones, se puede dar este vacío de pensamientos.

> "El teatro sagrado, lo invisible, surge del silencio interior"
>
> Peter Brook

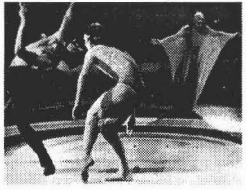
El espacio tiene en la escena oriental un papel muy importante, mucho más simbólico que literal, que no sólo usa medios visuales para expresarse.

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

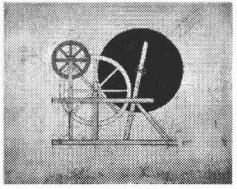
El espacio en el teatro se mueve, actúa, se transforma para dar cuerpo y materia a la fluidez espacial que tiene lugar en la imaginación y que ayuda a crear una convención teatral, a unificar la energía y generar emociones en la sala. A esto me refiero cuando hablo de la cualidad cinética del espacio escénico.

"En el teatro la verdad está siempre en movimiento"
Peter Brook

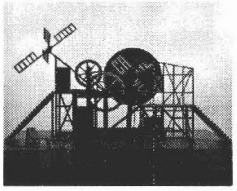
La dramaturgia puede hacer uso de esta cualidad cinética del espacio y viceversa, es una herramienta tanto para el escenógrafo como para el dramaturgo. Según Peter Brook la obra dramática de Shakespeare está hecha con una estructura cinematográfica que permite transitar por distintos estados de conciencia, esta transición es expresable tanto en el espacio material como en el virtual. En la dramaturgia de Brecht sucede algo parecido, esto está dado porque sus obras no requieren por fuerza de una estructura lineal. Cada escena es un cuadro, como en los misterios medievales donde literalmente los escenarios



183



184

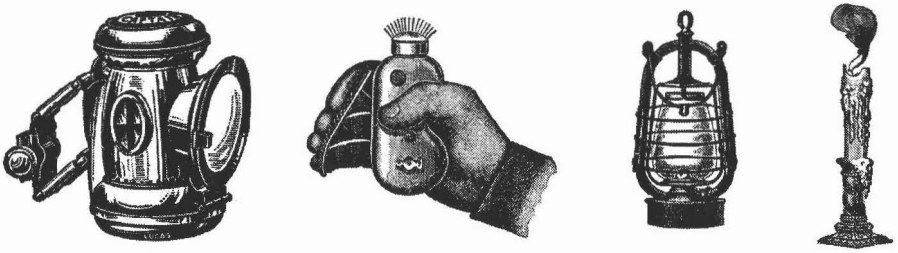


185

se movían y la simultaneidad de escenas provocaba también movimiento en los espectadores. Otro ejemplo se encuentra en las obras realistas, en "Largo viaje hacia la noche" de O'Neill el uso del espacio llega a un grado de precisión en que es posible dibujar el trazo escénico partiendo unicamente del texto y de hecho es más difícil no hacerlo así pues los diálogos y las acciones corresponden enteramente al espacio en el que suceden.

El escenario es un cuadro en movimiento, donde los actores y las acciones se mueven y dan al equipo creativo posibilidades insospechadas.

Las cualidades cinética y efímera del espacio escénico lo mantienen siempre en la cuerda floja, lo disponen a convertirse en lo que sea, a recibir a la creatividad, a la sorpresa, a la ficción.



La luz

El poder de la luz no es un misterio para nadie y tanto en la arquitectura como en la escenografía es un motor esencial.

Para Louis I. Khan, arquitecto de la luz también, la arquitectura surgió a partir de que "las paredes se abrieron y aparecieron las columnas", marcaron el nacimiento del ritmo, de la alternancia de lleno y vacío, de luz y de sombra.

Los grandes arquitectos son también grandes iluminadores, que a través de la incidencia de la luz crean atmósferas o estados distintos. Khan creó espacios que hacen a la luz parte de su estructura, generando una luz estructural. Barragán sin usar columnas hizo lo mismo, el cuadro dorado de M. Goeritz en la escalera es uno de los personajes principales de su casa.

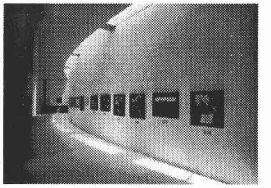
La luz es una unidad dual, generadora de sombras que pertenecen a ella como el vano pertenece a la masa y viceversa.

"… el umbral donde se encuentra el Silencio y la Luz, el Silencio como su deseo de ser y la Luz como artífice de toda presencia."

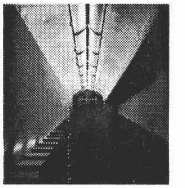
Louis Khan

186

187



188



189

La vida parte de la luz, el teatro de la oscuridad, el lienzo blanco del pintor es para el diseñador escénico la cámara negra, el escenario oscuro vive cuando está iluminado. La arquitectura parte de la luz porque siempre está viva, porque alberga todo el tiempo a la vida, la cobija de la luz, la dosifica y regula siempre.

A falta de luz natural y del movimiento del sol, en el teatro las atmósferas y la orientación están dadas por la iluminación; el sol puede estar donde uno quiera y la tierra puede tardarse lo que uno quiera en darle la vuelta.

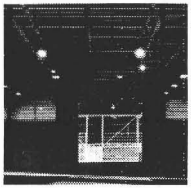
La creación de atmósferas en la puesta en escena no es producto unicamente de la iluminación o de la escenografía, absolutamente todos los factores intervienen. Uno de estos factores es la convención teatral: un acuerdo tácito entre actores y espectadores que se forma durante la puesta en escena. Por ejemplo, en un escenario iluminado si un actor entra con una antorcha en la mano, automaticamente se hace de noche; este ejemplo muestra la simpleza con la que uno puede creer algo con un poco de disposición a hacerlo, esta disposición es un factor básico en el teatro (no sólo para los espectadores) que se genera en cada puesta en escena, en cada función y no necesita de palabras para ser

entendido por todos.

Los colores son importantísimos, su intensidad, su distribución etc… tienen una gran influencia en la atmósfera que se genera.

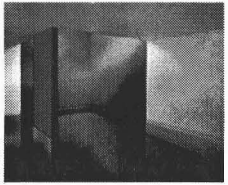
El paso del tiempo en el teatro toma a la luz como su referencia o parámetro para poder expresar no sólo el paso de las horas o los minutos sino de los años, siglos, segundos. El tiempo teatral puede no tener una estructura lineal, puede hacer saltos o detenerse, no sigue reglas, lo único que tiene es un principio y un fin definidos y conocidos. Además de crear una conciencia temporal la luz crea una conciencia de estados, de la mente, del espíritu, del cuerpo. Las posibilidades de expresión por medio de la luz en el teatro son infinitas.

La relación de iluminación y escenografía es muy estrecha, lo mismo pasa en la arquitectura. En la arquitectura la luz está siempre presente , el arquitecto es quien decide de qué manera forma parte de su proyecto; en el teatro la luz no está, su entrada en la escena es producto de una decisión del diseñador.

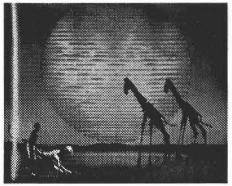


190

191



192



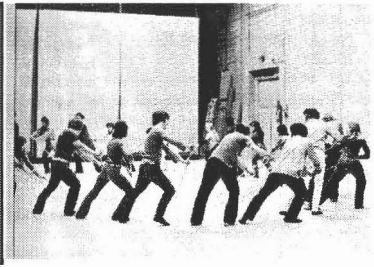
193

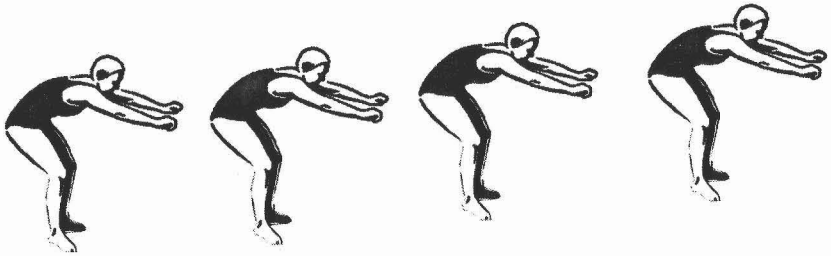
La tridimensionaliad del espacio y de la escena, la materialidad y el volumen pueden ser acentuados o destruidos por la luz.

"Toda imágen es luz. Cualquier imágen gráfica, foto, dibujo o texto es luz reflejada al ojo por superficies que filtran o absorben luz. La imaginación es la capacidad de visualizar esta luz sin el estímulo."

Alejandro Luna

Relaciones y procesos en el diseño





Colectividad e interdependencia

El teatro es en definitiva un arte colectivo, en el que las personas y factores que lo hacen posible deben comunicarse entre sí, los trabajos que realizan dependen unos de otros.

Esta colectividad e interdependencia no son hechos gratuitos, una de las señales más importantes de esto es la presencia del público (que representa una de las grandes diferencias con la arquitectura) sin la cual no existiría la convención teatral pues es la complicidad del público el componente básico; y es gracias a la convención que la puesta en escena es verosimil, incluso una representación hiperealista necesita de la convención teatral pues por más que se acerque a la realidad nunca lo será. Como hemos visto, la asistencia del público es la que completa los pasos de la creación, todos los demás factores dependen de la asistencia de los espectadores para poder existir como teatro.

El director es una especie de coordinador, pero tanto el escenógrafo, como el iluminador, como el dramaturgo, el arquitecto del edificio teatral, el vestuarista,

194

195

196

los técnicos son co-directores de alguna manera. Todos influyen en la manera en como se resuelve la puesta en escena.

Las labores del director y el escenógrafo deben retroalimentarse constantemente durante el proceso de diseño, deben ponerse en el papel del otro e intercambiar visiones. El escenógrafo instala en su mente el tiempo y el ritmo que la obra y el director determinen para poder diseñar o premoldear el espacio que debe dar cabida a ese tiempo; lee el espacio que el director se imagina para que los movimientos y el trazo escénico correspondan.

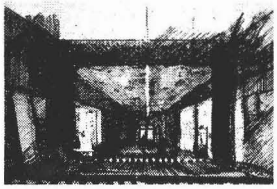
El escénografo y los actores dirigen desde la escena al momento que tranforman el espacio; el escenógrafo al diseñarlo y los actores al habitarlo a través de personajes y estos a través de acciones.

En muchas ocasiones el iluminador y el escenógrafo son el mismo pues son tareas que no pueden disociarse, no es necesario que lo haga la misma persona, pero en definitiva deben estar comunicados y diseñar concientes uno del otro pues la iluminación tiene la capacidad de darle o quitarle el volúmen y la tridimensionalidad al espacio, y sin superficies

que la reflejen la luz tiene muy poco que hacer. Lo mismo pasa con la escenografía y el vestuario pues son parte del universo plástico de la puesta en escena. En realidad todas las partes le aportan algo a este universo que es finalmente una herramienta fundamental del teatro para expresarse.

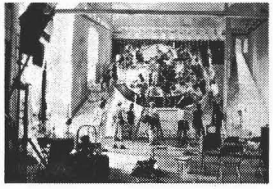
Los técnicos y en general el personal de servicio son esenciales para el desarrollo de la obra y son quienes hacen posible que suceda en escena lo que el escenógrafo diseñó. Todas las personas que intervienen en la puesta en escena en cualquiera de sus etapas son igualmente importantes, por la naturaleza de este trabajo no voy a hablar de todas estas personas pero van desde el director hasta el maquillista, el realizador de vestuario o escenografía.

La arquitectura requiere también del trabajo colectivo para existir, el arquitecto no puede diseñar si no tiene información del posible habitante, o maestros de obra, albañiles, carpinteros… que construyan. Esta colectividad suele darse hasta el momento de la construcción o por ejemplo al calcular edificios de gran altura o estructuras que requieran de un especialista.



197

198



199

Tanto la puesta en escena como el proyecto arquitectónico requieren de una clara comunicación entre sus creadores para constituir finalmente un conjunto orgánico donde los distintos elementos tengan el peso correcto para no opacar o dejarse opacar por otros. En el caso de la escenografía, su participación en la puesta debe buscar el justo medio en que no sobrepase a la acción prevaleciendo sobre ella en el universo plástico y dramático y busque contener a la ficción permiténdole desarrollarse. La arquitectura debe darle contención a la vida con la suficiente flexibilidad para que se mueva, que avance.

→ → → → Terreno - Teatro
Habitante- Actor/
personaje/ Acción
Programa - Texto
Cliente - Director
Arquitecto - Escenógrafo

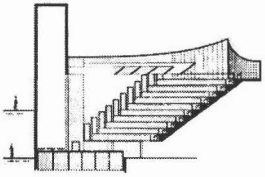
A continuación veremos algunas semejanzas, a veces equivalencias entre componentes del diseño arquitectónico y del escenográfico y la manera en que se relacionan.

TERRENO - TEATRO

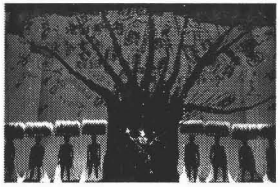
El edificio teatral puede ser equivalente al terreno en el proyecto arquitectónico, constituye el contexto inmediato del espacio; la interpretación que de él haga el escenógrafo en lo que podríamos llamar el "análisis de sitio", al igual que en un proyecto arquitectónico, es no sólo importante sino determinante para el proyecto escenográfico. Por lo tanto se puede decir que el "contexto teatral" es sumamente importante para la puesta en escena. Así como la arquitectura debe tener identidad y arraigo al terreno, la escenografía debe proyectarse pensando en el edifcio teatral que va a contenerla; el edificio teatral y el terreno son comparables en algunos aspectos, pero en definitiva no en todos pues un sitio o terreno da orígen al espacio arquitectónico y el edificio teatral al espacio escénico, uno a la vida real y el otro a la vida teatral.

HABITANTE - ACTOR/PERSONAJE/ACCIÓN

200



201



202

Los habitantes fundamentales del espacio escenográfico son las acciones, que se expresan a través de personajes. Las relaciones entre los personajes y la manera en que estos se desenvuelven son también lo que define cada acción, finalmente los personajes habitan en actores. Estas acciones y sus herramientas de representación son el equivalente a los habitantes de un edificio.

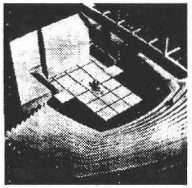
La relación entre arquitecto y habitantes varía dependiendo de la disposición y necesidades de ambos, así como de la confianza y demás factores; la información que el arquitecto obtiene de los futuros habitantes del espacio que diseñará es muy relativa, finalmente es tamizada por su interpretación, en la que supone muchas cosas que seguramente nunca llegará a conocer a menos que sea parte de la familia en el caso de una casa.

El escenógrafo diseña un espacio que además de contener habitantes-actores/ personajes debe contener una historia; a los habitantes los conoce tanto como el texto, la investigación que haga, su sensibilidad y percepción se lo permitan; este espacio contenedor a su vez está contenido en otro que es el edificio teatral, que podría ser el sitio o terreno de una obra arquitectónica y que como tal determina en gran medida el diseño del espacio escénico.

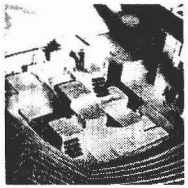
PROGRAMA - TEXTO

El programa arquitectónico es el resultado de los requerimientos del cliente (que no siempre es habitante), de los habitantes, de la interpretación que se haya hecho del sitio, del contexto, de la investigación, las bases teóricas, históricas y demás factores que varían de proyecto a proyecto. El programa para un escenógrafo lo forman, el texto de la obra, el edificio teatral en que se va a representar, los actores, los requerimientos o deseos del director, del iluminador, de los actores, del dramaturgo etc…

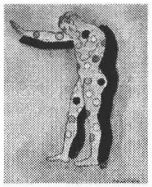
El programa cambia dependiendo de cada proyecto y va más allá de un listado de espacios requeridos y de metros cuadrados para cada uno de ellos. La investigación previa tanto en el proyecto arquitectónico como en el escenográfico sienta las bases gráficas, estéticas, teóricas y/o históricas para diseñar.



203



204



205

206

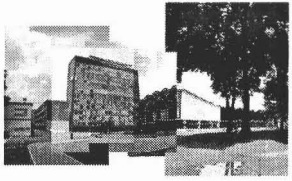
CLIENTE - DIRECTOR ?

Esta es una equivalencia sólo en ciertos sentidos, porque en definitiva hay diferencias entre estos dos papeles, los dos solicitan al diseñador el espacio necesario y en alguna manera el arquitecto y el escenógrafo están al servicio del cliente y del director; la diferencia está en que el cliente y el arquitecto no trabajan en conjunto, no en el sentido en que lo hacen el escenógrafo y el director, quienes trabajan juntos por un producto final que estará cargado con la mano o el trabajo de ambos.

El papel de coordinador en la arquitectura le pertenece al arquitecto y en la puesta en escena al director.

ARQUITECTO - ESCENÓGRAFO

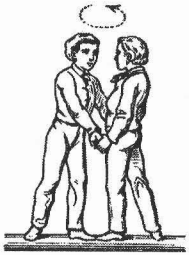
Como hemos visto el equivalente al arquitecto en el mundo del teatro es el escenógrafo, con bastantes diferencias pero con la misma labor, la de construir espacios para contener historias: unas reales otras teatrales; unas expuestas al azar de la vida otras previstas en un texto dramático; unas inmersas en un tiempo sin límites definidos otras acotadas por un tiempo definido; unas en las que corre la vida otras que forman un concentrado de vida; unas habitan un espacio permanente otras un espacio efímero y cinético; unas con un ámbito urbano, rural, natural etc… como contexto inmediato otras con un ámbito escénico casi siempre inmerso en un edificio teatral como contexto teatral inmediato; unas con la presencia del sol como parámetro del paso del tiempo otras con luz artificial, precisa y controlada; una es real y la otra es teatral, las dos son representadas por habitantes de espacios.

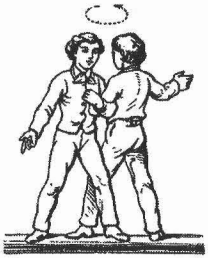


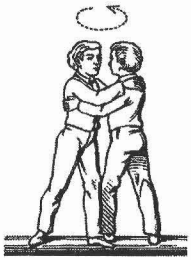
207

208

209







Actor -
espectador

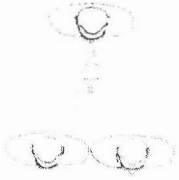
Esta es una relación que no tiene semejanza o equivalencia en la arquitectura y que representa la semilla del teatro.

Para hacer teatro lo estrictamente necesario es el elemento humano que se expresa a través de la dualidad actor- espectador, no importa la cantidad de uno o de otro lo importante es la diferenciación de roles.

Para un actor la mirada del público es el primer factor de orientación, por eso es que la ubicación de actores y espectadores, la forma en la que el patio de butacas mira al escenario es lo que define el funcionamiento y la forma general de un edificio teatral.

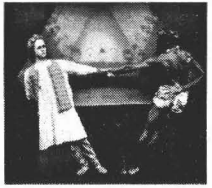
Toda acción tiene una reacción y en el teatro esto es lo que genera la tensión y energía que hacen que se intensifiquen las emociones. El hecho de estar presenciando una representación en vivo y de saberse parte de la reacción colectiva del público crea una tensión especial pues una vez iniciada la cadena de acción - reacción puede nunca parar, el actor ejecuta una acción que tiene una reacción en el público que a su vez puede generar una reacción en el actor, el público también se acerca a las emociones del actor e influye en ellas.

El actor debe estar en contacto con su vida interior, sus emociones y sus experiencias,

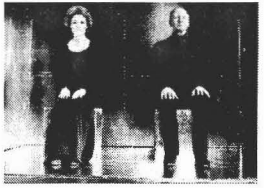


210

211



212



213

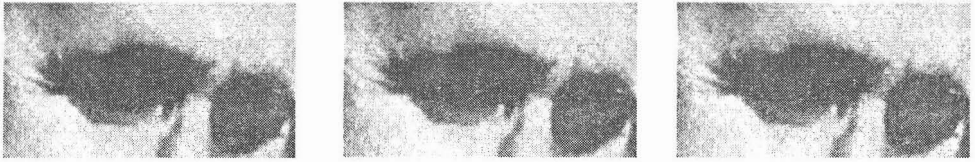
con sus compañeros y con el público. Debe practicar en escena un gran ejercicio de escucha para respaldar las acciones de sus compañeros, para poder estar con ellos y lograr que las acciones surgan de todos, creando una lógica de grupo que sostenga las acciones que suceden en escena.

Brecht sostenía que los actores deben estar tan comprometidos con el mundo externo como con el suyo interno, creo que esta es la única forma de relacionar ambos mundos para poder plasmar en el mundo externo el mensaje interno de cada actor, como representante de todas las personas que hacen posible su presencia en el escenario.

> "La vida de un ser humano es lo visible a través de lo cual puede aparecer lo invisible"
>
> Peter Brook

La relación actor-espectador no tiene equivalencia en la arquitectura porque no existe como tal el papel del espectador, aunque por supuesto (cada vez más) la arquitectura se produce con la intención de ser vista, de ser fotografiada, de formar parte de un contexto, no existe esta acción - reacción.

Bertolt Brecht



Vida de Bertolt Brecht

En febrero de 1898 nació en Augsburgo Bertol Brecht,a los 15 años de edad escribió sus primeros textos, formados esencialmente por diarios escolares, desde entonces empezó una relación con Paula Banholzer. Su padre intentó disuadirlo de dedicarse a escribir, Brecht se inscribió en la carrera de medicina, la cual cursó de manera inconstante, al mismo tiempo tomaba cursos de teatro con Artur Kutscher.

En 1918, con veinte años de edad, escribió su primer pieza teatral "Baal" su padre no le permitió publicarla bajo su nombre por el caracter escandaloso de la obra, en estos años Brecht escribió también mucha poesía. En 1919, casí con el nacimiento de su primer obra de teatro nació Frank, su primer hijo.

Con su siguiente obra "Tambores en la noche" (1922) se ganó el Kleist, un premio nacional de teatro para jóvenes dramaturgos, en esta epoca escribió también "En la jungla de las ciudades". En 1924 debutó oficialmente como autor teatral en el Deutsches Theater en Berlín bajo la dirección de Max Reinhardt, a quien conoció en sus primeros viajes a Berlín, al mismo tiempo estaba en escena "Baal", con el floreciente éxito de su carrera Brecht se mudó a Berlín, donde conoció a Helene Weigel con quien años después fundaría

214

215

216

el Berliner Ensemble y a Elisabeth Hauptmann, cercana colaboradora suya.

En 1926 Brecht terminó de escribir "Un hombre es un hombre".

El año de 1927 escribió "La ópera de los tres centavos" el primero de sus trabajos con el compositor Kurt Weill, en este año trabajó también con el diseñador escénico Erwin Piscator.

Aproximadamente en 1928 empezó a leer textos marxistas, por esta época empezó a escribir sus "Piezas didácticas", algunas de ellas musicales como "Vuelo sobre el oceano" y "Pieza didactica de Baden sobre el acuerdo" con música de Paul Hindemith y Kurt Weill. En 1929 conoció a Walter Benjamin y se casó con Helene Weigel.

En 1930 estrenó "La ascención y caída de la ciudad de Mahogany" en la ópera de Leipzig, esta obra es una fuerte crítica al capitalismo. En estos años empezó a dirigir también así lo hizo con "La madre", "Un hombre es un hombre".

En 1933 Hitler tomó el poder, después del incendio del Reihstag, Brecht y su familia salieron exiliados, vivieron en varios lugares y finalmente se establecieron en Los Ángeles, California de 1941 a 1947.

Los últimos años de la década de 1930 y los primeros de 1940 fueron muy prolíficos para Brecht, escribió "Madre coraje y sus hijos"(1939), "Vida de Galielo Galilei" (1939 a 1943), "El círculo de tiza caucasiano" (1945); no sólo escribió también dirigió muchas de sus obras y se encontró con mucha gente con la que trabajó en conjunto como: Fritz Lang, Erwin Piscator, Wieland Herzfeld, Lion feuchtwanger.

En 1947 Brecht fue interrogado en Washington por el Comité de Actividades Antiamericanas y este fue en parte el motivo por el que regresó junto con su familia primero a Zürich y un año después a Berlín del este,

Brecht y Helene Weigel fundaron el Berliner Ensemble en el Deutsches Theater en el año de 1949, debutando con "Madre coraje" protagonizada por Helene Weigel.

En 1954 el Berliner Ensemble se mudó al "Schiffbauerdamm" un teatro con interiores neobarrocos que había sobrevivido a la guerra; ahí estudiantes suyos como Benno Beson, Egon Monk, Peter Palitzsch y Manfred Wekwerth tuvieron la oprtunidad de dirigir obras de Bertolt. Algunas de las personas que colaboraron durante estos años fueron los diseñadores

217

escénicos: Caspar Neher y Karl von Appen, así como los compositores; Paul Dessau, Hanns Eisler y la dramaturga Elisabeth Hauptmann. La compañía tuvo su primer gira internacional, la representación de "Madre coraje" en Paris le dió a Brecht el reconocimiento como uno de los más importantes directores de Europa.

En 1956 Bertolt Brecht murió de una falla cardiaca.

Después de la muerte de Brecht, Helene Weigel tomó la dirección artística de la compañía. Jóvenes directores como Manfred Karge y Matthias Langhoff hicieron ahí sus carreras.

En la década de 1970 Ruth Berghaus se convirtió en la directora de la compañía que tuvo una gran renovación artística y política, en parte por la introducción de nuevos autores como Heiner Müller, así como directores y diseñadores escénicos que cuestionaron el teatro Brechtiano. En contra de esta experimentación, Manfred Wekwerth tomó la dirección en 1977, temporada durante la que la compañía creció y se renovó aunque siempre con restricciones políticas.

En 1992 tomaron la dirección Matthias Langhoff, Fritz Marquardt, Heiner Müller, Peter

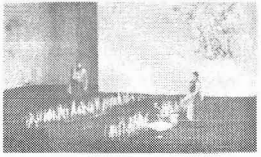
Palitzsch y Peter Zadeck; el Berliner Ensemble pasó de ser del estado a ser una compañía privada subsidiada por el gobierno de la ciudad, las mejores puestas del Berliner Ensemble sin Brecht o Helene Weigel se produjeron en estos años.

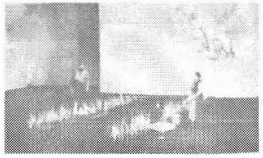
En 1995 tras la muerte de Heiner Müller la compañía se vió en una crisis, después de muchas trabas se acordó nombrar a Claus Peymann director, quien asumió el cargo bajo los preceptos brechtianos de producir teatro político para nuestros tiempo, que inevitablemente ha resultado en un teatro muy distinto al que hacía Brecht dados los inmensos cambios que ha sufrido el mundo.

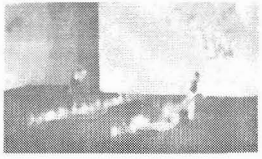
218

219

220







El teatro de Brecht

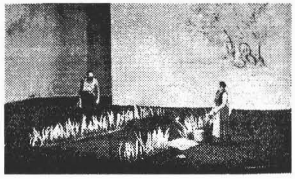
Brecht creó el Teatro Épico e ideo las herramientas que lo hacen posible.

La obra de Brecht produce y necesita de una actitud distinta del espectador, no le sirve aquel que llega al teatro y abandona en el vestíbulo su memoria, necesita del espectador como individuo con toda su carga de experiencias, pensamientos, emociones para además de comprender participar en la obra y hacer del proceso creativo algo más profundo y personal, que no termina en cuanto se da la tercera llamada sino que ahí empieza. Con el precepto de que el teatro no puede separarse de la sociedad, la obra de Brecht intenta comprenderla junto con el espectador para tener herramientas y cambiarla.

El Teatro Épico es un teatro inminentemente político, didáctico, combativo.

Brecht iba en contra de los efectos convencionales del teatro: que el espectador entrara en una especie de trance, la identificación total con el héroe; las sensaciones de terror, de lástima, las catarsis emocionales. Él cambió al héroe dramático, quien con su suerte mata todas las demás pasiones por el héroe sabio.

Más que buscar el impacto a través de las sensaciones lo buscaba a través de la reflexión.



"Círculo de tiza". Berliner Ensemble

221

"La madre". Berliner Ensemble

222

"Galileo Galilei". Berliner Ensemble

223

El teatro realista debe reprimir su conciencia para representar o imitar a la realidad olvidándose o ignorando su condición teatral; el teatro épico en cambio se mantiene consciente, no entra en ese estado de trance y a través de interrupciones en su condición teatral se mantiene consciente. Con la interrupción en la actuación se reafirma el gesto y se hace perceptible, un ejemplo de interrupción son las canciones.

El gesto es la base del teatro épico por su cualidad única e infalsificable.

El teatro épico no recrea situaciones las descubre, es por esto que es imposible identificarse al cien por ciento con la situación, siempre hay que hacer una traslación para comprenderla y es aquí donde interviene la memoria del espectador y se produce la reflexión.

Otra de las herramientas que Brecht utiliza son los letreros o títulos de las escenas, una forma de literalizar el teatro, de dar a conocer de antemano algo de la escena, en este sentido es parecido al teatro medieval en donde los sucesos eran conocidos por todos pues eran hechos bíblicos, en la obra de Brecht hay bases históricas.

Los actores del Teatro Épico se muestran a sí mismos al tiempo que muestran a sus personajes, incluso se miran entre sí, siempre con una contraposición que los diferencia. La

actuación no trata de imitar a la vida real.

El Teatro Épico es un teatro filosófico, donde la sociedad es un elemento imprescindible de la puesta en escena y el gesto pone a prueba las situaciones del hombre al representar dos polos, las dos caras de una misma moneda.

Muchas fueron las herramientas que Bertolt Brecht utilizó en sus puestas en escena para destruir la ilusión teatral, separando actor de espectador lo más posible por medio de máscaras, apartes, contradicciones, interrupciones, canciones etc…

La obra de Brecht fue el motor del Teatro Épico, sin embargo resulta en una búsqueda colectiva que lleva muchos años investigando y produciendo teatro, muestra de esto es el Berliner Ensemble que a la fecha sigue trabajando.

"Arturo UI". Berliner Ensemble

224

"Caída de la ciudad de Mahoganny". Deutschen Kammerspiele

225

"La ópera de los tres centavos" CDG

226

Baal- interpretación y análisis

Creo que en “Baal” Brecht no buscaba una secuencia narrativa lineal, el órden de las escenas podría ser alterado y probablemente contaría la misma historia; la obra está rota de orígen.

La mayoría de los dramaturgos especifican, algunos de manera más precisa que otros, el lugar en el que se desarrolla la acción y en muchas ocasiones la escenografía que la obra requiere; esta es una parte importantísima de una pieza dramática, creo que la maestría de un dramaturgo se encuentra también en la espacialidad que impregna al texto y que este transmite al lector sólo con letras. Algunos ejemplos de esto: los hiperrealistas como Eugene O’Neil, quien describe no sólo el espacio de la obra sino hasta el más mínimo detalle como la ubicación de una tacita de té y más allá de esto, los desplazamientos que hacen los personajes en el espacio hacen pensar que O’Neil escribía también con la espacialidad. Otro buen ejemplo es García Lorca que sin llegar a esa especificidad, con algunas palabras transmite al lector la atmósfera en que se desarrollan las acciones, pero eso es posible gracias a que con el texto crea automaticamente la atmósfera dramática.En el caso de “Baal” aparentemente no hay especificaciones de este tipo, sólo en algunas

227

228

229

escenas hay descripciones sobre todo de ambientes, por lo tanto deja abierto el diseño de los movimientos escénicos.

En “Baal” cada escena tiene un título, por tratarse de la primer obra que Brecht escribió pareciera su primer incursión en el uso de los letreros, este teatro literalizado que especialmente en “Baal” va guiando al lector/espectador.

Con estas bases (y después de varias lecturas del texto) llegué a la conclusión de que el título de cada escena es el que determina de alguna manera el espacio en el que sucede, siendo este un “espacio emocional”, por llamarlo de alguna manera, que representa no sólo el estado de ánimo del personaje central (Baal) sino de la escena misma.

Si bien la obra no tiene o puede no tener un desarrolo lineal, creo que si tiene una progresión en los estados de ánimo o de conciencia, creo que la acción transita de la sobriedad a la embriaguez, de la realidad al sueño, de la cordura a la locura… pasando por todas las etapas intermedias, que podría llamar de vigilia o de transición entre un estado y otro; este transitar por estados alterados es perceptible gracias a que las acciones van y vuelven de estos estados y hacen alterar la secuencia.

La obra empieza con una canción que cuenta la vida de Baal, esta canción deja ver al espectador/lector desde el nacimiento de Baal hasta su muerte y quizas su estadía en el infierno.

El inicio de la obra pareciera representar los últimos contactos de Baal con la realidad/cordura/sobriedad, con el mundo convencional, aceptado.

Baal es un personaje sumamente complicado de analizar porque su realidad está cambiando todo el tiempo, es de una personalidad seductora en gran parte por lo grotesco y aparentemente descontextualizado que es; de pronto hace pensar que su alma lucha constantemente contra sus acciones, su interior contra su exterior. Muchas de las escenas muestran este desastroso encanto de su personalidad. En la escena "Árboles al atardecer" es cómo si Baal soñara que él llama a la prudencia para que no se tomen otros el aguardiente de Teddy, que está muerto, pero finalmente despierta cómo si se acordara de cómo es realmente y se toma él el aguardiente de Teddy. Cómo Baal es un poeta pareciera que la genialidad viene junto con la decadencia y con el desprendimiento de la realidad burguesa que lo rodea.

Los personajes que rodean a Baal, es cómo si ambientaran su vida y su paso por estos estados de conciencia; un personaje muy interesante es Ekart que a veces funciona para Baal como una especia de sombra, como un alter ego que de pronto tiene la sensatez que a Baal le falta, otras se parece mucho a él, a veces lo ama y a veces lo odia. Pareciera como si fuera dos personas, uno el de la realidad/sobriedad/cordura y otro el del sueño/embriaguez/locura, por momentos lo cuida y lo salva."Espesura verde. Detrás el río" es una auténtica escena de amor entre Baal y Ekart.

La obra tiene veintitres escenas, a cada una le asigné un número en base al órden en el texto

1. Coral del gran Baal
2. Comedor
3. Buhardilla de Baal
4. Tasca
5. Buhardilla de Baal
6. Casas blanqueadas, de troncos de árbol pardos
7. Noche de mayo bajo los árboles
8. Café nocturno "La nube en la noche"
9. Campos verdes, ciruelos azules
10. Taberna de aldea
11. Árboles al atardecer
12. Una cabaña
13. Llanura. Cielo
14. Sala de tablas pardas
15. Espesura verde. Detrás el río
16. Carretera. Sauces
17. Avellanos jóvenes
18. Arce en el viento
19. Tabernucha
20. 10° de longitud este de Greenwich
21. Carretera
22. Cabaña de tablas en el bosque
23. Amanecer en el bosque

Haciendo uso de la libertad para el diseño escénico que creo que Brecht dejó en esta obra y analizándola a fondo dividí las escenas, basándome esencialmente en los espacios, en tres tipos:

Escenas de la realidad/cordura/sobriedad:

Estas escenas suceden en espacios interiores con varios elementos de convención que más adelante se verán. Espacios íntimos y públicos por momentos.

Escenas de la vigilia:

El espacio de estas escenas es de transición entre adentro y afuera.

Escenas del sueño/locura/embriaguez:

Los títulos de estas escenas incluyen en su mayoría nombres de árboles, el espacio donde suceden es exterior.

Más adelante explicaré más ampliamente esta clasificación.

Basada en estos tipos el siguiente paso fue dividir las veintitres escenas, le asigné a cada escenario un color: verde para el de la realidad/cordura/sobriedad, rojo para el de la vigilia y azul para el del sueño/locura/embriaguez.

Realidad/cordura/sobriedad

2. Comedor
3. Buhardilla
4. Tasca
5. Buhardilla
8. Café nocturno "La nube en la noche"
19.Tabernucha
21.Carretera
22.Cabaña de tablas en el bosque

Vigilia

6. Casas blanqueadas, de troncos de árbol pardos
10.Taberna de aldea
12.Una cabaña
14. Sala de tablas pardas

Sueño/locura/embriaguez

7. Noche de mayo bajo los árboles
9. Campos verdes, ciruelos azules
11.Árboles al atardecer
13.Llanura. Cielo
15. Espesura verde. Detrás el río
16.Carretera. Sauces
17.Avellanos jóvenes
18.Arce en el viento
20.10° de longitud este de Greenwich

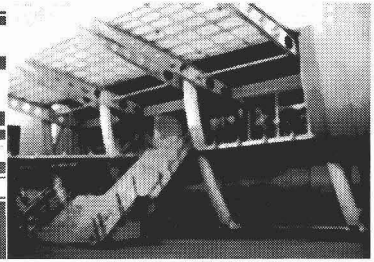
La primer y la última escena son excepciones en esta división, la primer escena como ya dije es una canción, esta podría escucharse en varios momentos de la obra, probablemente al principio y al final; la última escena es una mezcla de escenarios.

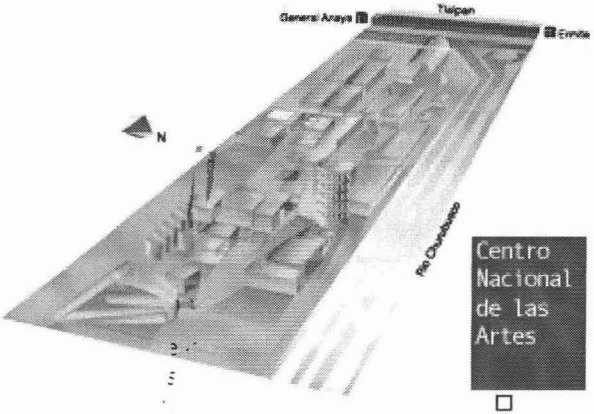
A continuación vemos el desarrollo de la obra, la clasificación de las escenas y la duración de cada una:

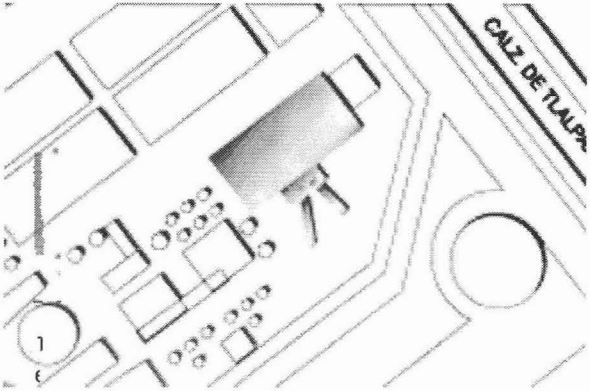
Escena		Título	Duración
2		Comedor	7´
3		Buhardilla de Baal	3' 37"
4		Tasca	9' 10"
5		Buhardilla de Baal	10' 44"
6		Casas blanqueadas. De troncos de árbol pardos	1' 53"
7		Noche de mayo bajo los árboles	1' 16"
8		Café Nocturno "La nube en la noche"	3'
9		Campos verdes. Ciruelos azules	1' 11"
10		Taberna de aldea	3' 33"
11		Árboles al atardecer	7' 41"
12		Una cabaña	1' 45"
13		Llanura. Cielo	3' 21"
14		Sala de tablas pardas	6' 25"
15		Espesura verde. Detrás el río	30"
16		Carretera. Sauces	2' 3"
17		Avellanos jóvenes	1' 16"
18		Arce en el viento	2' 49"
19		Tabernucha	6'
20		10° de longitud este Greenwich	50"
21		Carretera	1' 12"
22		Cabaña de tablas en el bosque	3' 23"
23		Amanecer en el bosque	1'

La obra tiene una duración aproximada de una hora con veinte minutos

Teatro Salvador



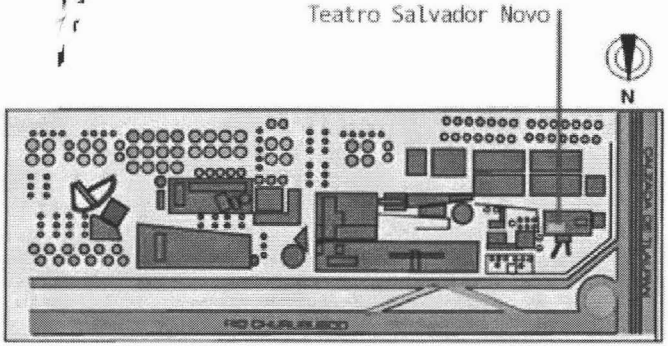


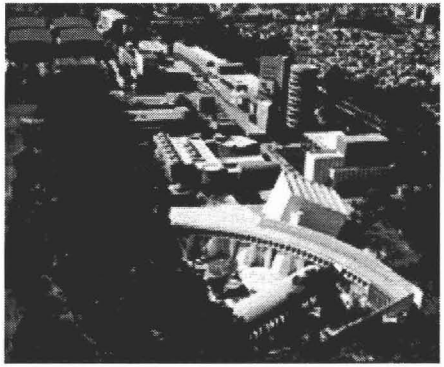


230

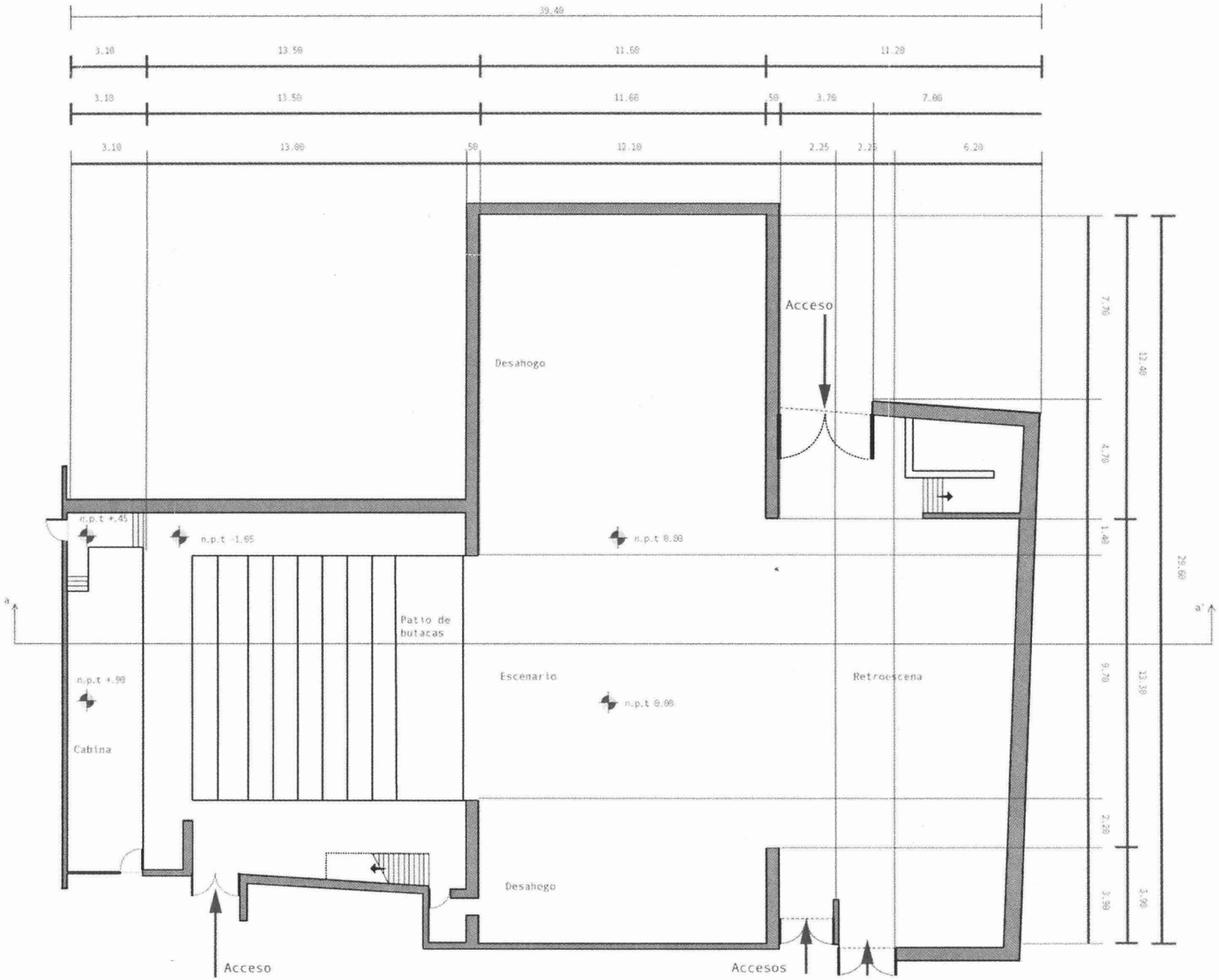
El teatro Salvador Novo forma parte del conjunto del Centro nacional de las Artes, es uno de los foros con que cuenta la Escuela Nacional de Arte Teatral, este espacio diseñado por TEN Arquitectos está pensado para 270 espectadores, el patio de butacas se amplía con las butacas ubicadas en los pasillos del segundo nivel, este es un espacio adaptable a distintas circunstancias ya que existe la posibilidad de rellenar el espacio de las butacas con practicables (tarimas) para elevar al público al nivel del foro.

El teatro cuenta también con un desahogo (izquierdo) muy grande, casi del mismo tamaño que el escenario y una retroescena bastante grande también.





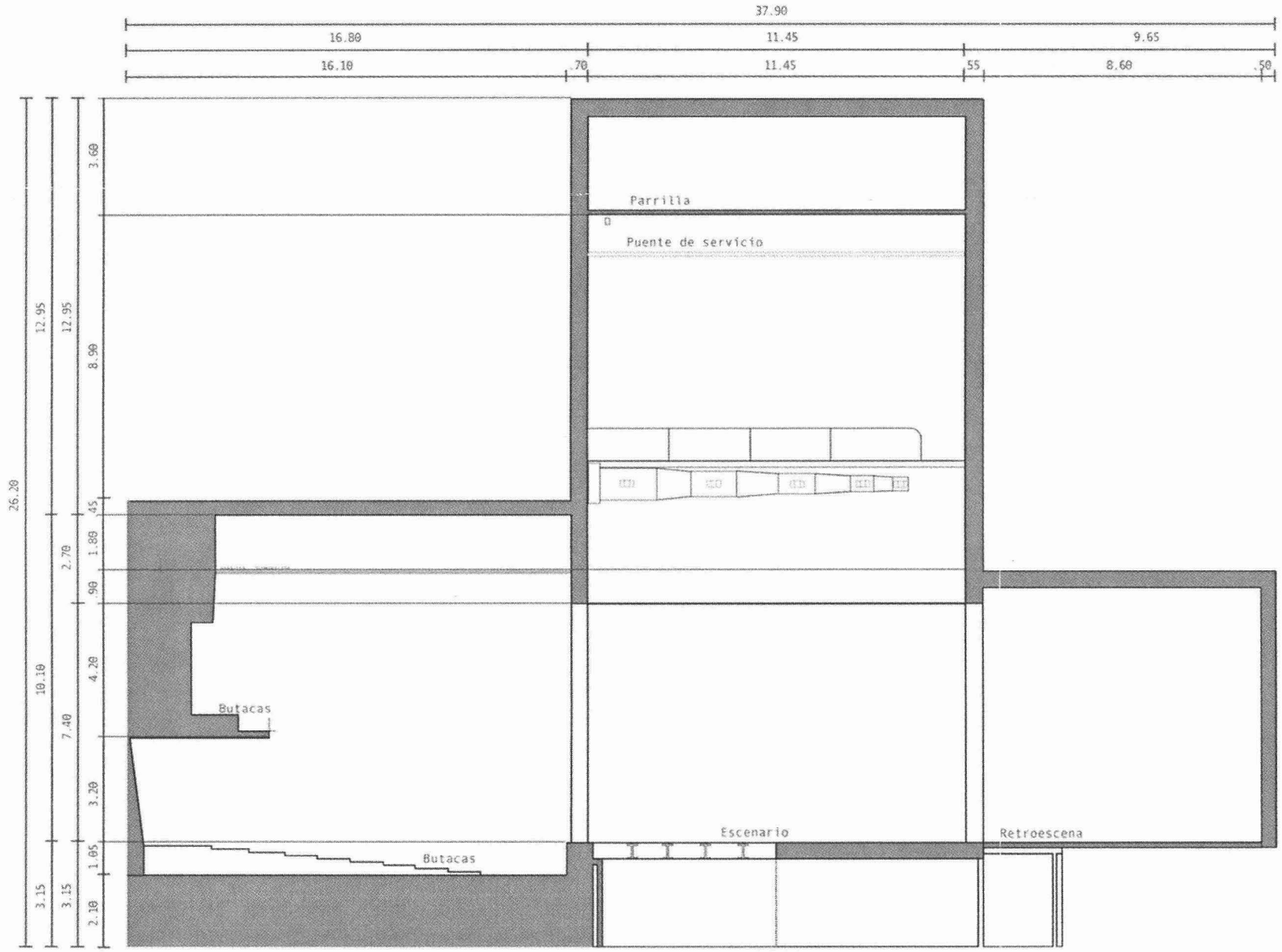
231



Teatro Salvador Novo
Planta (estado actual)

Esc 1:200

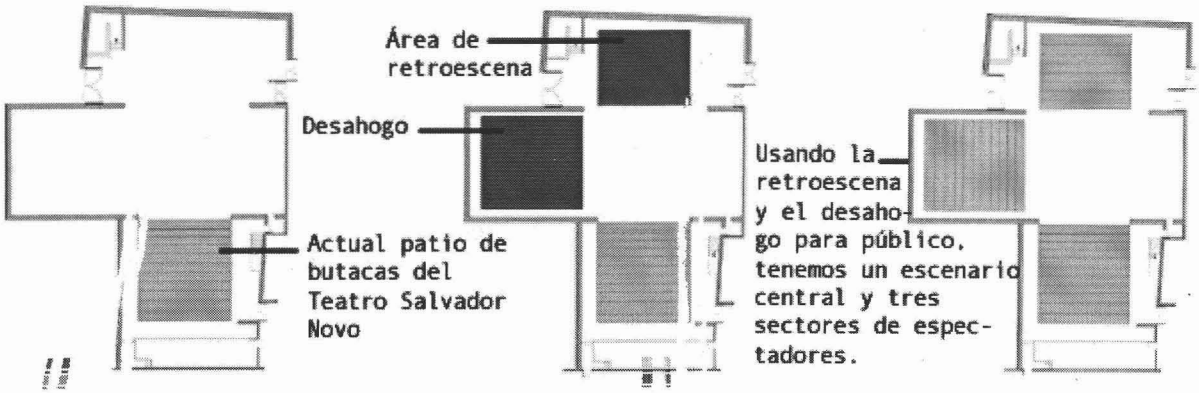
1.0 3.00
2.00



Teatro Salvador Novo
Corte a a'(estado actual)

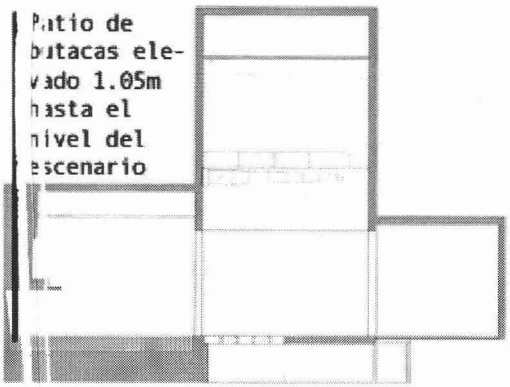
Esc 1:200

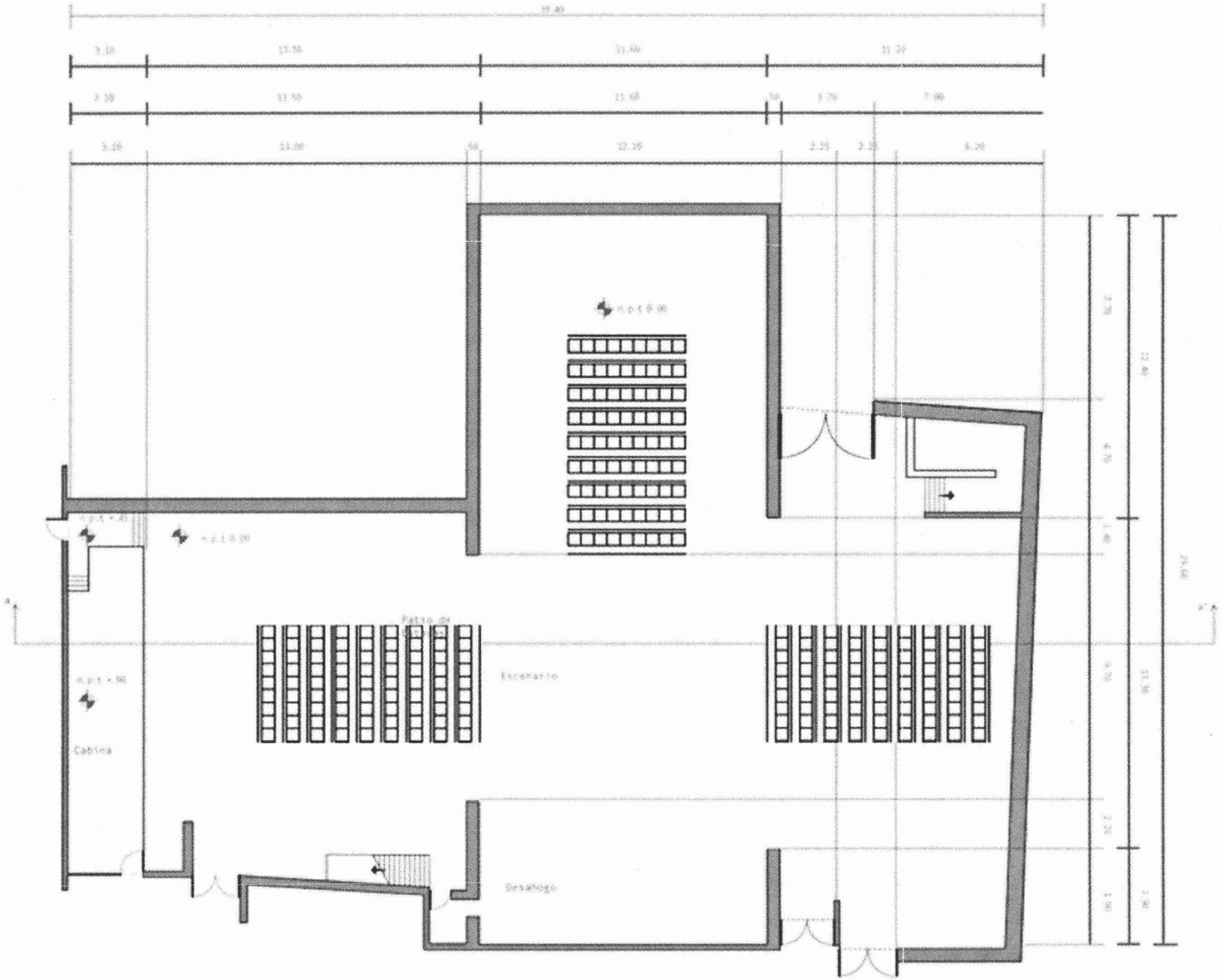
1.0 3.00
2.00



Debido a las posibilidades que presenta el Teatro Salvador Novo, a las características de la obra "Baal" y al análisis que hice de ella, decidí que este edificio teatral era el adecuado para la propuesta. Si recordamos la idea de los tres escenarios, este espacio permite tener tres públicos si se elevan las butacas al nivel de foro y se usan el desahogo y la retroescena como patio de butacas también, tenemos una especie de teatro circular en donde el escenario es cuadrado y hay público por tres de sus lados.

En general los primeros datos que sabe un escenógrafo son la obra y el teatro en el que se va a montar, en este caso tuve la oportunidad de decidir ambos factores.



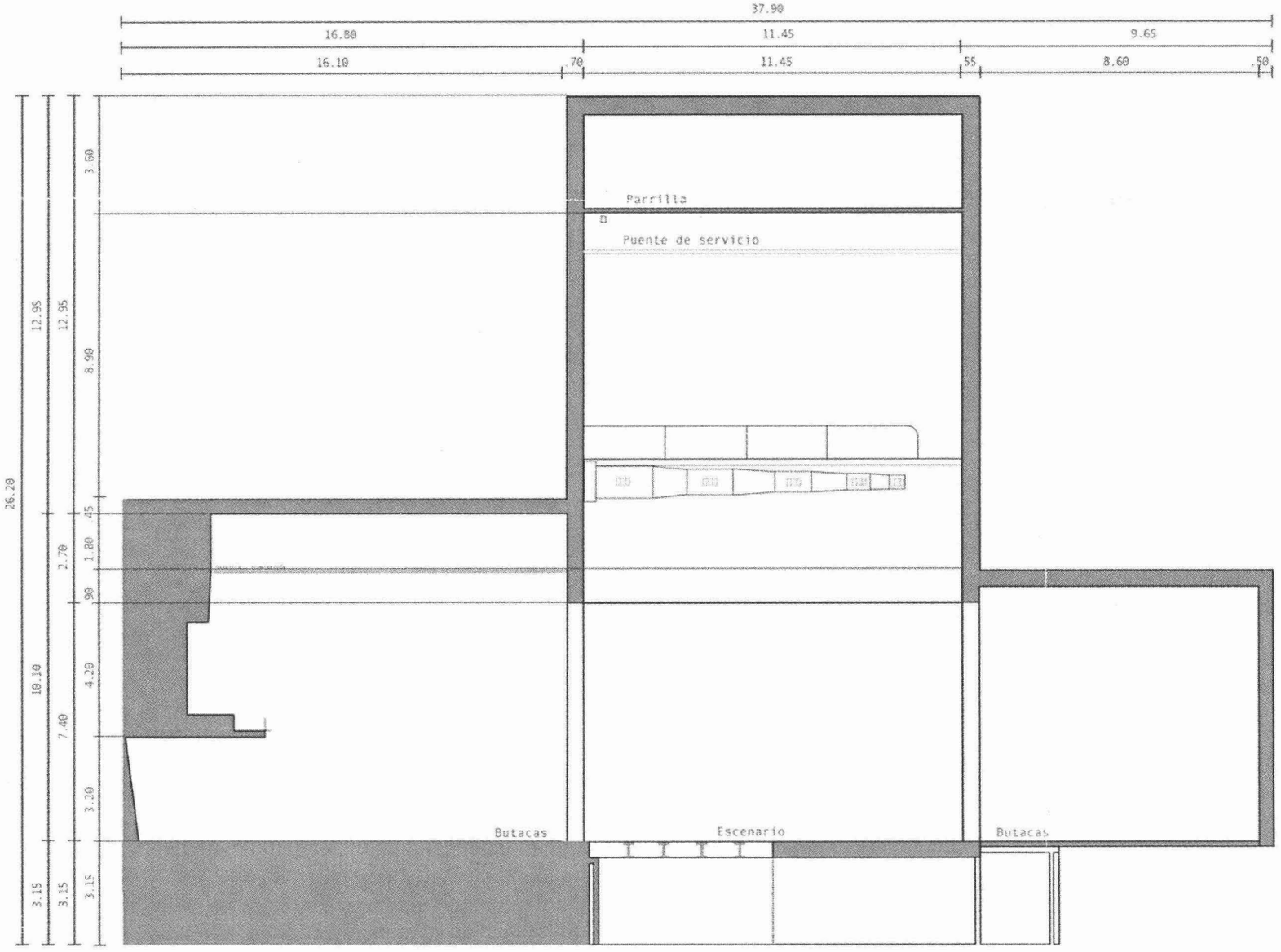


Teatro Salvador Novo

planta (con escenario central)

Esc 1:200

1.0 3.00 2.00



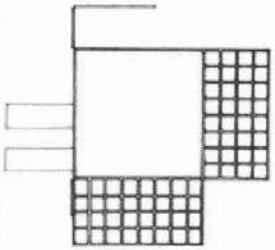
Teatro Salvador Novo

corte a a' (con escenario central)

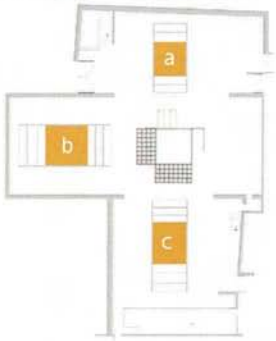
Esc 1:200

1.0 3.00 2.00

Propuesta escénica para “Baal”

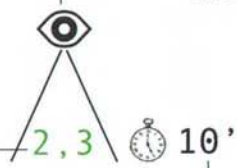


La ubicación de los tres sectores de público será siempre la siguiente:



El símbolo del ojo se refiere a las escenas que suceden en el momento en su respectivo escenario

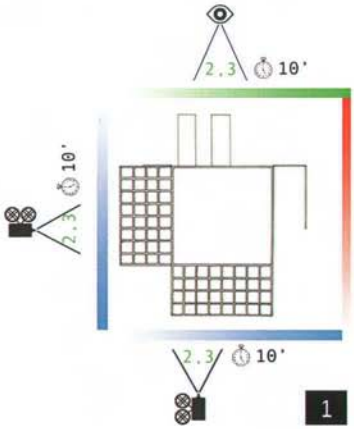
Donde aparece el proyector en lugar del ojo quiere decir que la o las escenas son proyectadas mientras suceden en otro escenario

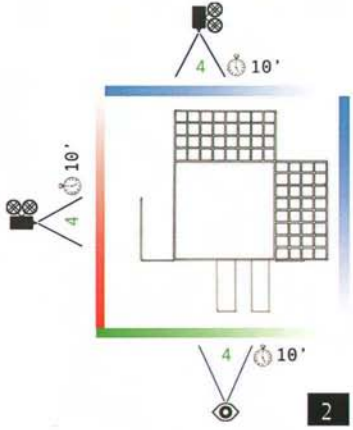


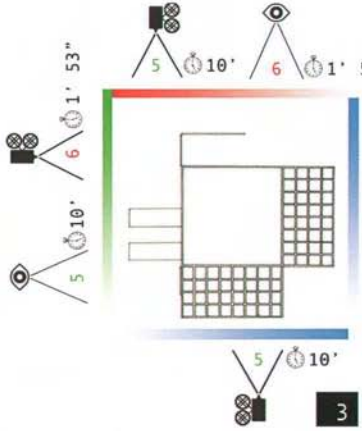
Los números en verde rojo o azul indican la o las escenas a representar

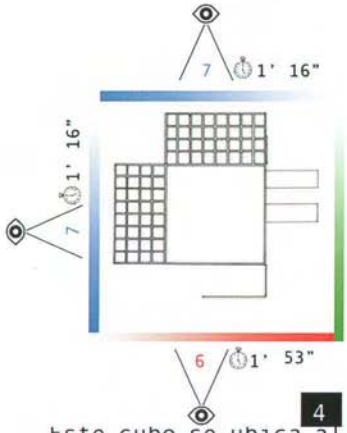
Duración aproximada de la o las escenas

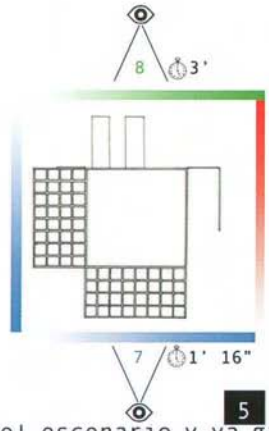
Tomando la idea de los tres tipos de escenas tenemos entonces tres escenarios distintos dispuestos en un cubo: un lado para el escenario de la realidad/cordura/sobriedad, otro para el de la vigilia y en dos de ellos se repite el escenario del sueño/locura/embriaguez; para los que conservaremos los colores verde, rojo y azul respectivamente para efectos prácticos, también con este propósito la ubicación de los tres sectores de público "a" "b" y "c" será siempre la que aparece en el esquema superior, de la misma forma el uso de los símbolos facilita la lectura del desarrollo de la obra.

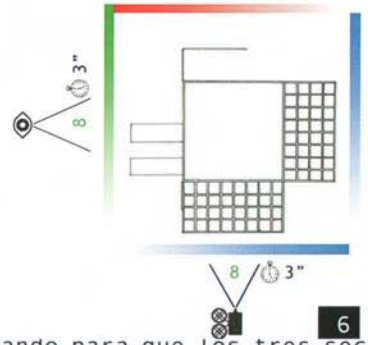






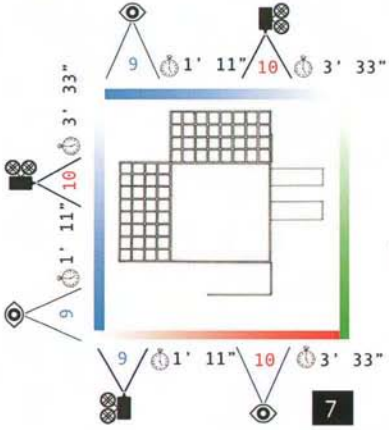


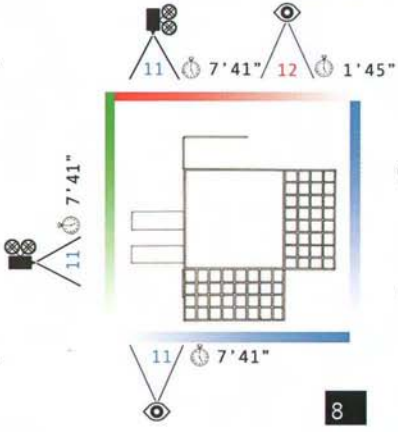


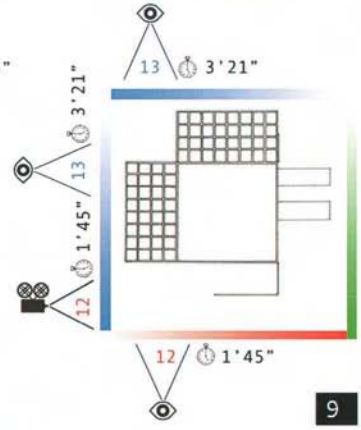


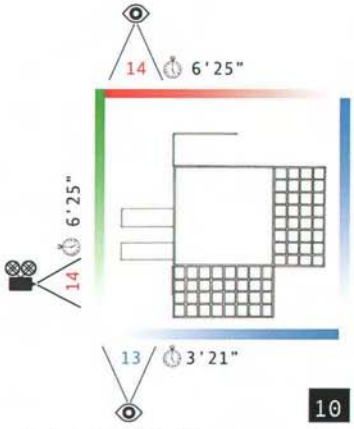
Este cubo se ubica al centro del escenario y va girando para que los tres sectores de público vean la obra completa, es decir, empieza para un público en un momento y después para otro y otro, por lo que primero termina para unos que para otros.

A través de 20 movimientos del cubo toda la audiencia ve la obra completa. Por tener tres sectores de público y para enfatizar la idea de que la visión de cada espectador es única no todas las escenas se desarrollan igual. Algunas escenas suceden de manera simultánea, siempre y cuando sean la misma escena, este es el caso de la escena 9 en el séptimo movimiento por ejemplo. Otra posibilidad es que mientras una escena tenga lugar en un escenario sea proyectada en otro, puede ser que sea filmada y proyectada en ese

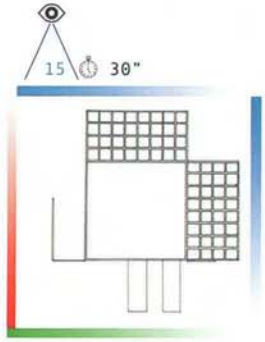




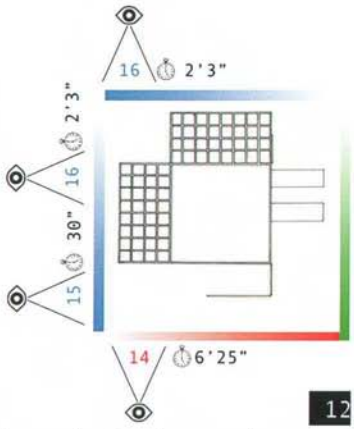




10



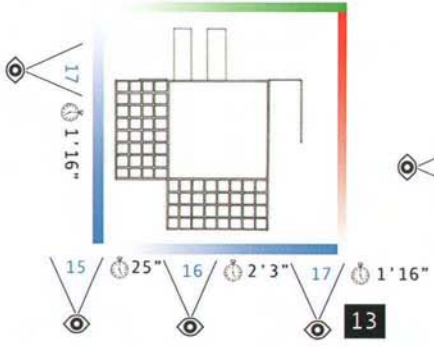
11



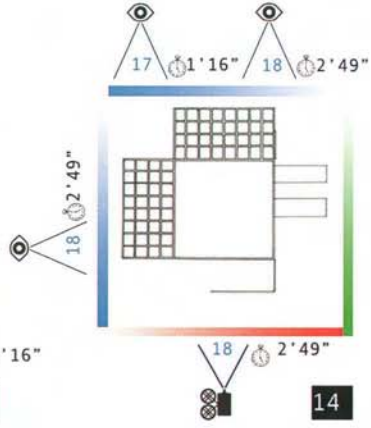
12

momento o que lo que se proyecte sea una grabación previamente hecha, este es el caso de la escena 14 en el décimo movimiento. El último caso es cuando hay dos escenas distintas en el mismo movimiento, por ejemplo, en el décimo movimiento también, vemos que primero transcurre la escena 13 para el público "c" en el escenario azul y despúes la escena 14 para el público "a" en el escenario rojo, que a su vez es proyectada en el escenario verde para el público "b".

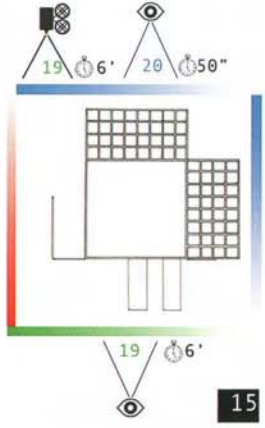
De esta manera los tres sectores de público verían la obra completa una vez y la escucharían dos o tres debido a la repetición de escenas en los distintos escenarios. Esta



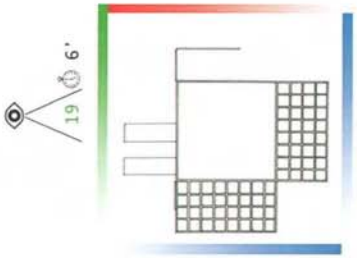
13



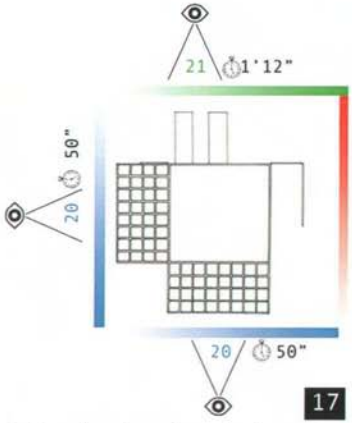
14



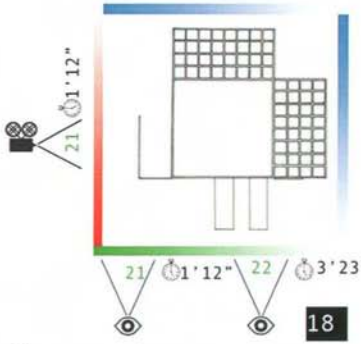
15



16



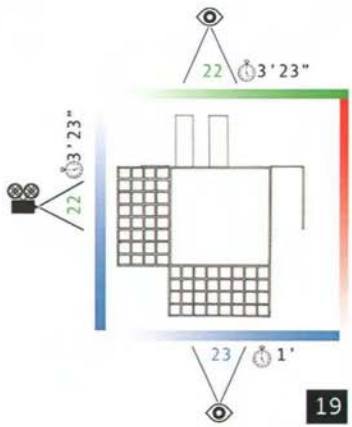
17



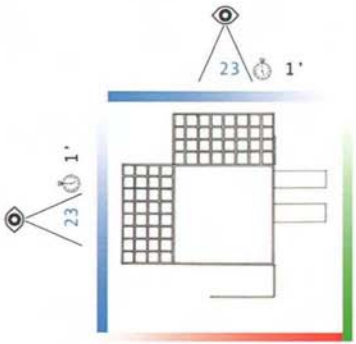
18

variedad de la obra "escuchada" además de vista generaría que algunas escenas tuvieran una especie de subtexto formado por el texto que los espectadores ya escucharon o que van a escuchar.

Para las escenas simultáneas sería necesario que hubiera varios actores que trabajaran el mismo personaje, si no de todos los personajes por lo menos de Baal, de Ekart y probablemente de algunos otros. Por esto la propuesta escenógrafica afecta de manera directa a la dirección, el trazo escénico que el director debe hacer ya tiene de entrada algunas pautas dadas por el espacio escenográfico.



19

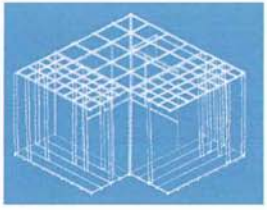


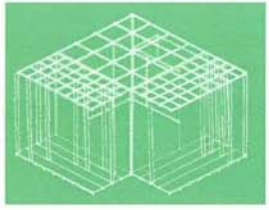
20

Si vemos la secuencia de movimientos del cubo veremos que no en todos los movimientos los tres sectores de público ven una escena, hay algunos "silencios" por llamarlos de alguna forma en donde el espectador escucha, sin ver, una escena que ya vió o que va a ver .

Esta propuesta requiere un trabajo muy preciso de dirección para lograr que las escenas se comuniquen a través de los escenarios por medio del texto, la disminución o intensificación de textos y subtextos puede verse reforzada con micrófonos y bocinas.

Teniendo tres sectores de público que ven distintas escenas, incluso con diferentes actores, en el mismo espacio, cada espectador está siempre conciente de que hay otras personas que probablemente no estén viendo lo mismo, la visión de cada quien es única. Contamos con espectadores conscientes de estar en el teatro, con memoria y con emociones, uno de los principios del teatro épico de Brecht

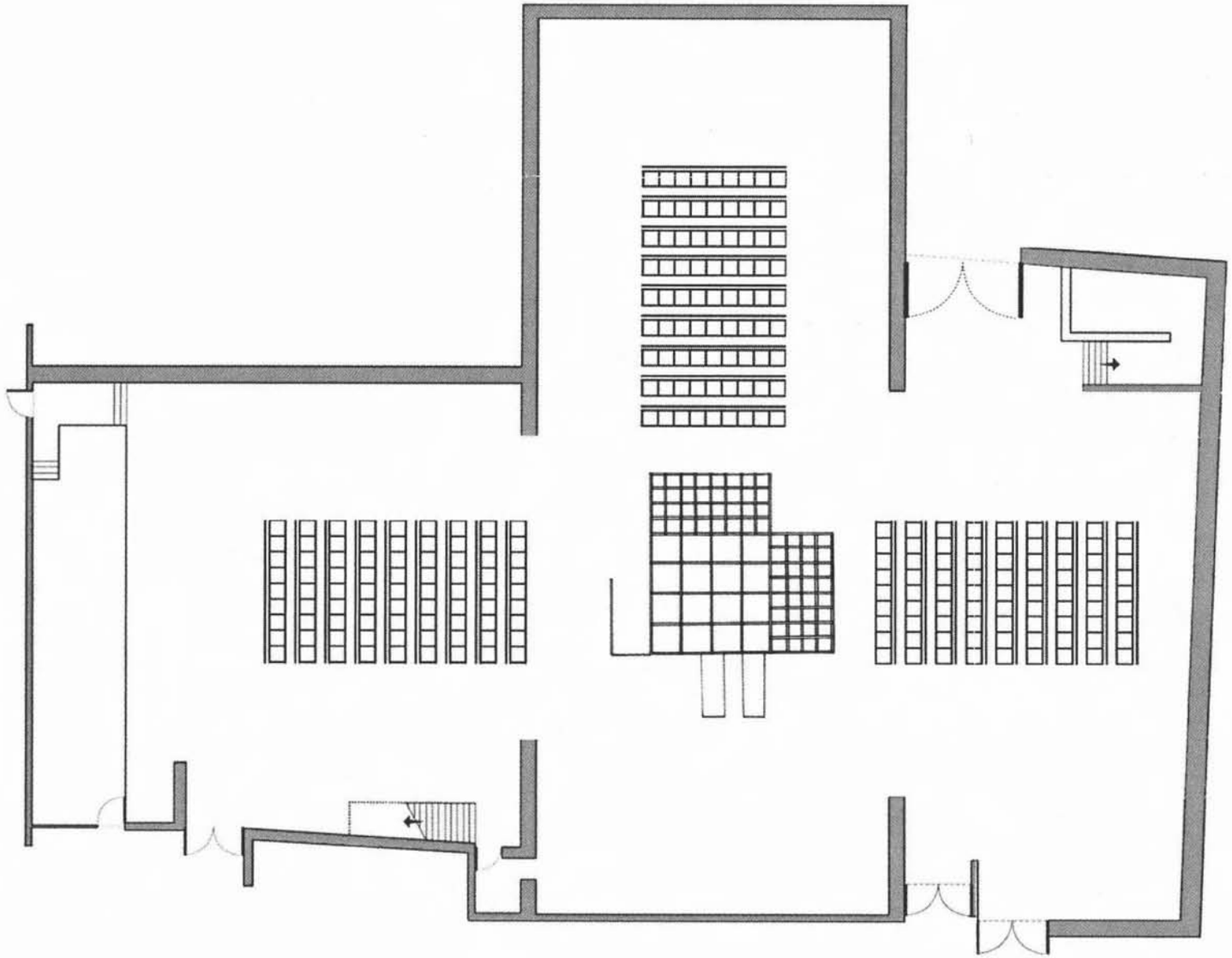




Para que quede más claro el desarrollo de la obra para cada sector de público y la distribución de los "silencios", veremos la gráfica que lo muestra, los espacios en blanco son los silencios o momentos en que los espectadores escuchan pero no ven una escena.

Los colores en la tabla indican el escenario frente al que se encuentra cada sector de público en cada uno de los movimientos. Los sectores de público "a" "b" y "c" se conservan en la misma distribución. Los símbolos del ojo y el proyector representan lo mismo que en los gráficos anteriores.

	Público a	Público b	Público c
mov 1	2,3	2,3	2,3
mov 2	4	4	4
mov 3	5 6	5 6	5
mov 4	7	7	6
mov 5	8		7
mov 6		8	8
mov 7	9 10	9 10	9 10
mov 8	11 12	11	11
mov 9	13	12 13	12
mov 10	14	14	13
mov 11	15		
mov 12	16	15 16	14
mov 13		17	15, 16, 17
mov 14	17 18	18	18
mov 15	19 20		19
mov 16		19	
mov 17	21	20	20
mov 18		21	21 22
mov 19	22	22	23
mov 20	23	23	

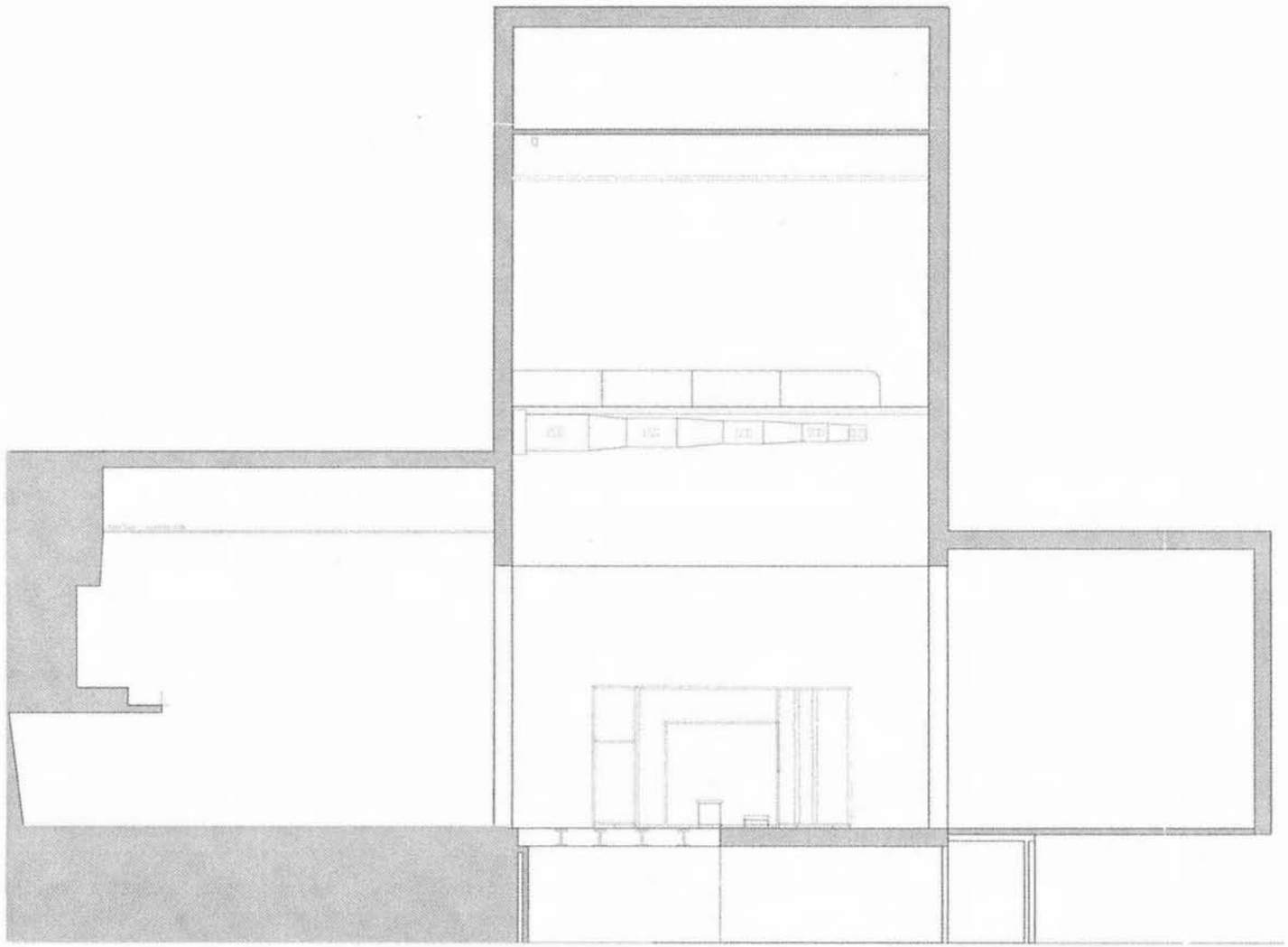


Teatro Salvador Novo

planta (con escenario central)

Esc 1:200

1.0 3.00 2.00

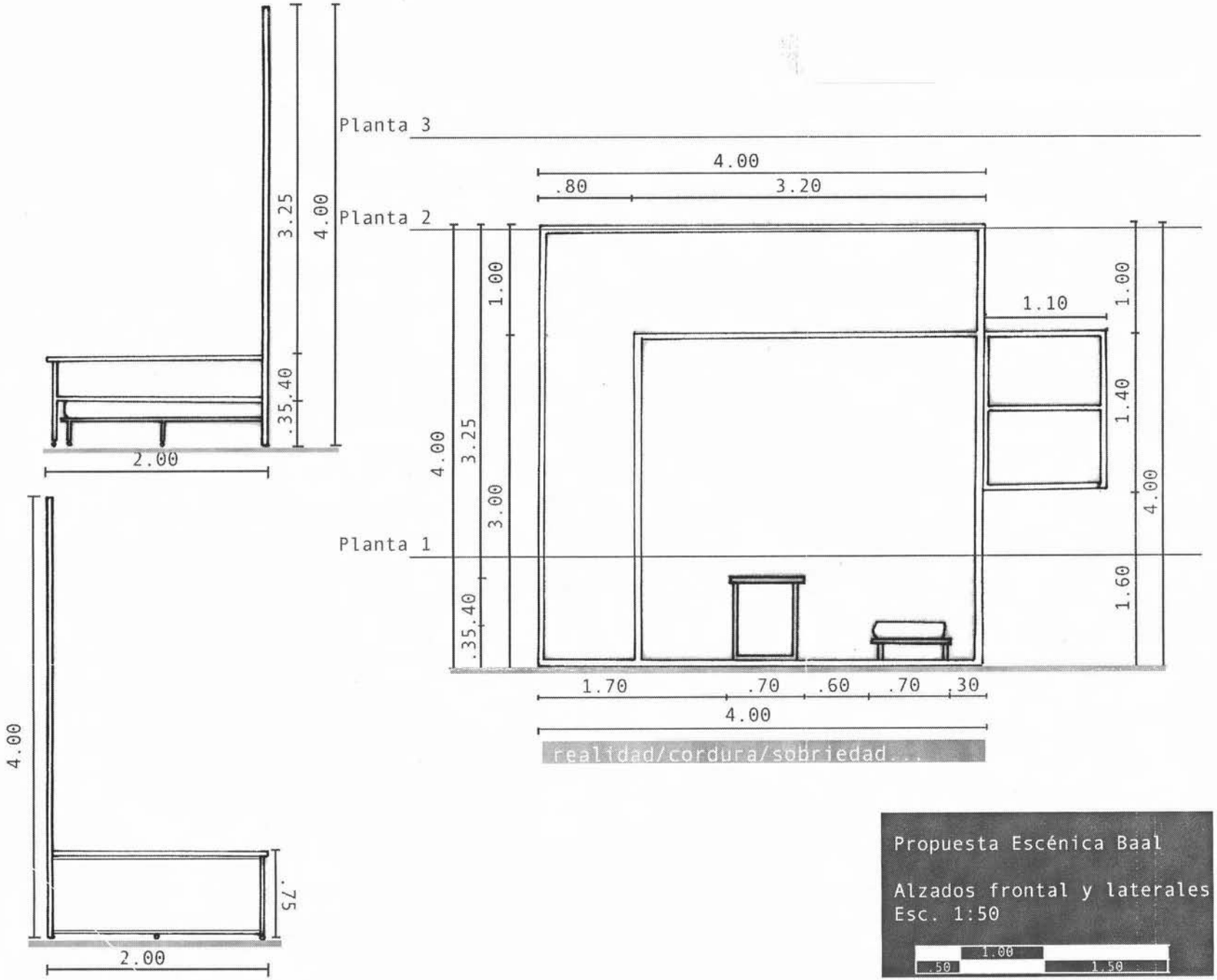


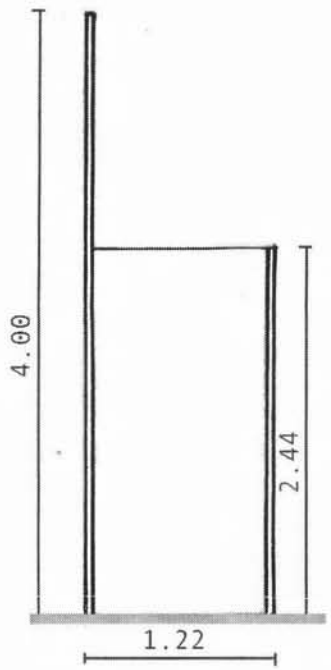
Teatro Salvador Novo

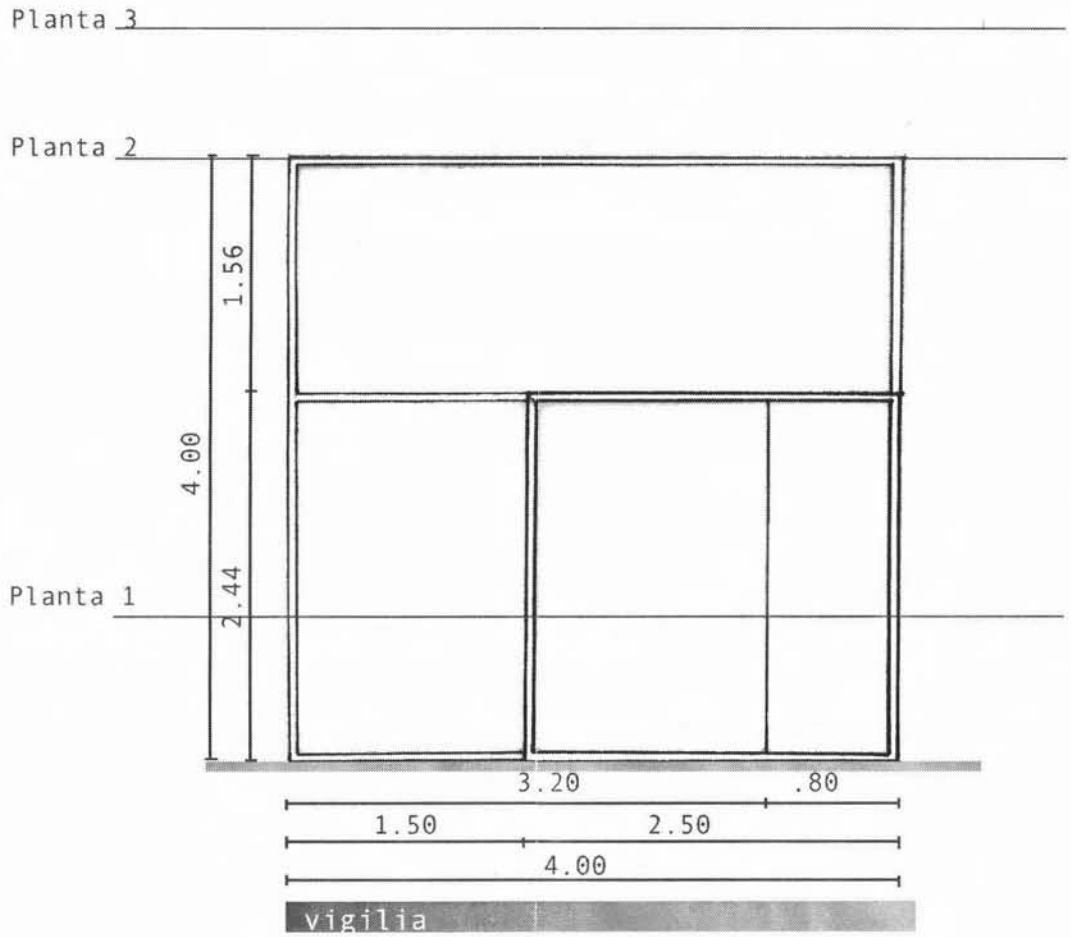
corte a a' (con escenario central)

Esc 1:200

1.0 3.00 2.00

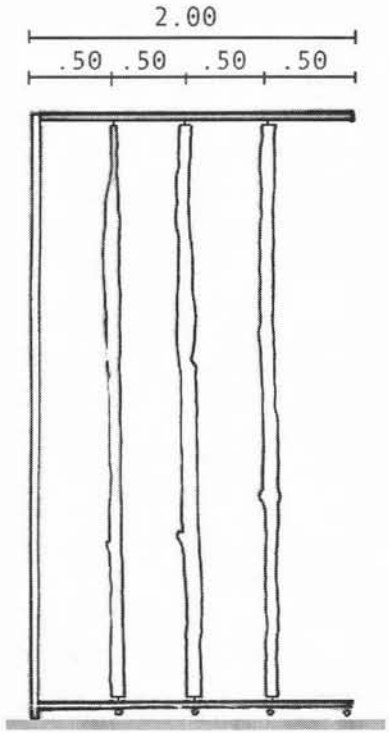

Planta 3
Planta 2
Planta 1
4.00
.80
3.20
1.10
1.00
1.40
1.60
4.00
3.25
3.00
.35
.40
1.70
.70
.60
.70
.30
2.00
.75
realidad/cordura/sobriedad...
Propuesta Escénica Baal
Alzados frontal y laterales
Esc. 1:50
1.00
.50
1.50

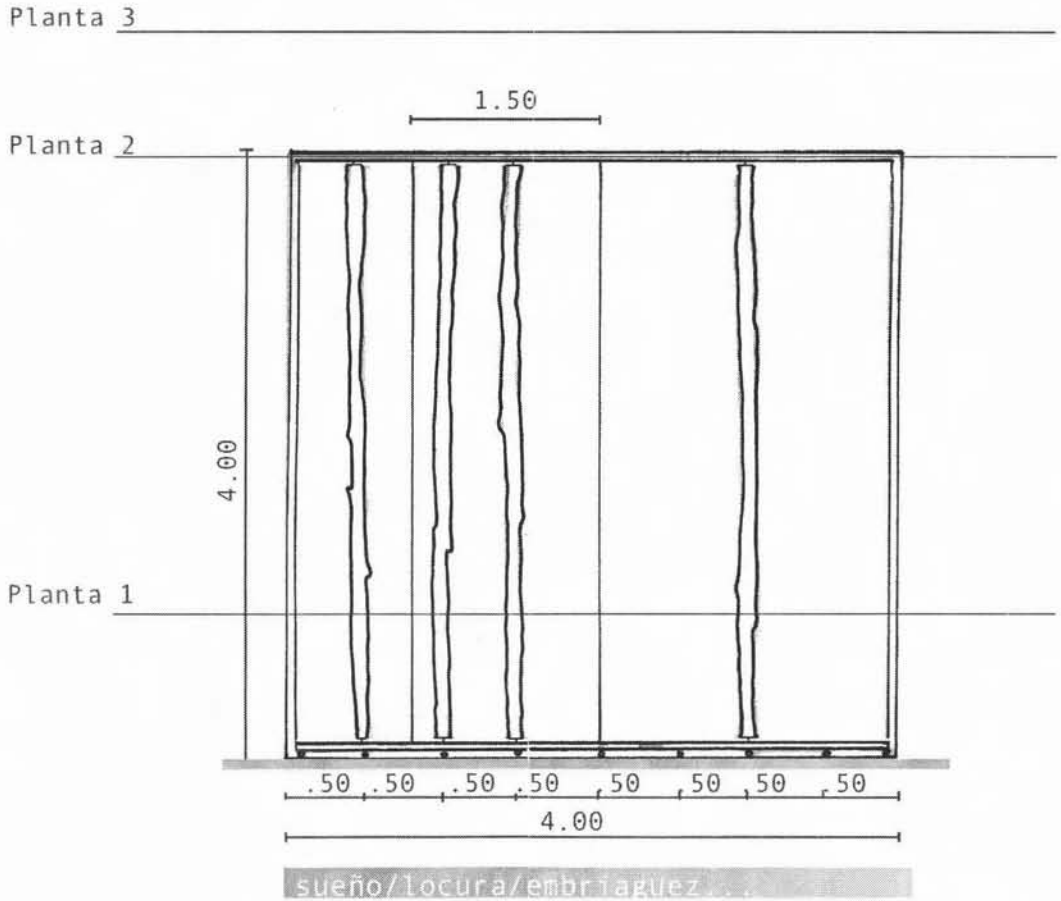




Propuesta Escénica Baal

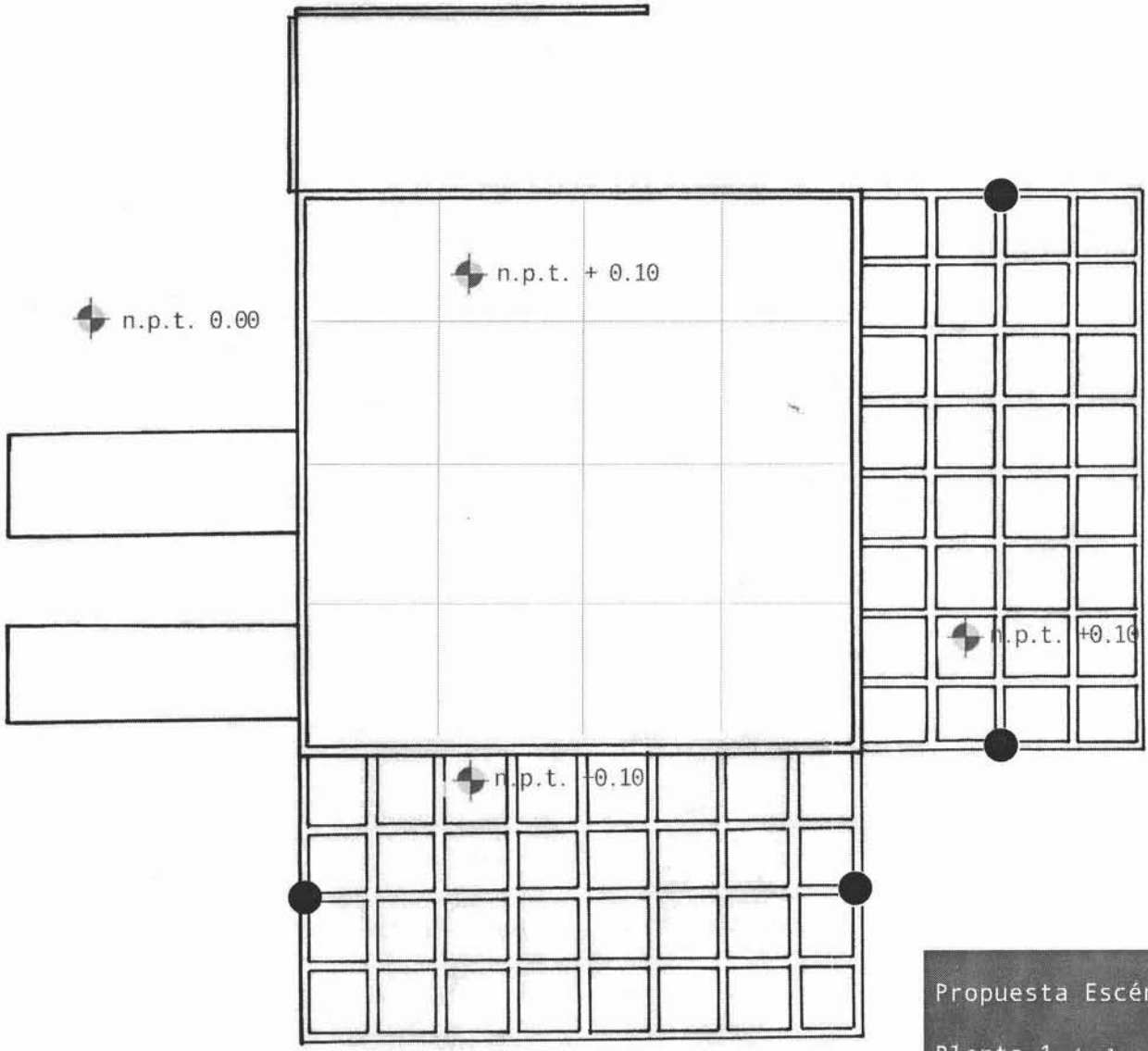
Alzados frontal y lateral
Esc. 1:50





Propuesta Escénica Baal

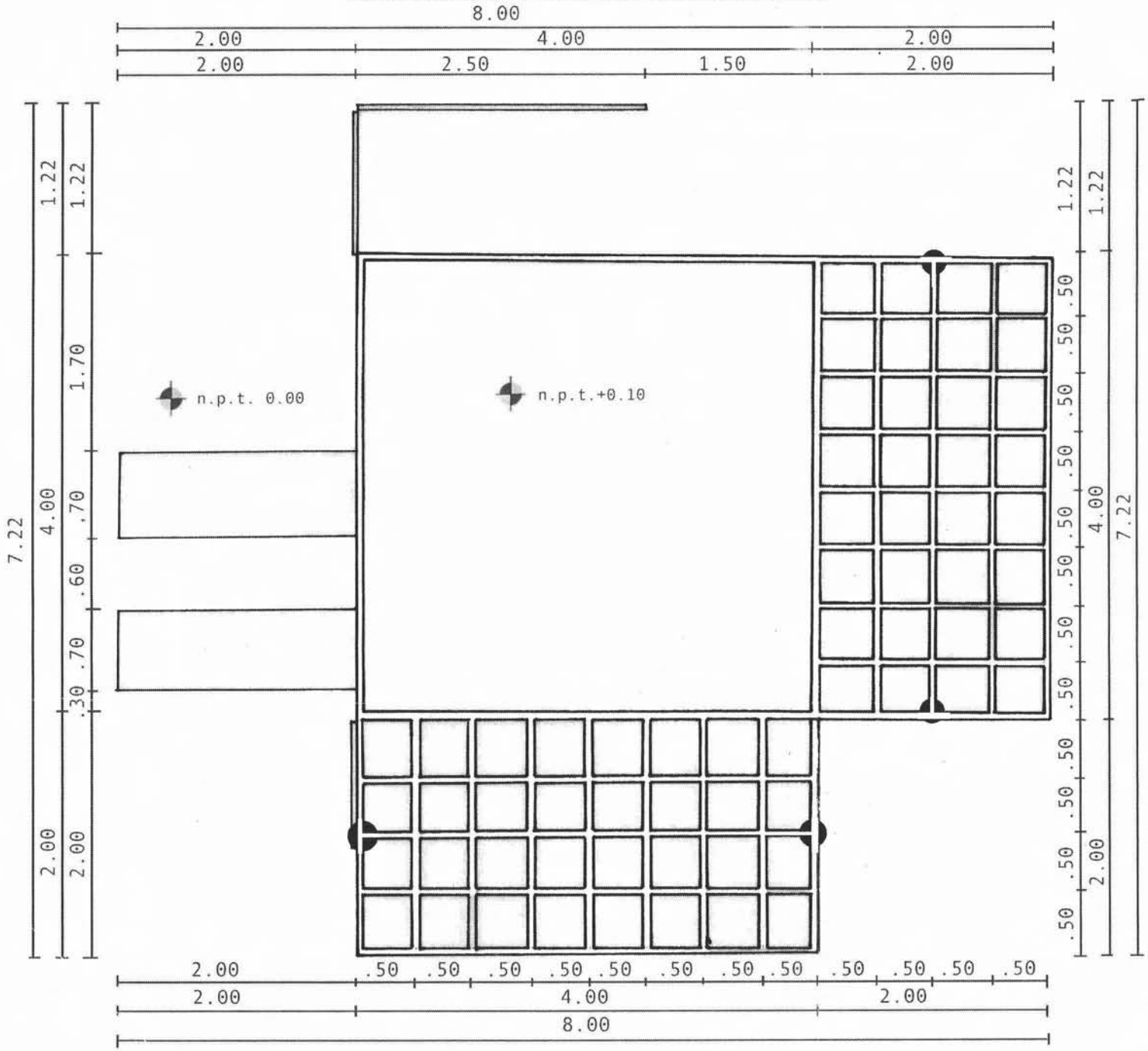
Alzados frontal y lateral
Esc. 1:50



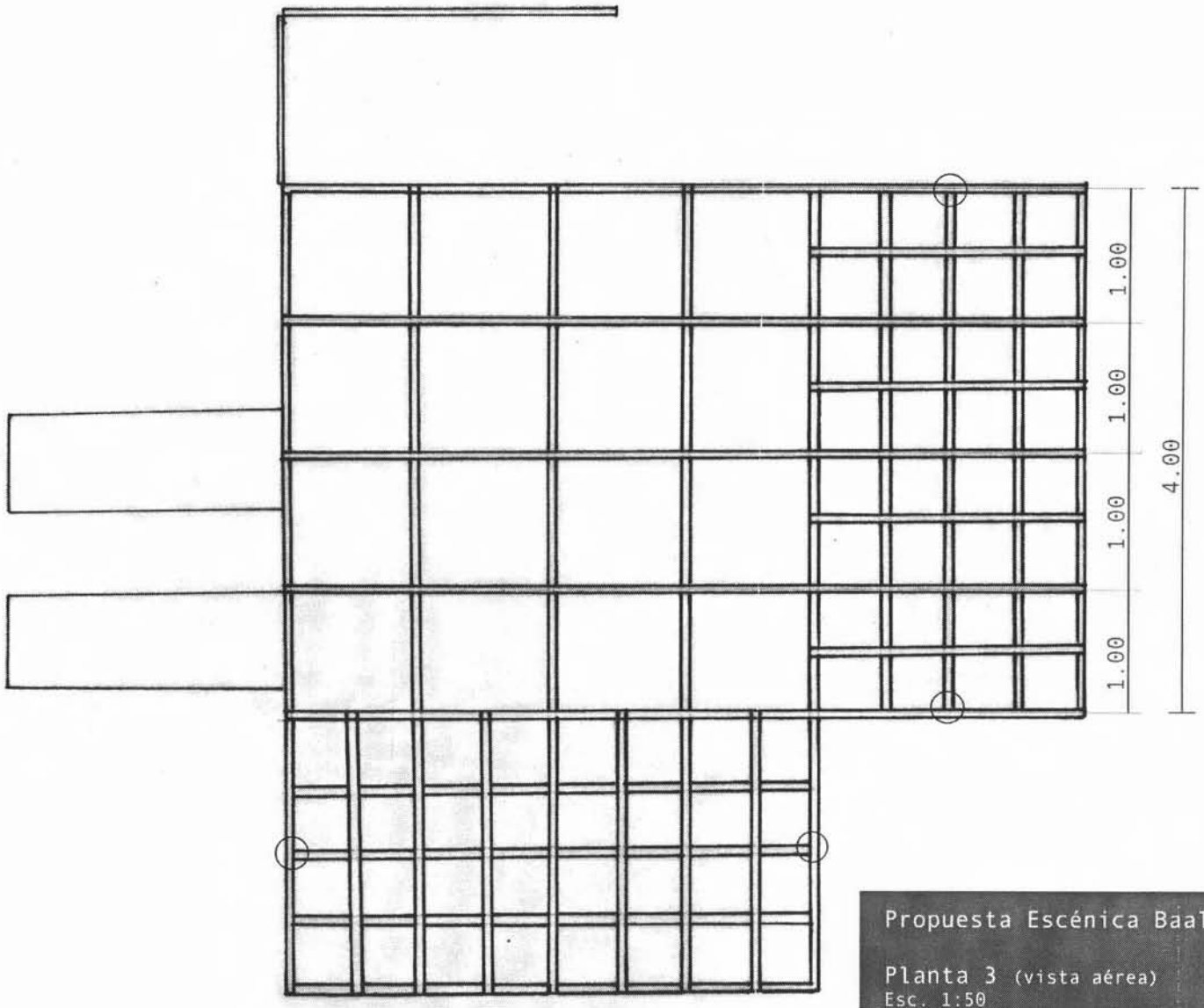
Propuesta Escénica Baal

Planta 1 (a los 0.90m)
Esc. 1:50

1.00
.50
1.50

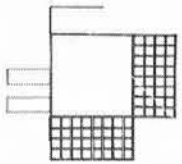


Propuesta Escénica Baal
Planta 2 (a los 3.97m)
Esc. 1:50
1.50
1.00
.50



Propuesta Escénica Baal

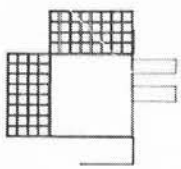
Planta 3 (vista aérea)
Esc. 1:50



Alzado

Esc. 1:33 1/3

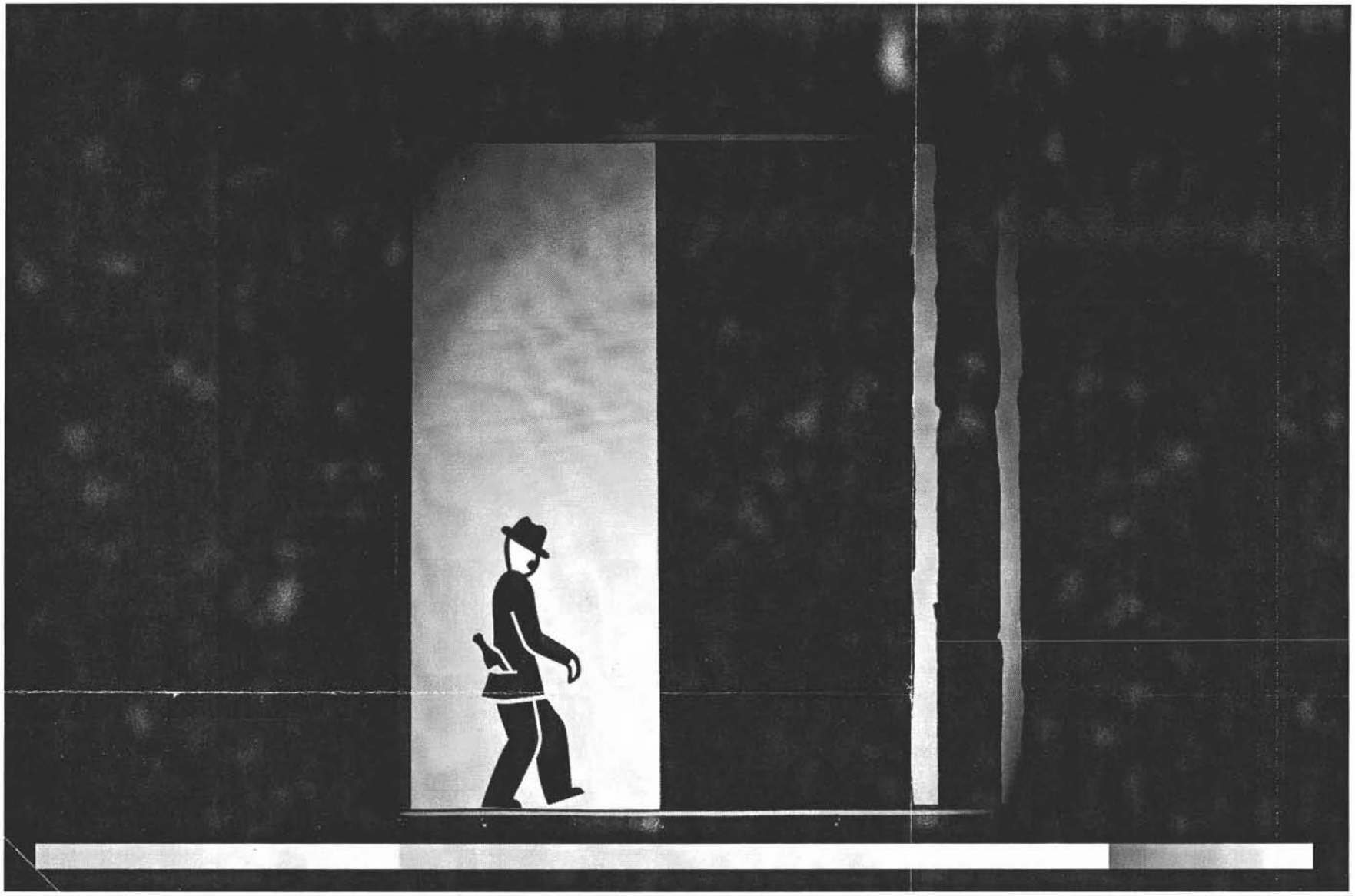
0.50 1.00

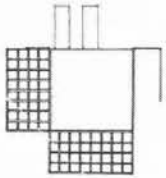


Alzado

Esc. 1:33 1/3

0.50 1.00

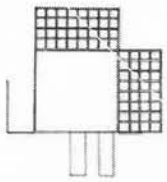




Alzado

Esc. 1:33 1/3

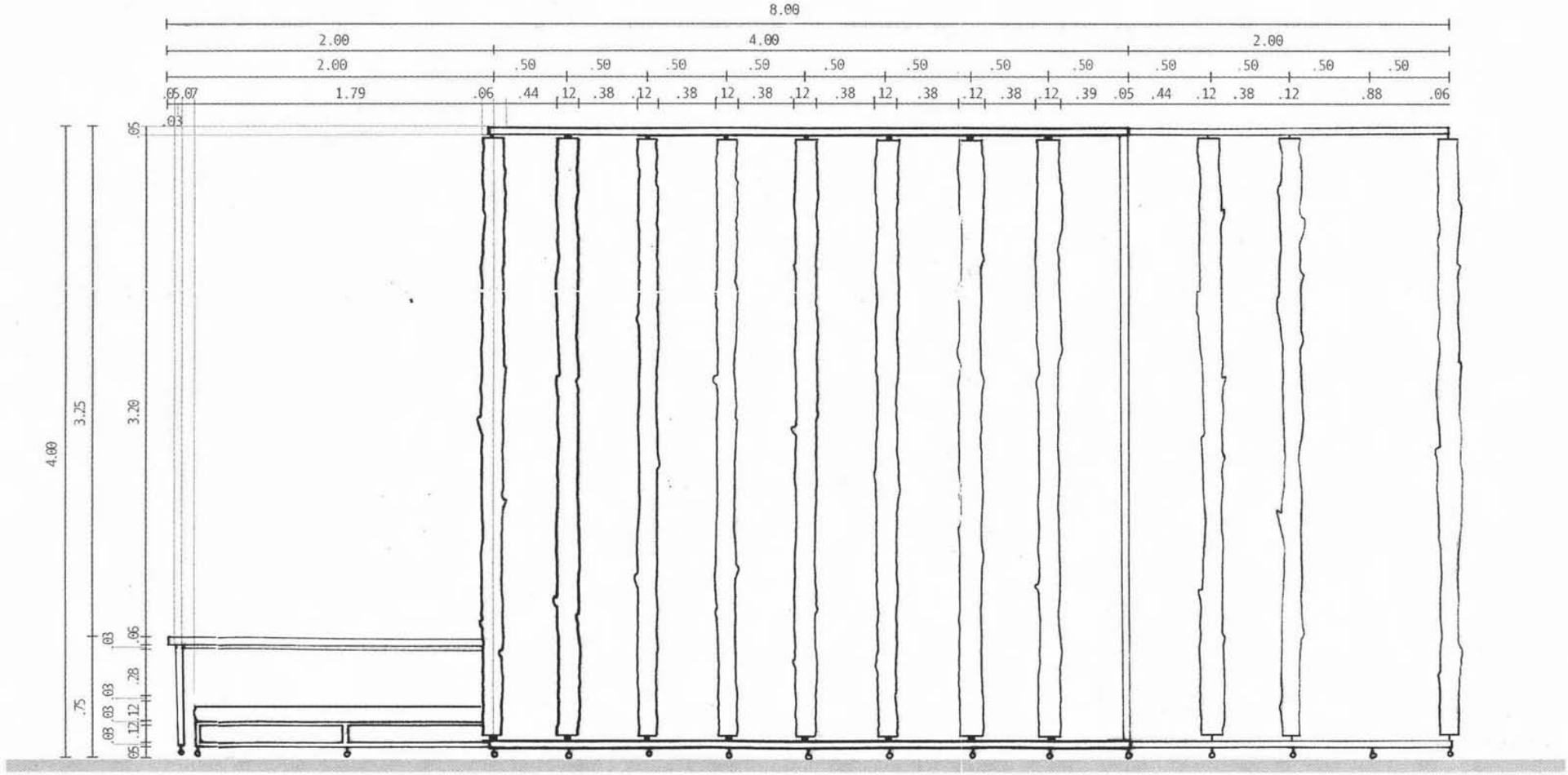
0.50 1.00

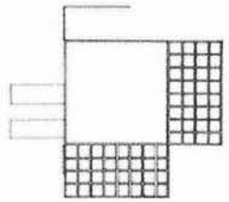


Alzado

Esc. 1:33 1/3

0.50 1.00

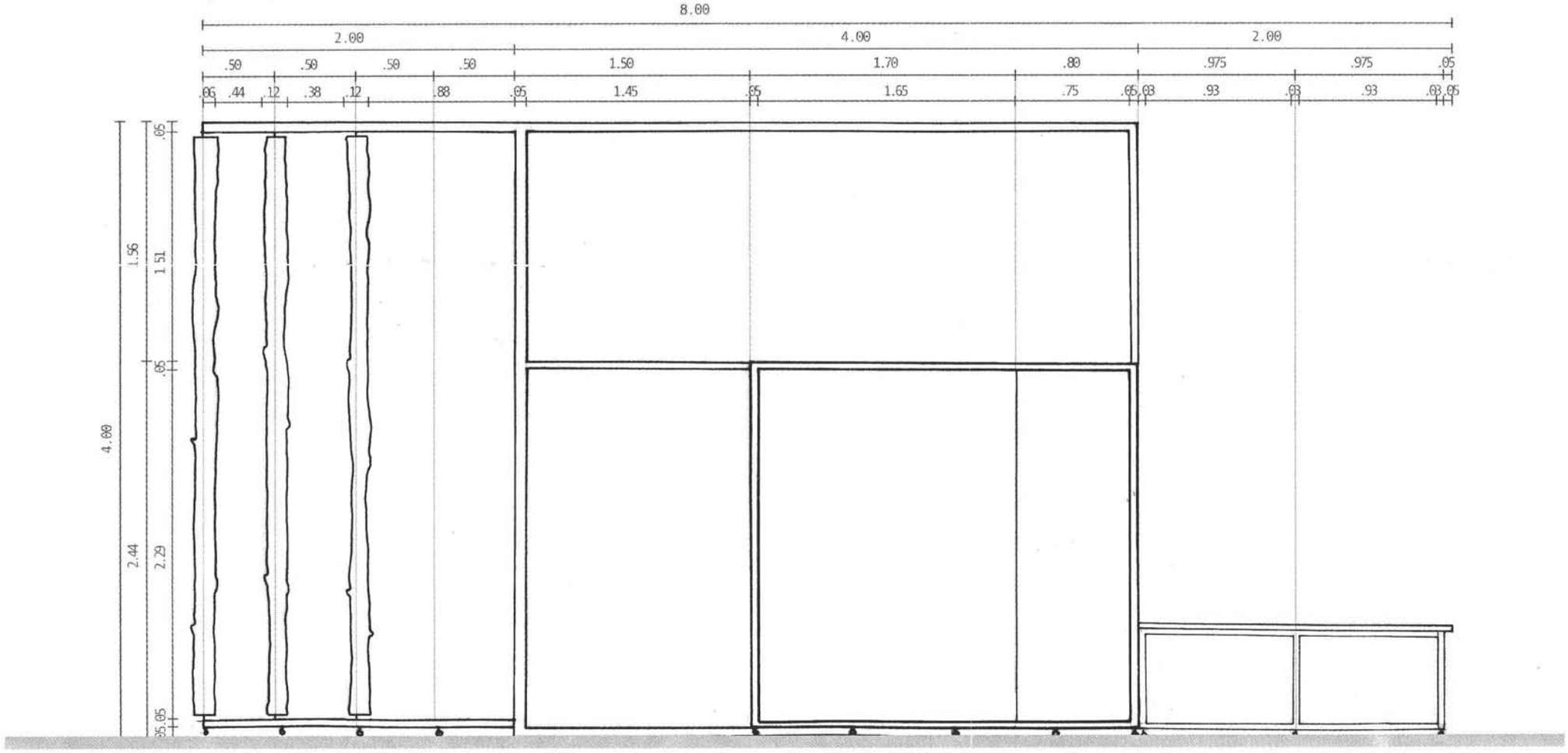


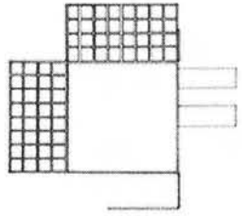


Alzado

Esc. 1:33 1/3

0.50 1.00

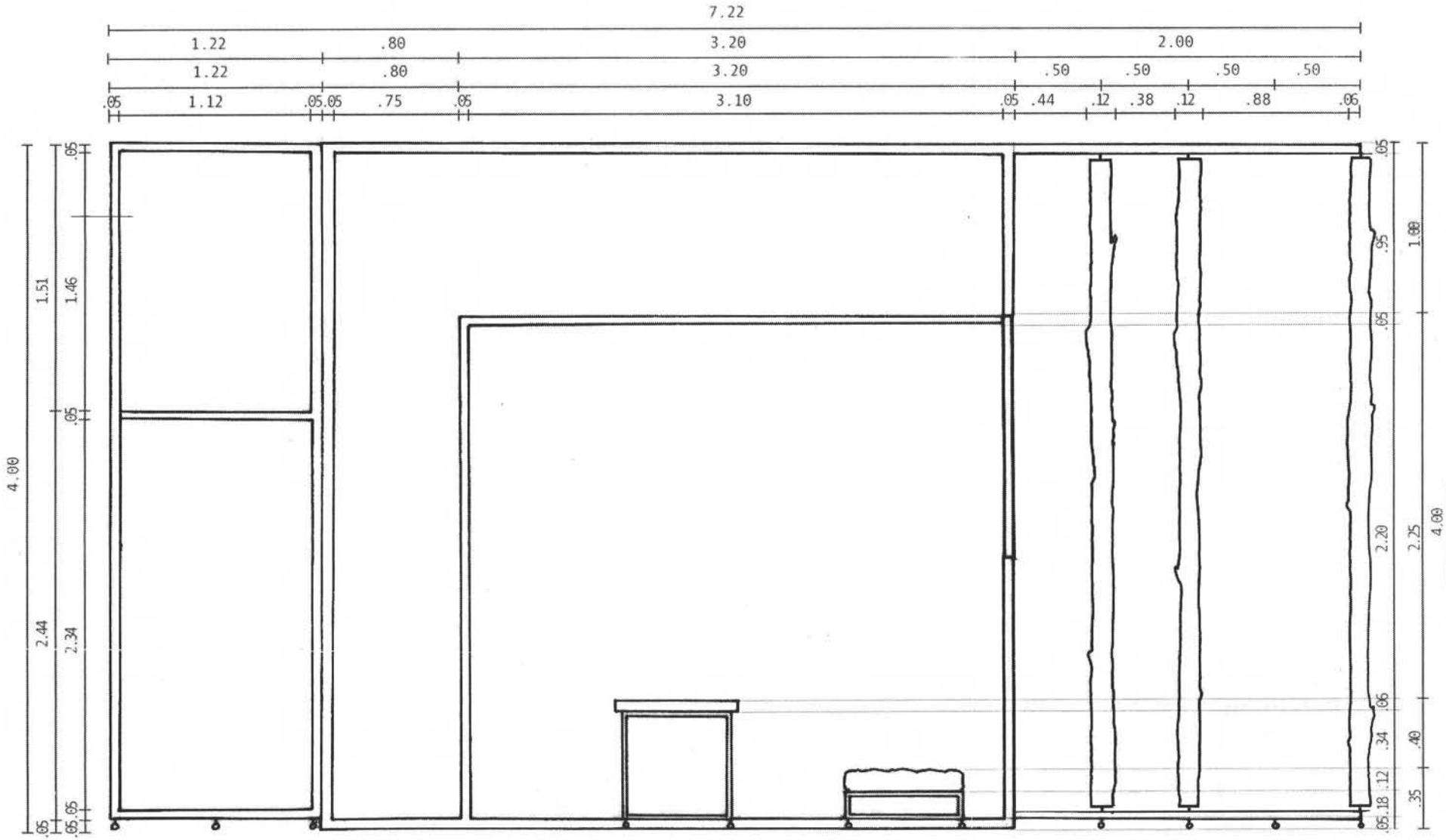


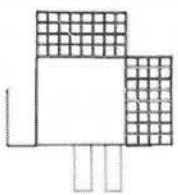


Alzado

Esc. 1:33 1/3

0.50 1.00

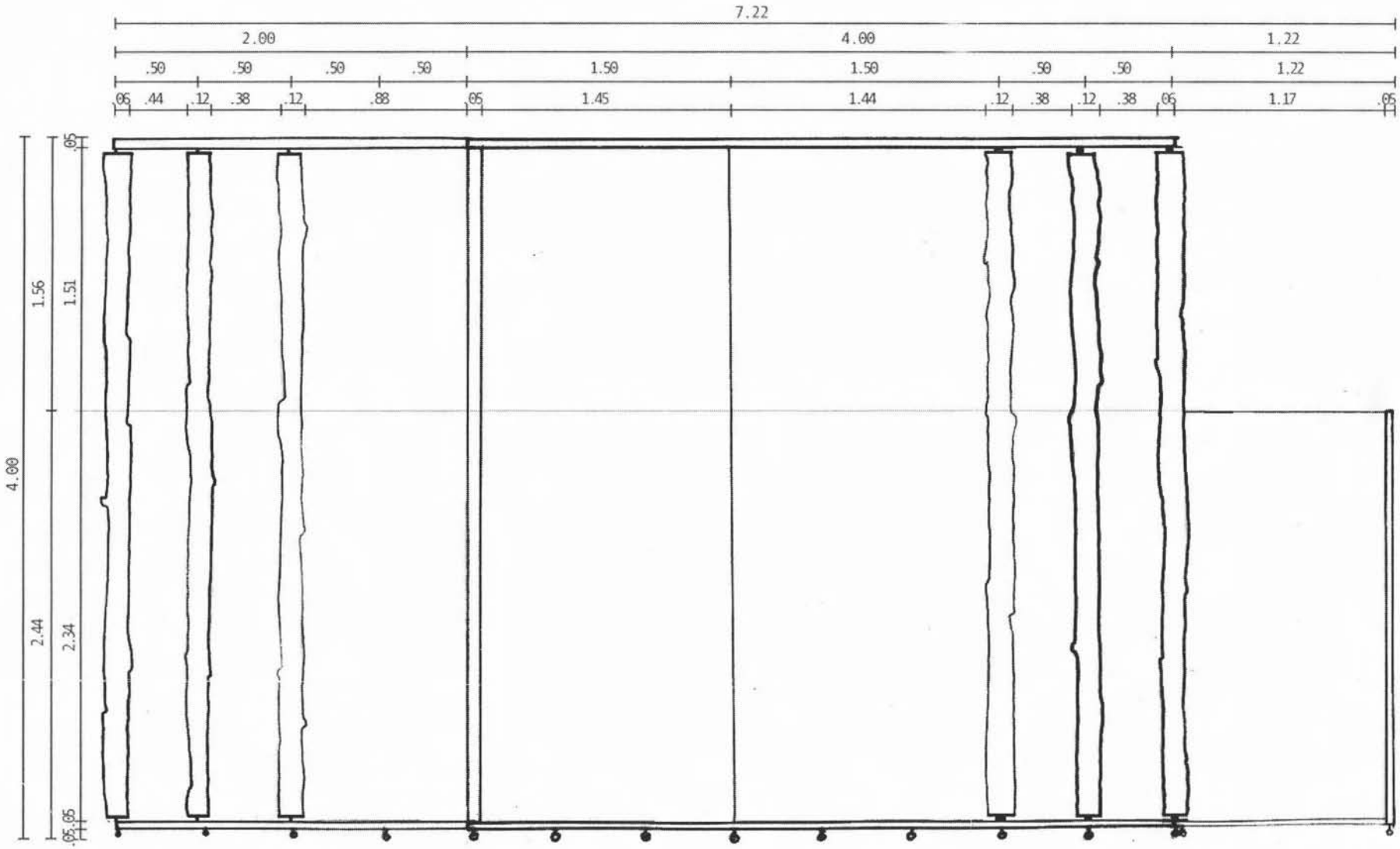


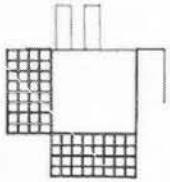


Alzado

Esc. 1:33 1/3

0.50 1.00

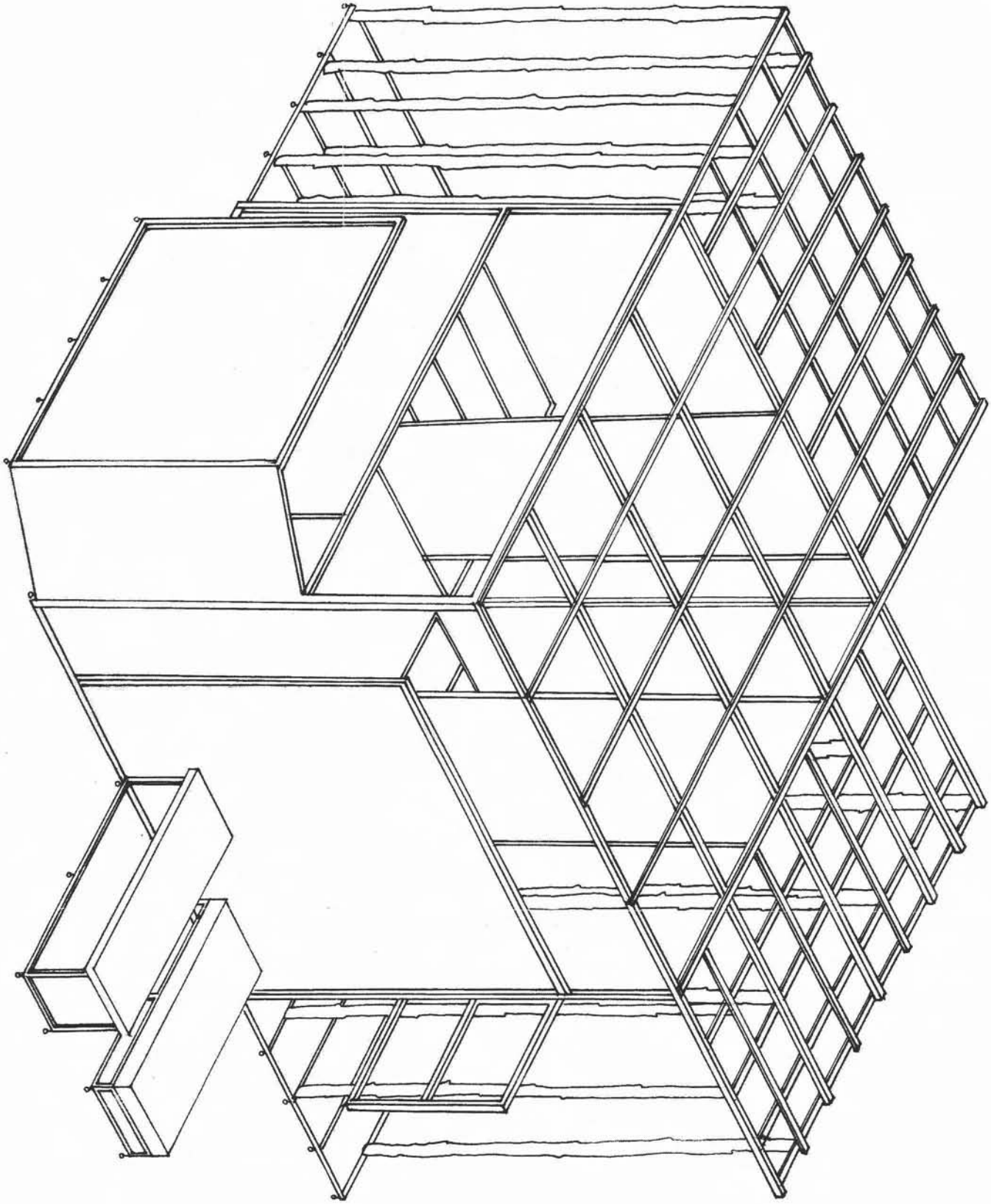




Alzado

Esc. 1:33 1/3

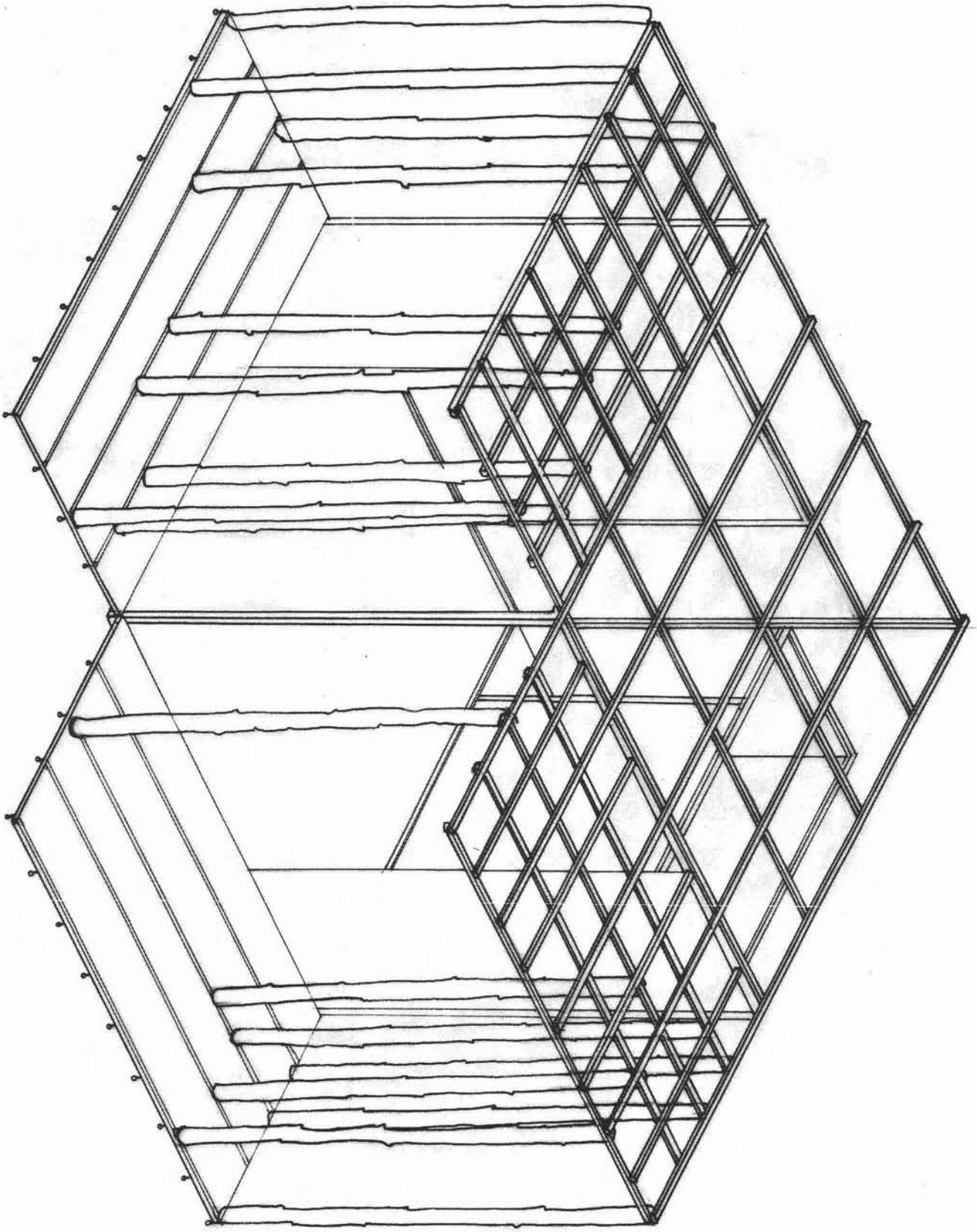
0.50 1.00



Isométrico

Esc. 1:50

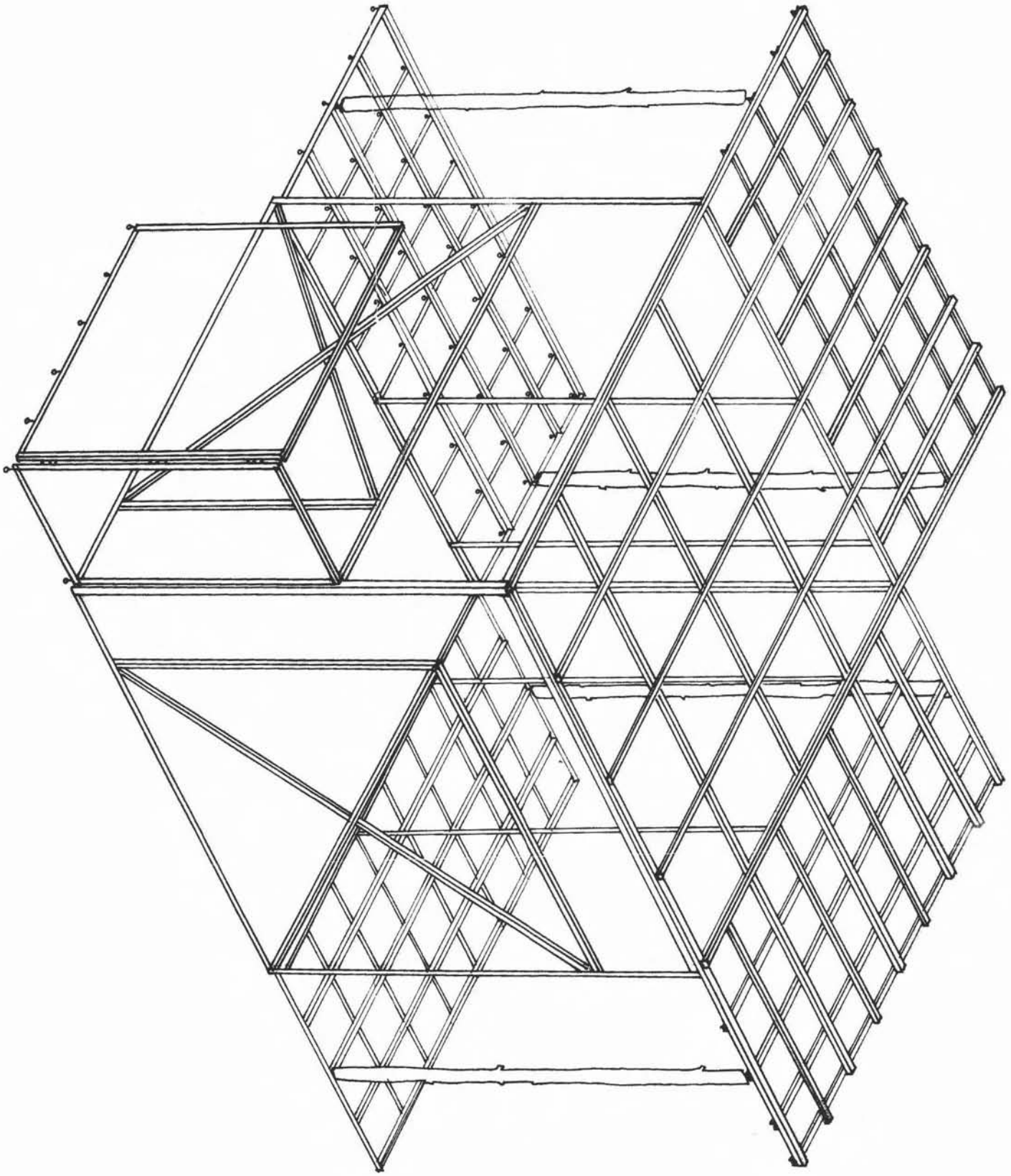
.50 1.00 1.50



Isométrico

Esc. 1:50

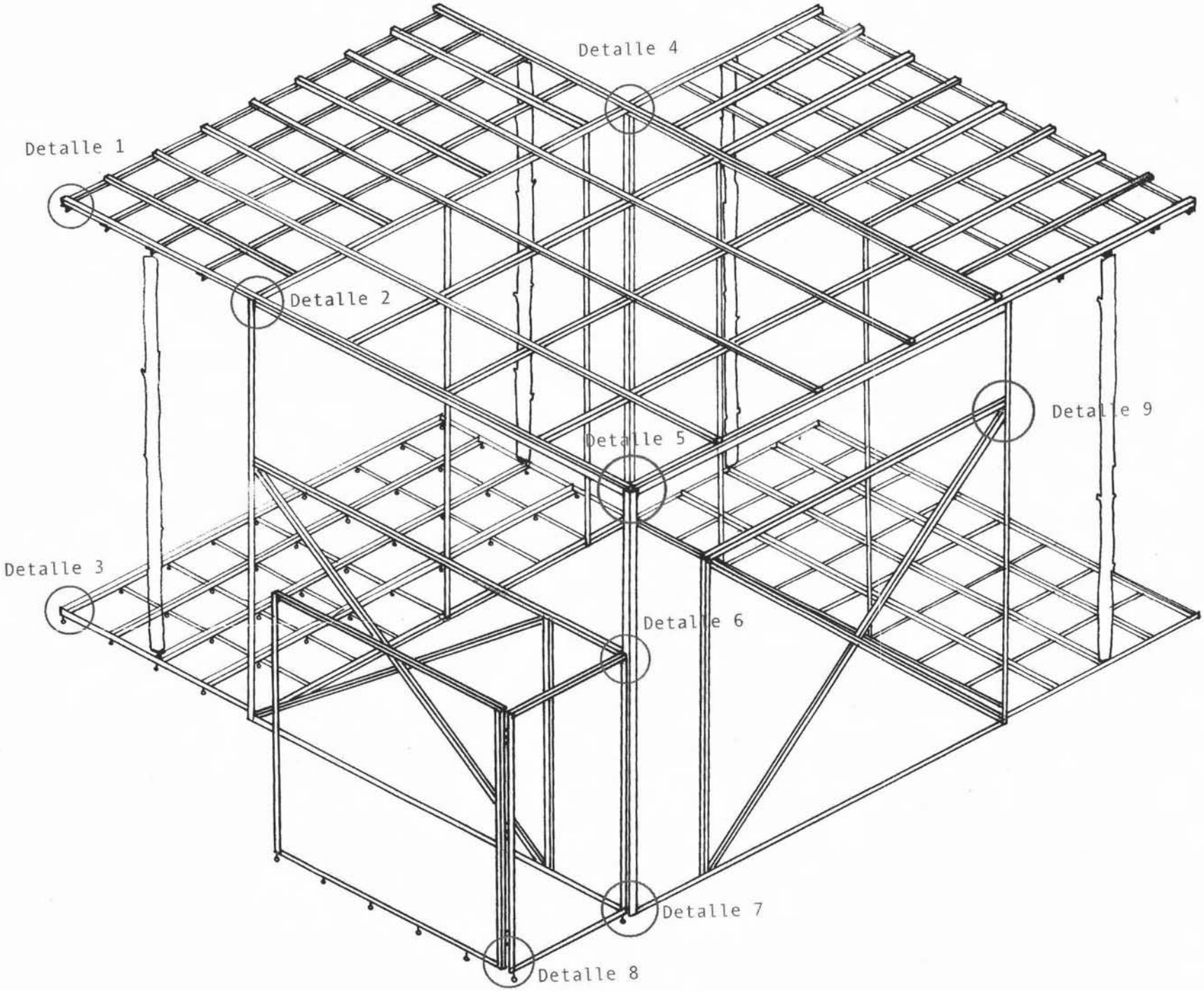
.50 1.00 1.50



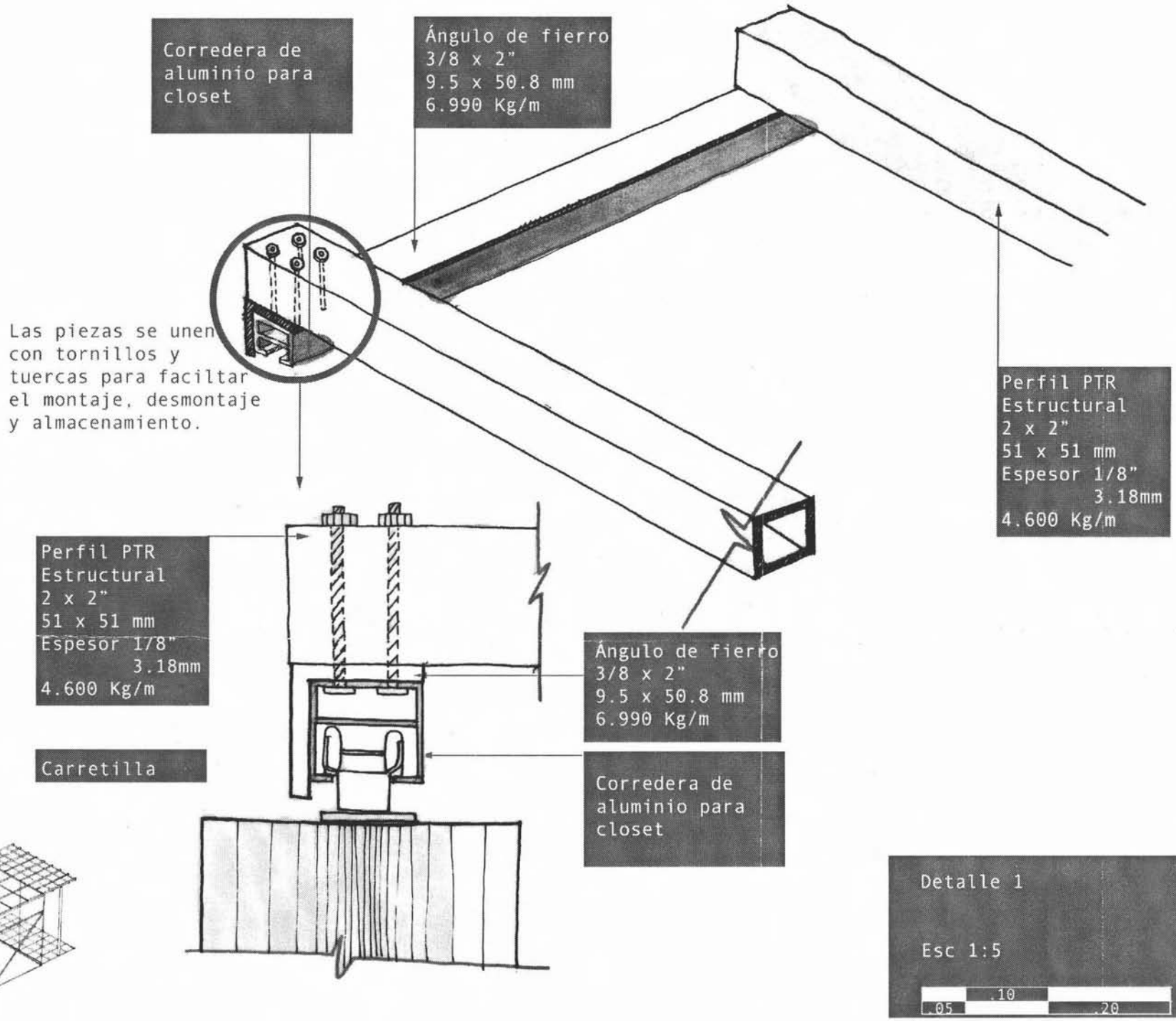
Isometrico Estructural

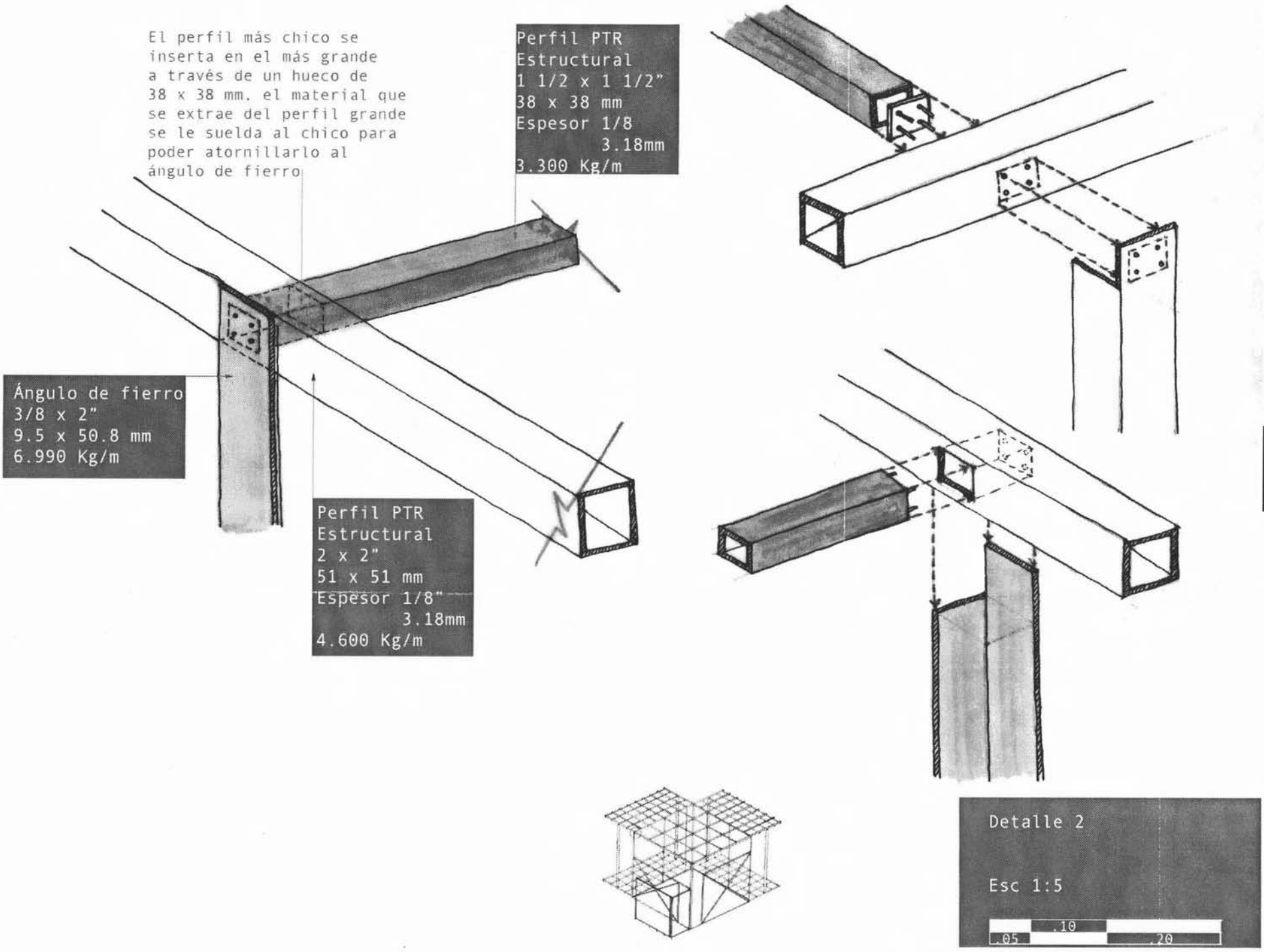
Esc. 1:50

.50 1.00 1.50

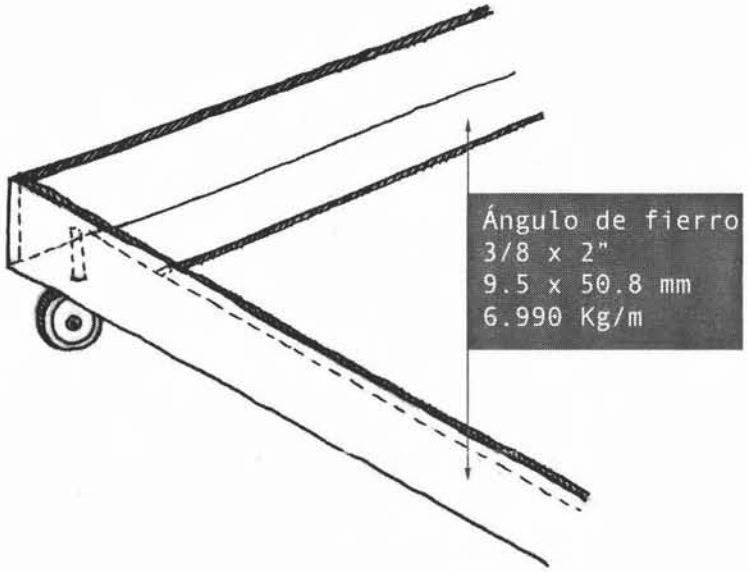


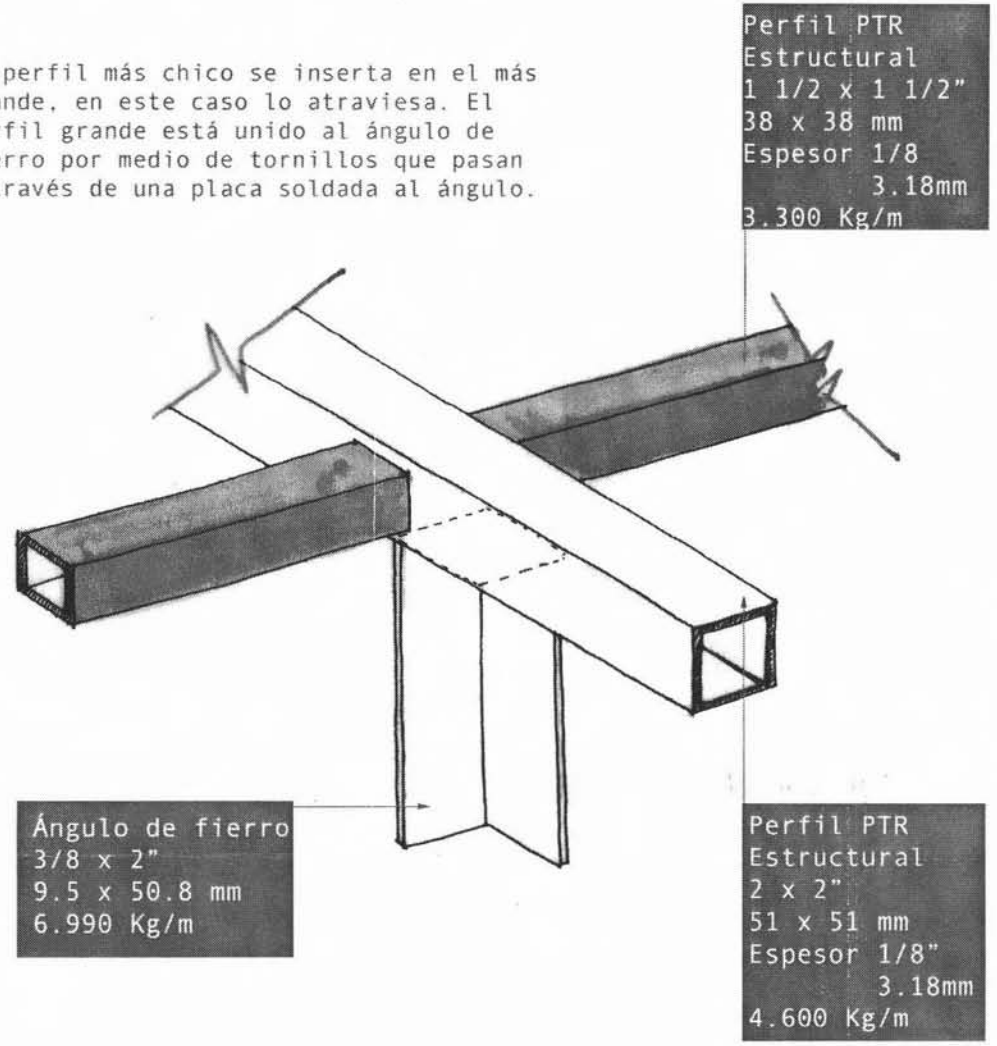
Isométrico Estructural
(ubicación de detalles)
Esc. 1:50

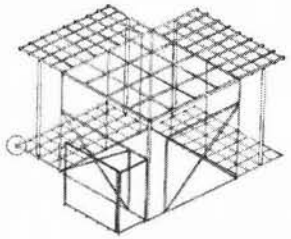

Corredera de aluminio para closet
Ángulo de fierro 3/8 x 2" 9.5 x 50.8 mm 6.990 Kg/m
Las piezas se unen con tornillos y tuercas para facilitar el montaje, desmontaje y almacenamiento.
Perfil PTR Estructural 2 x 2" 51 x 51 mm Espesor 1/8" 3.18mm 4.600 Kg/m
Perfil PTR Estructural 2 x 2" 51 x 51 mm Espesor 1/8" 3.18mm 4.600 Kg/m
Ángulo de fierro 3/8 x 2" 9.5 x 50.8 mm 6.990 Kg/m
Carretilla
Corredera de aluminio para closet
Detalle 1
Esc 1:5
.05
.10
.20

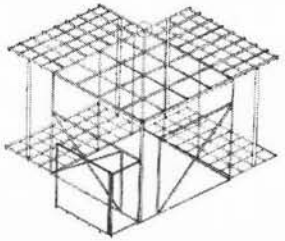

El perfil más chico se inserta en el más grande a través de un hueco de 38 x 38 mm. el material que se extrae del perfil grande se le suelda al chico para poder atornillarlo al ángulo de fierro
Perfil PTR Estructural 1 1/2 x 1 1/2" 38 x 38 mm Espesor 1/8 3.18mm 3.300 Kg/m
Ángulo de fierro 3/8 x 2" 9.5 x 50.8 mm 6.990 Kg/m
Perfil PTR Estructural 2 x 2" 51 x 51 mm Espesor 1/8" 3.18mm 4.600 Kg/m
Detalle 2
Esc 1:5
.10
.05
.20

El perfil más chico se inserta en el más grande, en este caso lo atraviesa. El perfil grande está unido al ángulo de fierro por medio de tornillos que pasan a través de una placa soldada al ángulo.





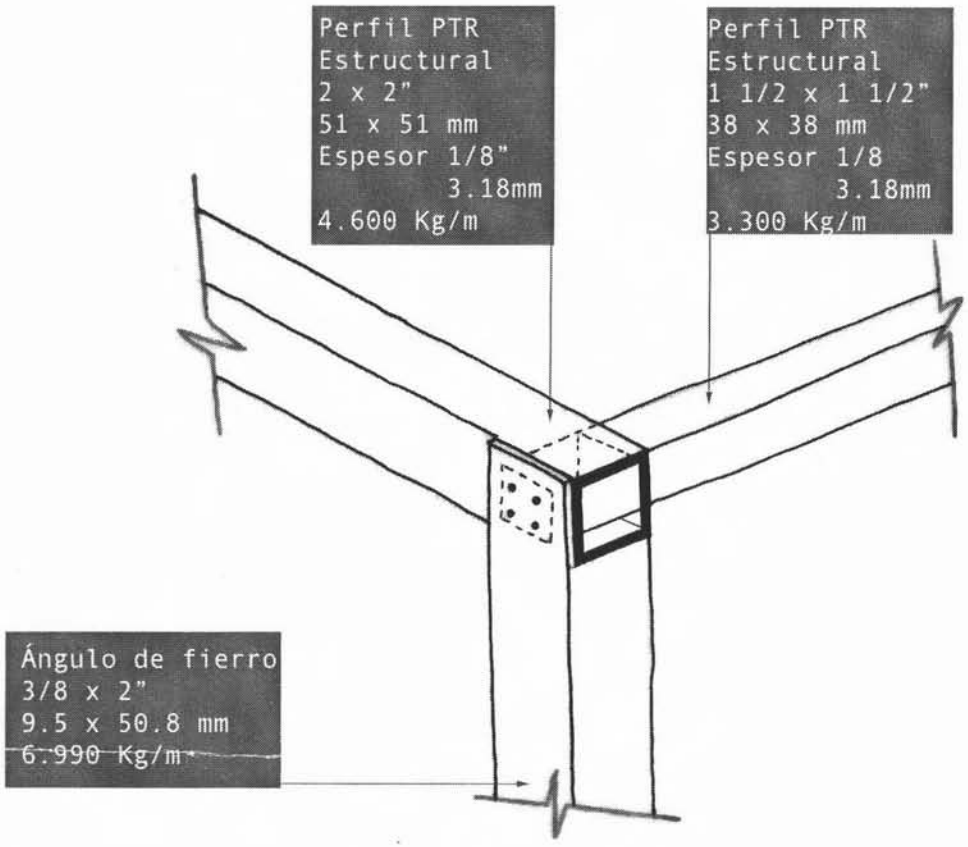


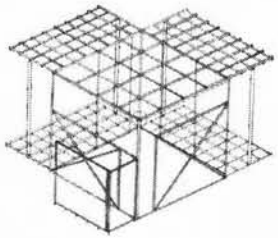


Detalles 3 y 4

Esc 1:5

.05 .10 .20

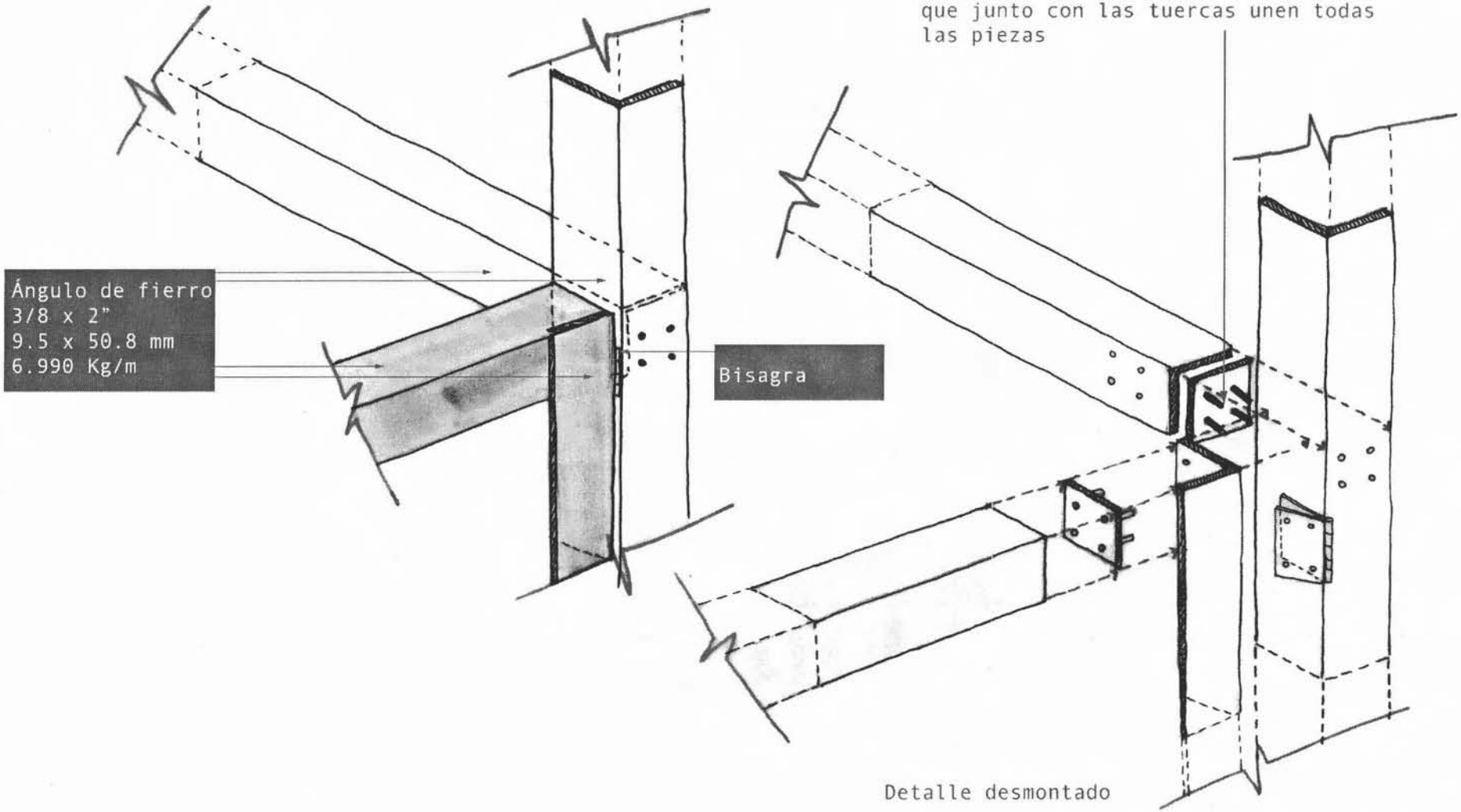


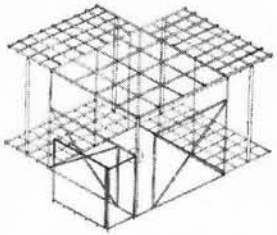


Detalle 5

Esc 1:5

.05 .10 .20

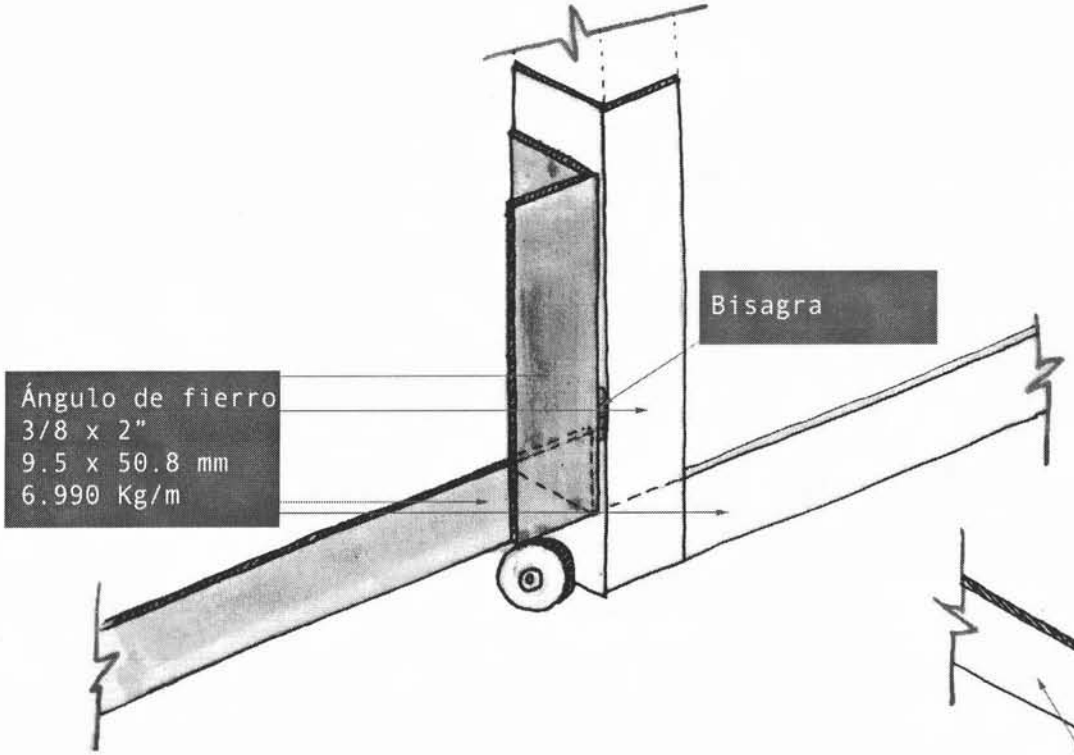


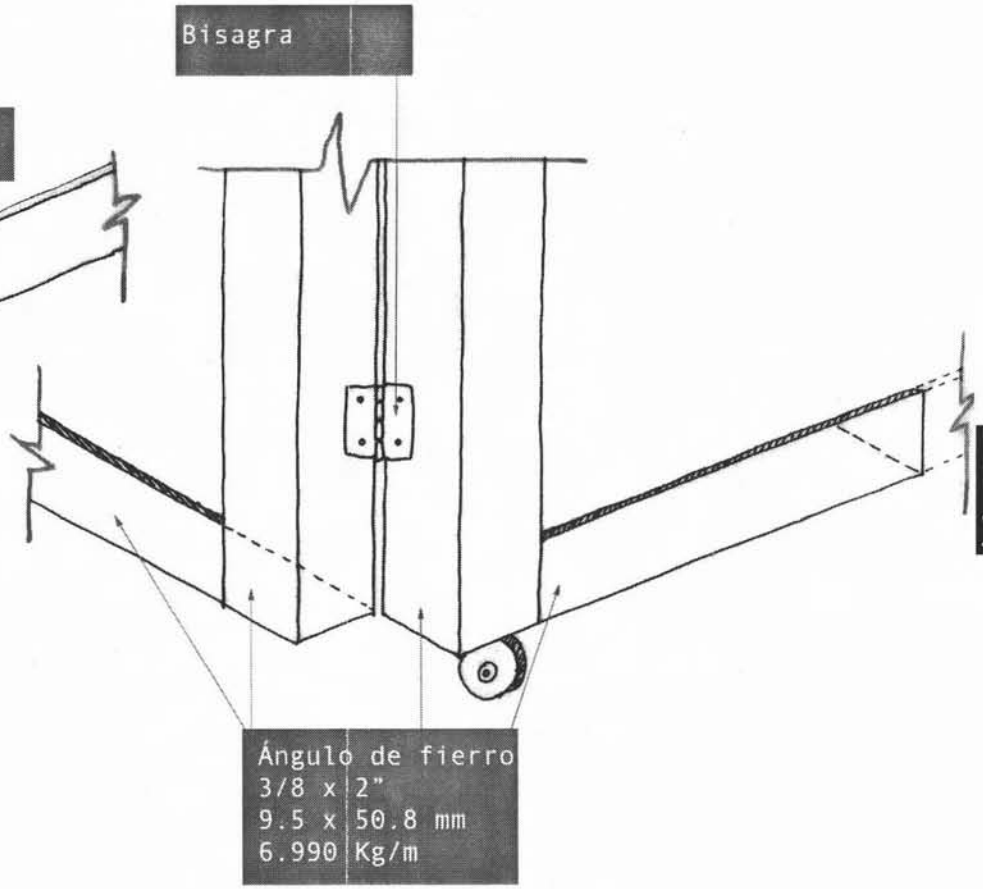


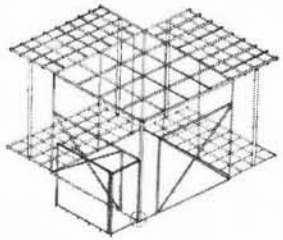
Detalle 6

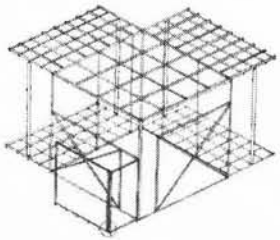
Esc 1:5

.05 .10 .20





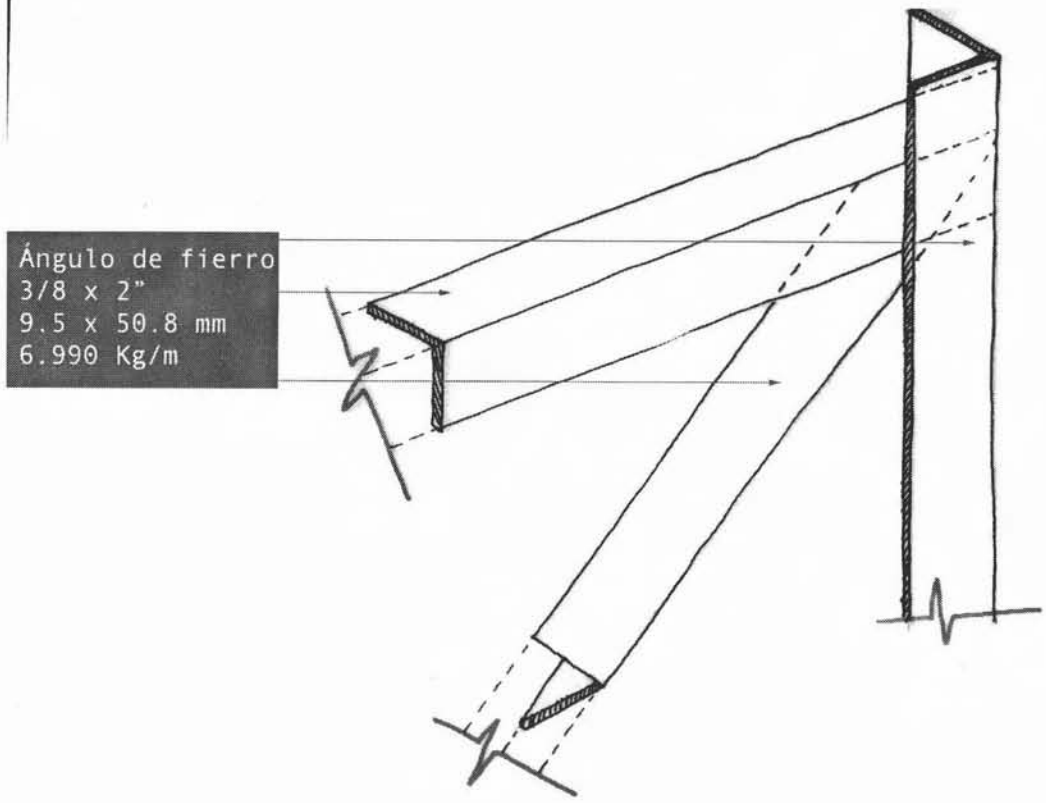


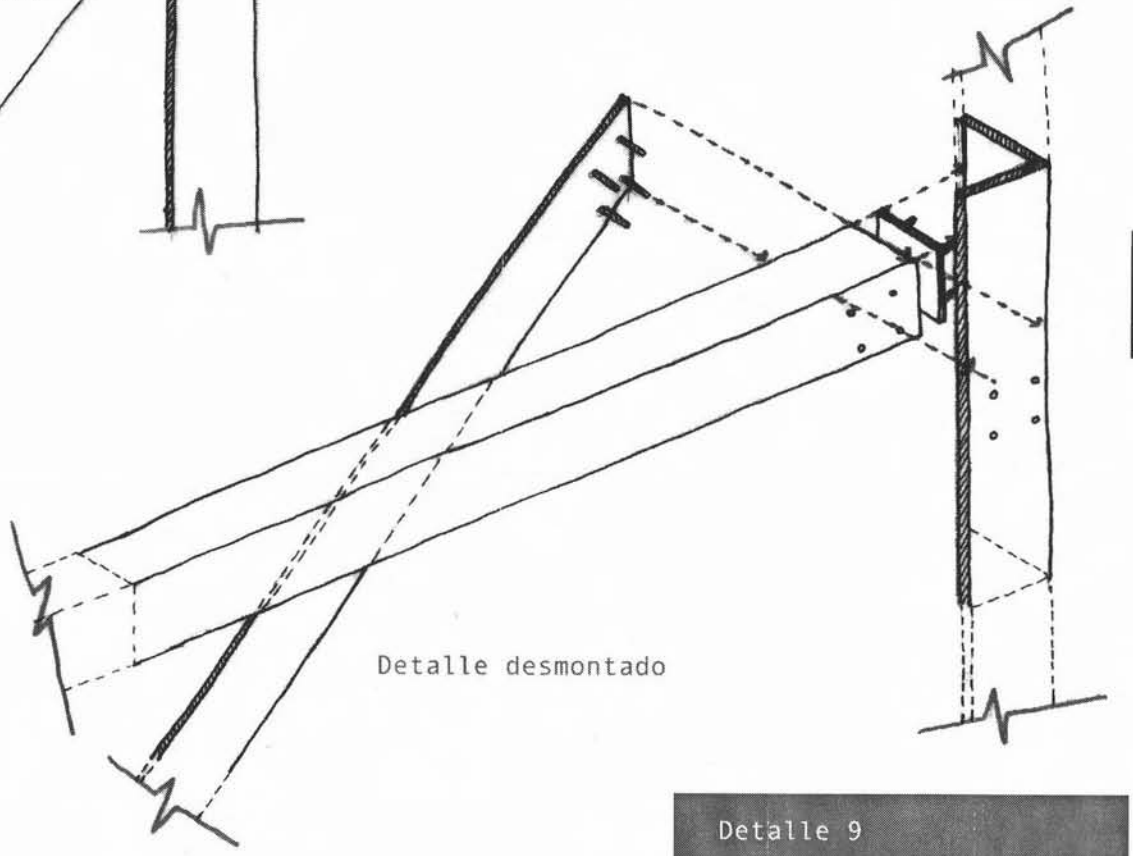


Detalles 7 y 8

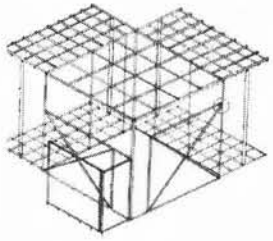
Esc 1:5

.05 .10 .20





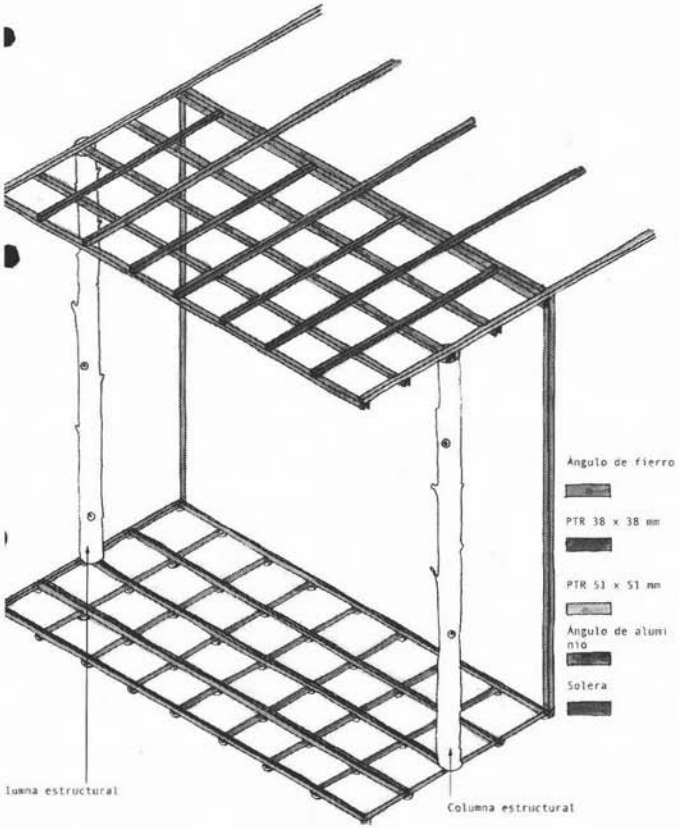
Detalle desmontado

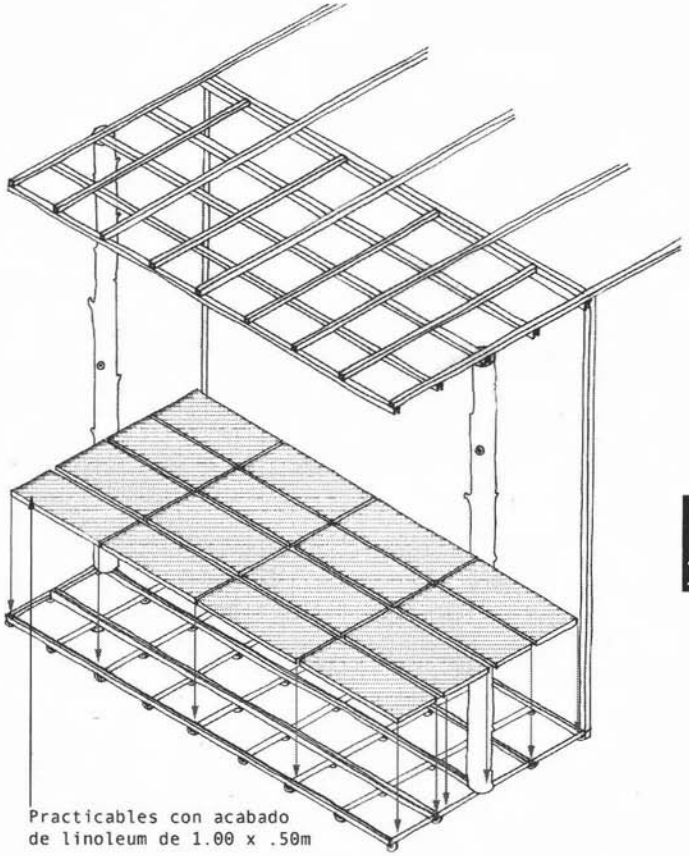


Detalle 9

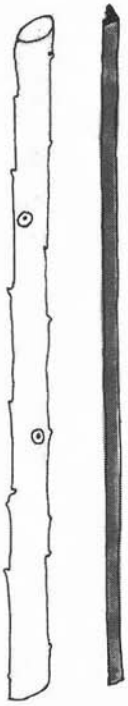
Esc 1:5

.05 .10 .20

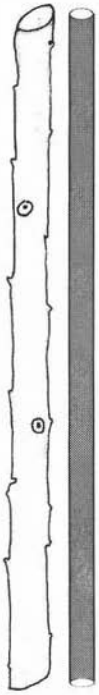




Escenario del sueño/locura/embriaguez detallado

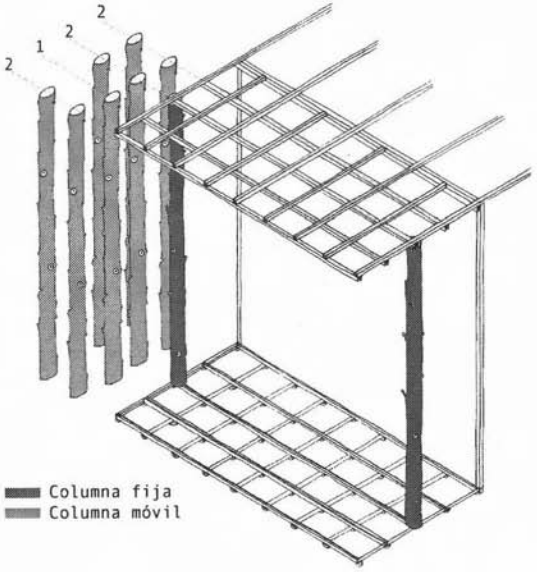


Las dos columnas estructurales en el escenario del sueño/locura/em briaguez son las únicas fijas, tienen un alma de ángulo de fierro que se atornilla a la estructura.

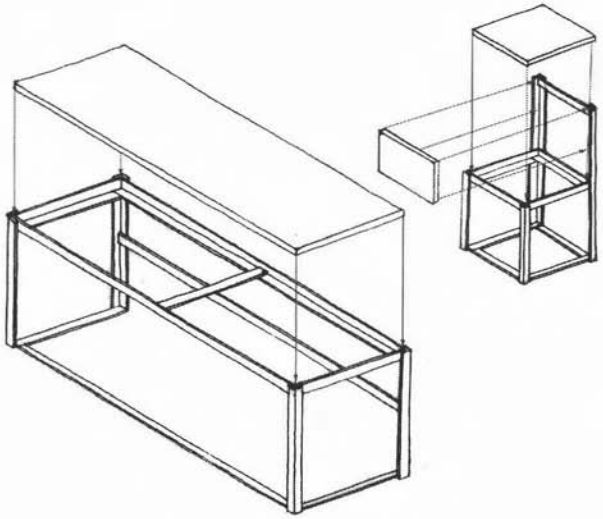


Las siete "columnas" móviles tienen un alma de tubo de PVC que las hace mucho más ligeras que las estructurales; en los extremos tienen atornillada una carretilla que les permite moverse a través de las correderas.

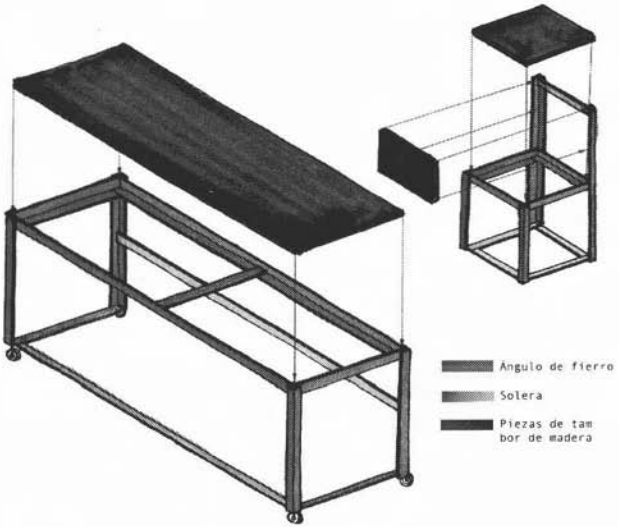
Las columnas (fijas y móviles) se distribuyen de la siguiente manera, la posición de las columnas móviles varía en cada escena.



Escenario del sueño/locura/embriaguez detallado



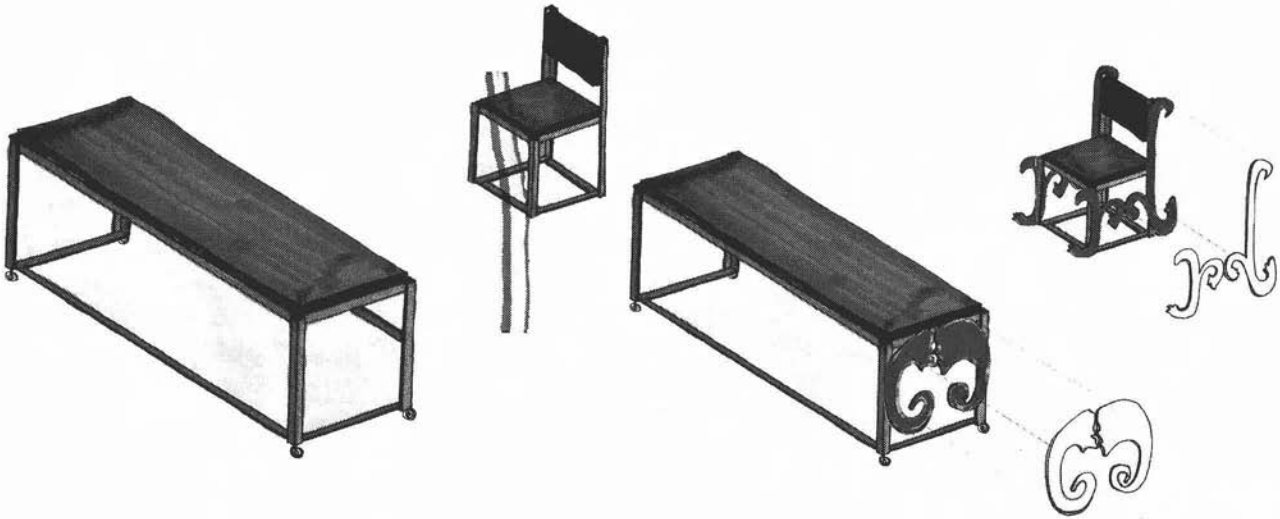
Detalle desmontado de la mesa y las sillas del escenario de la realidad/ cordura/sobriedad



Esquema de materiales de la mesa y la silla

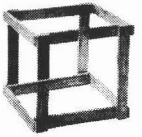
La tapa de la mesa, asi como los asientos y respaldos de las sillas son unas piezas de tambor de madera que se atornillan a la estructura metálica.

La mesa y sillas tienen una especie de "ropa" que consiste en unas molduras de mdf de 3mm que se pegan por medio de velcro a los muebles



Detalles de la mesa y las sillas

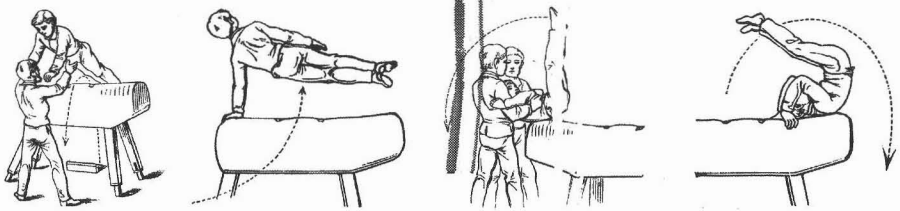
Conclusiones



El teatro. Una versión efímera de la vida, resguardada del azaroso paso de los días, un mundo paralelo con sus reglas, su tiempo, su luz. La ficción, el motor del teatro, se manifiesta a través de acciones; el cuerpo y la palabra, herramientas para accionar.

El teatro de Brecht no es un teatro realista de orígen, es un teatro evocativo, en este sentido más parecido al teatro oriental que al occidental pues no intenta representar o ilustrar espacios o situaciones de la vida real sino evocarlos. Brecht buscaba destruir la ilusión, más allá de destruirla buscaba desaparecer la ilusión muerta y hacer nacer una ilusión viva, generando en el espectador una conciencia teatral. El teatro según Brecht debía estar en contacto permanente con la sociedad a la que servía. La presencia de elementos "alienadores", como los letreros no dejaba al espectador olvidarse de que estaba en el teatro.

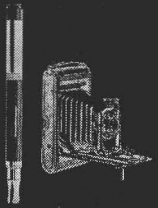
Las obras de Brecht, buscaban y fomentaban al espectador con memoria, con experiencias, opiniones, juicios, información que entrara junto con ellos al teatro, que no se quedara en la calle junto con el mundo real. Buscaba espectadores concientes, no como lienzos en blanco.



La intención de hacer una propuesta para una obra de Brecht es aportarle algo a la obra misma, hacerla más fuerte y vigente. El objetivo de despertar una conciencia teatral creo que puede hacerse vigente en cualquier sociedad y en cualquier momento, el necesario contacto del teatro con la sociedad puede y debe seguir siendo buscado a través de la escena.

Esta propuesta escénica para "Baal" busca el despertar de la conciencia teatral a través de la configuración del espacio tanto de actores como de espectadores. Al tener tres sectores de público, dos de los cuales están uno frente a otro, siempre está esa conciencia de estar en el teatro, está también la sensación de que nadie más está viendo lo mismo, de que la visión de cada uno es la única, sin embargo no es una certeza es sólo una sensación y finalmente la historia es la misma.

Bibliografía



F U E N T E S B I B L I O G R Á F I C A S

. ARTAUD, Antonin, El teatro y su doble, Retórica Ediciones, Buenos Aires, 2002.

. AZARA, Pedro, GURI, Carles, Arquitectos a escena: Escenografías y montajes de exposición en los 90, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

. BACHELARD, Gaston, La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2002.

. BANHAM, Martin, The Cambridge guide to theater, Cambridge University Press.

. BARTHES, Roland, La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía, Paidós Comunicación, Barcelona, 1989.

. BRECHT, Bertolt, Baal Tambores en la noche En la jungla de las ciudades, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

. BREYER, Gastón, El ámbito escénico, Centro Editor América Latina, Buenos Aires, 1968.

. BROOK, Peter, El espacio vacío: Arte y técnica del teatro, Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 2002.

. BROOK, Peter, La puerta abierta: Reflexiones sobre la actuación y el teatro, Ed. El Milagro, México, 1998.

. BROOK, Peter, Más allá del espacio vacío: Escritos sobre teatro, cine y ópera, Alba Editorial, Barcelona, 2001.

. BROWNLEE, David B, DE LONG, David G, Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1998.

. CALMET, Héctor, Escenografía Escenotecnia Iluminación, Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 2003.

. CRUCIANI, Fabrizio, Arquitectura Teatral, Col Escenología, México, 1994.

. DAVIS, Tony, Escenógrafos, Ed. Oceano, 2002.

. FERRAN, J, Historia del teatro, Ed. Arte y cinematografía, Barcelona.

. GÓMEZ, José Antonio "Goval", Historia Visual del Escenario, Ed. J. García Verdugo, Col. La avispa, Madrid

. GRANT, Neil. History of Theater.

. GREGOTTI, Vittorio, El territorio de la arquitectura, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona.

. GROTOWSKI, Jerzy, Hacia un teatro pobre, Siglo XXI Editores, México, 2002.

. HERNÁNDEZ, Manuel J. Martín, La invención de la arquitectura, Celeste Ediciones, Madrid, 1997.

. LUNA, Alejandro, Escenografía, Arte y Escena Ediciones, México, 2001.

. MACGOWAN, K, Las edades de oro del teatro, Fondo de Cultura Económica, México.

. MAGAÑA E., Antonio, LAMB, Ruth, Breve Historia del Teatro Mexicano, Ed. De Andrea, México, 1958.

. MAREK, Hannelore, ilustrado por SPIER, Peter, Historia del Teatro, Col. Odisea, México, 1966.

. McAULEY, Gay, Space in Performance: making meaning in theatre, The University of Michigan Press, Michigan, 1999.

. NORBERG-SCHULZ, Cristian, Existencia, Espacio y Arquitectura, Ed. Blume, Barcelona, 1975.

. PAVIS, Patrice, Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología, Paidós Comunicación, Barcelona, 1998.

. VALLADARES Y S., D. Ramón de, Nociones acerca de la historia del teatro, Imprenta de la publiciad, Madrid, 1848.

. Bertolt Brecht, Revista Máscara, Cuadernos Latinoamericanos de Reflexión sobre Escenología, México, 1990.

. Teatro Oriental, Revista Máscara, Cuadernos Latinoamericanos de Reflexión sobre Escenología, México, 1989.

F U E N T E S G R Á F I C A S

. A compendium of illustrations, The pepin press- Agile rabbit editions, Singapur, 2002.
Imágenes: 176, 180, 206

. Barragán Obra Completa, Tanais Ediciones, Madrid, 1995.
Imagen: 192

. BLASER, Werner. Mies van der Rohe El arte de la estructura, Ed. Hermes, Suiza, 1995.
Imágenes: 163, 164.

. BLUMENTHAL, Eileen, TAYMOR, Julie, Julie Taymor Playing with fire. Ed. Abrams, Hong Kong.
Imágenes: 155, 156, 158, 168, 181, 183, 187, 193, 194, 195, 196, 199, 200, 202, 208, 212.

. BREYER, Gastón, El ámbito escénico, Centro Editor América Latina, Buenos Aires, 1968.
Imágenes: 56, 101, 105, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128.

. BROOK, Peter, Más allá del espacio vacío: Escritos sobre teatro, cine y ópera, Alba Editorial, Barcelona, 2001.
Imágen: 213.

. BROWNLEE, David B, DE LONG, David G, Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1998.
Imágen: 189.

. CASO, Alfonso, El pueblo del sol. Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
Imágenes: 44, 45, 46.

. DARLING, Elizabeth, LeCorbusier, Carlton, Dubai, 2000.
Imágenes: 167, 174, 175.

. DAVIS, Tony, Escenógrafos, Ed. Oceano, 2002.
Imágenes: 170, 171, 172, 173, 178, 182.

. GÓMEZ, José Antonio "Goval", Historia Visual del Escenario, Ed. J. García Verdugo, Col. La avispa, Madrid.
Imágenes: 1, 3, 4, 6, 7, 9, 11, 13, 14, 16, 23, 24, 29, 30, 38, 54, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 71, 72, 74, 87, 88, 91, 98, 99, 102, 108, 117, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140.

. GRANT, Neil. History of Theater.
Imágenes: 31, 33, 37, 39, 43, 65, 68, 84, 141, 143.

. IZENOUR, George C., Theater Technology, Mc Graw Hill, 1998.
Imágenes: 103, 104, 109, 201.

. IZENOUR, George C., Theater Design, Mc Graw Hill, 1997.
Imágenes: 203, 204, 210.

. JODIDIO, Philip, Tadao Ando, Taschen, Italia, 1968.
Imágenes: 186, 188.

. LUNA, Alejandro, Escenografía, Arte y Escena Ediciones, México, 2001.
Imágenes: 52, 159, 169, 179, 197, 198.

. MAEDA, John, Maeda@Media, Universe, Hong Kong, 2001.
Imágenes: 145, 146.

. MAREK, Hannelore, ilustrado por SPIER, Peter, Historia del Teatro, Col. Odisea, México, 1966.
Imágenes: 2, 5, 8, 10, 12, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 55, 57, 60, 69, 70, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 142.

. MUÑOZ, Castillo Fernando, Teatro maya peninsular, Col. Capital americana de la cultura, México, 2000.
Imágenes: 47, 48, 51.

. Painters in the theater of the european avant-garde,
Ed. Aldeasa.
Imágenes: 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 160, 161, 162, 184, 185, 205.

. Varios autores, La construcción del Palacio de Bellas Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
Imágenes; 49, 50.

. Zaha Hadid The complete buildings and Projects, Rizzoli International Publications, Inc. Italia
Imagen: 147.

. ZUMTHOR, Peter. Peter Zumthor works, Lars Müller Publishers, Suiza.
Imágenes: 177, 190.

. 1000 extra/ordinarios objetos. Colors, Taschen, Italia.
Imagen: 144

. Bertolt Brecht, Revista Máscara, Cuadernos Latinoamericanos de Reflexión sobre Escenología, México, 1990.
Imágenes: 214, 215, 216, 217, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226.

. Teatro Oriental, Revista Máscara, Cuadernos Latinoamericanos de Reflexión sobre Escenología, México, 1989.
Imágenes: 32, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 100, 101.