



Universidad Nacional Autónoma de México Escuela Nacional de Artes Plásticas



"Dramaturgia del Espacio, Diseño de Producción Escénica en
la Comedia Musical Jesucristo Superestrella"

Tesis que para obtener el título en Lic. En Diseño y Comunicación Visual
Presenta Mauricio Israel Carrillo Guerrero
Director de Tesis: Lic. Maria Soledad Ortiz Ponce

México Distrito Federal 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**



“Dramaturgia del espacio, diseño de Producción Escénica en la Comedia musical Jesucristo Superestrella”

Tesis que para obtener el título de **Licenciado en Diseño y Comunicación Visual**
Presenta **Mauricio Israel Carrillo Guerrero.**

Director de Tesis: Lic. Maria Soledad Ortiz Ponce

México Distrito Federal 2008

agradecimientos:

A mi madre por su apoyo infinito y por este gran tesoro que han sido mis carreras,
por estar siempre en mis locuras y por ser parte de mis sueños,

A mi padre por darme la vida,

A mis hermanos por estar siempre conmigo,

A mis abuelos por sus consejos y su cuidado,

A mis tíos y tías por sus consejos y apoyo

(sobre todo a Paty y Jorge, Oscar Carrillo, Mishel y Nacho),

A mis amigos (a todos, a los que ya no están y a los que están por llegar),

A Lucero, Tania, Claudia, Carlos Andres, Manuel, Jesús, Humberto, Alan. por su paciencia,

A mis compañeros de escuela (Daysuke, Demian, Paty, Regina, Claudia, Roberto) por compartir el gusto por el arte,

A mis profesores, (principalmente a Johanna Blanco, Maria Soledad Ponce, Abel Sánchez,

Blanco Moreno, Carmen Martínez, Sandra Soltero, Adán Zamarripa, Jorge Álvarez, a todos por sus conocimientos
y por ser una parte muy importante en mi formación y por haber dejado en mí un poco de ello a través de sus experiencias),

A Frabrizio San Marco, Agnese, Enrico Cruciliani, Vanessa, Roberto Villone, Gian Carlo Guiduci (Italia),

A Rubén Pardo (TAI Escuela Superior de Artes Escénicas España),

A Miguel Bru (Calvin Klein España),

A mis profesores de Teatro (Isabel Mondragón, Javier Rivas, Roberto Soto)

por haberme formado como actor, y como un mejor ser humano,

A mis alumnos de Kronos Creación Escénica (por ser parte de mi sueños), especialmente a Israel, Yuralia,

Agustin, Marko, Demian, Paty, Oscar, Toño, Iztchel, Ivan, Gloria Lola, Mari Lola, y a todos aquellos

que alguna vez pasaron por mi vida a través del teatro y del diseño,

A la gente de producción de "Jesucristo Superestrella"

(Marcelo, Ana, Israel, Pamela, Aidee, Manuel, Vicky, Yuralia, a todo el staff),

A los profesores de Kronos (Gustavo Castillo, Alaidee Mota, Luis Hersot, Gabriel Barajas, Javier, Rodrigo Banda, Iztchel García),

A la gente con la que he trabajado en la Producción Escénica (Memo Méndez, Jano, Ivonne bravo, Armando Solares,
a el centro de educación artística, al centro de formación actoral, a la compañía de teatro Luna Taurina, a el grupo Arlequines),

A los hermanos que he adoptado en la vida (Paco, Aldo, Israel, Miguel Ángel, Cecy, Memo, Ivan).

A toda la gente que ha sido parte importante en mi camino,

Y sobre todo a esa luz que todo lo rige ... a dios,

he llegado al final de este camino y en mi han quedado marcadas huellas profundas de éste recorrido, con todo mi amor
y dedicacion para todos ustedes, y para aquellos que les da miedo soñar, para aquellos que dudaron de mi, y para los que siempre confiaron,
este es el resultado de su amor y entrega hacia la vida, es el trofeo que hoy juntos levantamos para demostrar
que vale la pena arriesgarse por lo que uno desea de si mismo...

Mauricio Israel Carrillo Guerrero

Índice

INTRODUCCIÓN5

CAPITULO I

1.1 Kronos creación escénica.....9
1.2 El teatro Musical13
1.3 La comedia musical en México.....14
1.4 La comedia musical "Jesucristo Superestrella"16

CAPITULO 2. Fundamentos del Diseño y la Comunicación Visual

2.1 Diseño Gráfico.....23
2.2 Forma.....25
2.3 Armonía.....28
2.4 Proporción.....28
2.5 Simetría29
2.6 Equilibrio.....30
2.7 Dinámica.....31
2.8 Espacio.....32
2.9 Espacio Escénico.....33
2.10 Espacio Dramático.....52
2.11 Puntos de vista de algunos directores sobre la importancia del Espacio escénico para la puesta en escena52
2.12 Mapa Estructural del campo simple.....57
2.13 Composición57
2.14 Teoría del Color58
2.15 Psicología del color.....66
2.16 Los signos Teatrales.....68
2.17 Semiótica teatral70

CAPITULO 3. Diseño de Producción Escénica

3.1 Escenografía (Aspectos Conceptuales – Académicos.....73
3.2 Estructura y partes del teatro a la Italiana.....77
3.3 Teatro a la Italiana.....78
3.4 Tramoya.....83
3.5 Iluminación.....85
3.6 Utilería.....88

CAPITULO 4. Fases de Trabajo de una Producción teatral aplicadas al proyecto final basadas en el libro de Gestión y Producción Teatral

4.1 Pre- producción (Definición del Proyecto).....92
4.2 Producción (Ensayos y Realización).....93
4.3 Puesta en escena o propuesta final.....97

Conclusiones.....127
Bibliografía.....133

Introducción

La presente investigación tiene como finalidad el estudio de la importancia del conocimiento del espacio para el diseño de una producción escénica, en esta misma medida con seguridad, se recorren conceptos y reflexiones que ya han sido abordadas por otras artes escénicas, el propósito es sintetizar o explicitar algunos de los aspectos que integran esta amplia problemática del conocimiento del espacio como punto de partida para una planeación del diseño de producción escénica y su estrecha vinculación con el diseño y la comunicación visual. Sumar datos que permitan considerar al espacio escénico como un elemento de la percepción en el que los cuerpos y los objetos delimitan el espacio y a la vez lo multiplican, tomar a la composición escénica como una totalidad que va más allá del análisis predominante sobre el fluir cinético, concentrando la búsqueda en un contexto que otorgue el mismo rango al "*espacio interior del intérprete o espacio dramático*" y al "*espacio escénico o exterior*". Partiendo del concepto de que éste (**el espacio escénico**) no es una envoltura, una cáscara que organiza o contiene el espacio interno del intérprete o espectador, sino que se proyecta hacia lugares escénicos significativos que rompen los límites de la escena, por eso he tomado el título de "**Dramaturgia del Espacio**", ya que en esta dramaturgia, que es la orquestación del lenguaje visual, se envuelve la significación del contenido, la forma y la función de éste mismo.

El espacio escénico como ámbito para construir a través de la acción teatral y el **lenguaje visual**, un objeto espectacular que posibilite la creación de ficciones, un volumen plenamente lleno de significaciones destinado a alojar las acciones del intérprete, (actor, cantante, bailarín, etc). Un "lleno" que pueda sugerir el "vacío" para habilitarlo y transitarlo desde lo sensorial o intelectual. Un espacio tridimensional al que es factible recorrer y percibir desde vías diferentes de acceso, multiplicando los ejes de la recepción.

Investigar la ubicación de focos, la creación de "atmósferas" realistas u oníricas; una identidad espacial que se perciba a través del trabajo del diseño de producción escénica y el apoyo que facilite el manejo claro del espacio total y las zonas creadas según la intencionalidad de la puesta o la temática elegida al intérprete, en este caso hablo de la puesta en escena de la obra "Jesucristo Superestrella" de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, obra en dos actos, del género opera rock.

El espacio escénico como una totalidad técnico-conceptual en la que se desarrolla el trabajo del intérprete, quién dibuja en él su interpretación física y transcurre el espectáculo, ya que nuestro cuerpo tiene necesidad del tiempo el cual ordena y regula la acción y el cual es sugerido a través de la forma , la textura , el color, y el espacio , temas de los cuales hablare en el capítulo segundo, referente a los conceptos básicos del diseño y la comunicación visual y su aplicación en la planeación y diseño de producción, con los cuales busco una unidad estética en la que los elementos del espectáculo se vinculen hasta formar una totalidad en la que el problema espacio-tiempo, como parte del conocimiento escénico.

Objetivos

Reconocer al espacio como una totalidad técnico-conceptual en la que se desarrollan las artes escénicas como lenguajes estético-expresivos, para abordarlo como ordenador fundamental en el **diseño de producción escénica**.

Realizar el diseño de producción escénica de la ópera Rock “Jesucristo Superestrella” en base al conocimiento del espacio y el diseño y la comunicación visual y realizar el diseño de producción escénica de acuerdo a las necesidades técnicas y de producción del montaje, de acuerdo al espacio a llevar la puesta en escena.

Se llama dramaturgia a una sucesión de acontecimientos basada en una técnica que apunta a proporcionar a cada acción una peripecia, un cambio de dirección y tensión, La **dramaturgia** no está ligada únicamente a la literatura dramática, ni se refiere sólo a las palabras o a la trama narrativa. Existe también una dramaturgia orgánica o dinámica, una dramaturgia del espacio, que orquesta los ritmos y dinamismos que afectan al espectador a nivel nervioso, sensorial y sensual, tema que involucra directamente al diseño y la comunicación visual. De este modo se puede hablar de dramaturgia también para aquellas formas de espectáculo , que no están atadas a la representación ni a la interpretación de historias, la escenografía, la iluminación, el vestuario; en si todo el diseño de producción escénica.

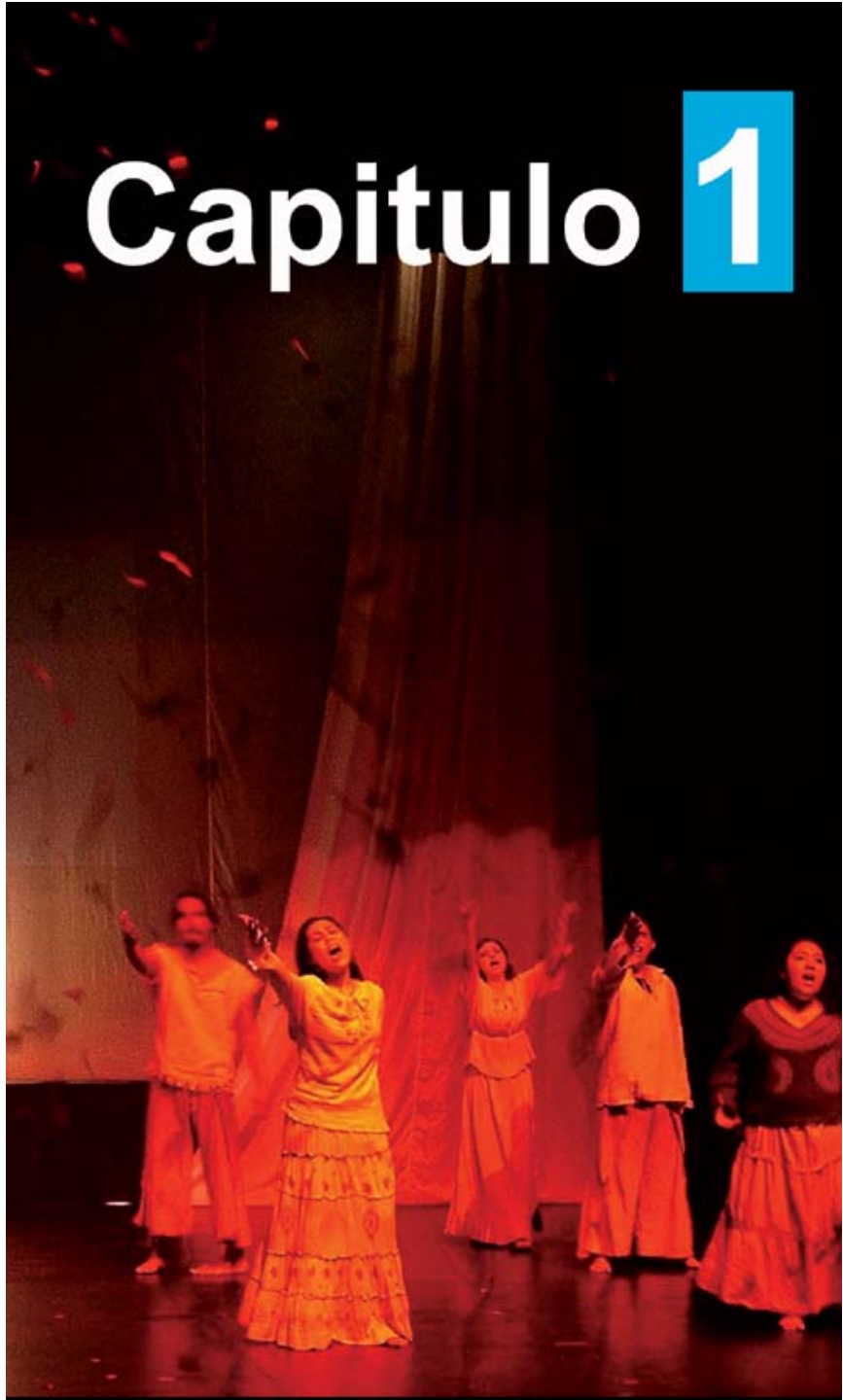
(1) Eugenio Barba (29 de octubre de 1936, Brindisi, Italia) director y estudioso del teatro. Es el inventor, junto con Nicole Savarese y Ferdinando Taviani, del concepto de antropología teatral. Nicole Savarese es profesor de disciplinas del espectáculo en la universidad de Roma Tre, y es profesor de las asignaturas teatro y tecnologías digitales, teatro y espectáculo de oriente y occidente y antropología teatral. Ferdinando Taviani formó parte del grupo de intelectuales que llegaron a Madrid junto con el "Odin Teatret" de Dinamarca, en abril de 1983, ofreciendo a través de seminarios, conferencias y representaciones, una visión del teatro y de las actividades del Odin Teatret en sus 20 años de existencia. BARBA, Eugenio; Más allá de las islas flotantes, Bs As, Firpo & Dobal, 1987, pag.141

Para Eugenio Barba existe una dramaturgia orgánica o dinámica que apela a un nivel diferente de percepción del espectador, es decir su sentido cenestésico y su sistema nervioso, “ El actor es un operador de **energía**. *La energía literalmente en-ergein: entrar a trabajar- es la movilización de nuestras fuerzas físicas, intelectuales, cuando afrontan una tarea, un problema, un obstáculo. Es la capacidad del individuo para intervenir en el ambiente circundante adaptándose o adaptándolo. Tan sólo cuando existe una relación con algo preciso, la energía individual se modelará en una acción precisa” (1) en este sentido el actor, es capaz de adaptarse al espacio o adaptar su espacio de acuerdo a dicha dramaturgia*

En realidad, cada escena, cada secuencia, cada fragmento del espectáculo posee una dramaturgia propia. La dramaturgia es una manera de pensar. Es una técnica que nos permite organizar los materiales para poder construir, develar y entrelazar relaciones. Es el proceso que nos permite transformar un conjunto de fragmentos en un único organismo en el cual los diferentes trozos no se pueden ya distinguir como objetos o individuos separados, sino como un conjunto de **formas, texturas y colores**.

Se puede hablar de una dramaturgia global del espectáculo y una dramaturgia para cada actor, una dramaturgia para el director y una para el autor. Incluso podemos mencionar una dramaturgia para el espectador, que consiste en el modo en que cada espectador vincula lo que ve en el espectáculo a lo que pertenece a su propia experiencia y lo llena con sus propias reacciones emotivas e intelectuales. Dentro de la experiencia visual interfiere lo que será el tema de interés en el capítulo II, que es el estudio de los elementos del diseño y la comunicación visual y su aplicación dentro del espacio. El estudio del color, como parte fundamental a la percepción del espectador y su significación a nivel psicológico en la cultura occidental, la aplicación de este mismo en el espacio y la utilización de la forma, para dar diferentes sensaciones al espectador. En este mismo capítulo ha sido muy importante tomar el tema de espacio , y hablar de él de una manera más extensa, ya que para mi como director de escena y como diseñador y comunicador visual, ha sido siempre fundamental el conocimiento del espacio, para realizar un diseño de escenografía, o iluminación, o cualquier área visible a los ojos del espectador.

Capitulo 1



Capitulo 1

1.1 Kronos creación escénica



Elenco de la compañía Kronos creación escénica en la presentación de la obra “Blanco y Negro” en el teatro – cine Venustiano Carranza, con una propuesta que originalmente contó con el enlace de veinte monólogos cortos del libro “propuesta de la escuela formal para la formación de actores”, dicho espectáculo has ido presentado en diferentes espacios escénicos, y se ha tenido que adaptar a las necesidades que exige cada monólogo, la idea de esta propuesta es tener diferentes historias, con diferentes actores, así como distintos dramaturgos en un solo escenario.

Kronos creación escénica kronos creación escénica es una compañía de teatro independiente que se dedica al montaje y difusión de obras principalmente musicales, su objetivo es llevar al público espectáculos de buena calidad y con un mensaje acorde a nuestros tiempos. En el 2001 nace bajo el sello de taller de formación actoral, posteriormente en el 2003 cambia el concepto de taller escolar, a compañía independiente de teatro. Dentro de sus actividades dicha compañía, cuenta con un área de producción escénica. Para kronos creación escénica, es muy importante poder difundir sus espectáculos en cualquier espacio, teniendo así la mayor posibilidad de llegar a todo tipo de público, es por eso que el estudio del espacio ha sido de gran importancia desde el inicio de su creación. Actualmente kronos creación escénica cuenta con el departamento de producción e investigación en diseño de producción y la escuela de artes del espectáculo kronos theatre performing arts.

Estructura

El teatro es sinónimo de colaboración. Para que un espectáculo llegue al publico el día del estreno es preciso aunar y coordinar el esfuerzo de varios profesionales procedentes de distintas disciplinas. Las responsabilidades en kronos creación escénica están divididas en tres sectores: **artístico, técnico y administrativo.**

KRONOS CREACIÓN ESCÉNICA
Estructura

Equipo Directivo

Director General	Directora de Producción	Gerencia de Producción	Asistente de Dirección
Mauricio Carrillo	Johanna Blanco	Marcelo Marín	Verónica Conzatti

Equipo artístico

DISEÑO

Vestuario	Iluminación	Sonido	Escenografía Y Diseño	Diseño de Producción
Ana Pablo Alicé Ramos	Manuel Ibáñez Eric del Ángel Amanda	Pamela Vidal	Ana Pablo Marcelo Marín	Mauricio Carrillo

Composición

Dir. Coreográficas	Dir. Musical	Composición
Estefel García Alicé Mora	Guatavo Castillo	***

Interpretación

Actores	Músicos	Bailarines	Cantantes
Marco Antonio Álvarez	Arbúdel Domínguez		
Berenice Sánchez	(Teclados y Batería)		
Mari Lora Morales	Edgar	*	*
Marta Rivera			
Daraina Cruz			
Danae León			
Oscar Yáñez	*		
Vladimir González	*		
Gloria Gordillo	*		
Diana Muñoz			
Estefel García	*		*
Verónica Conzatti	*		*
Jane Cervantes	*		*
Ván Romero	*		*
Mauricio Suardi	*		*
Miguel Pina			
Sofía Contreras			
Diana Baeza			*
Gloria Salsar		*	*
Giovanni Jiménez			*
José Antonio Navarrete		*	*
Elizabeth Manly		*	*
Enka Guatavo		*	*
Damián Luna		*	*
Eric			*
Sari			*
Guatavo Castillo			*
Michelle Rodríguez			*

*Cumplen con la Función Especificada.

Equipo técnico
Montaje - mantenimiento

Departamento	Nombre del Ejecutante
Regidor de Foro	Johanna Blanco
Electricidad	Erik del Ángel
Sonido	Pamela Vidal
Maquinaria Teatral	Ana. Ma. Pablo
Utilería	Pamela Vidal
Sastería	
Peluquería	Claudia Guerrero
Maquillaje (Caracterización)	Aidé Barrios

Equipo administrativo

Taquillas	Sala	Prensa y Rel. Públicas	Mercadotecnia Y Publicidad	Contabilidad Y Gestión
Teatro en Función	staff	Mauricio Carrillo	JB /MS/MM	Ana Pablo

Estructura de la compañía Kronos Creación Escénica

Funciones por Departamento				
Departamento	Pro-Producción	Ensayos y Realización (Producción)	Estreno y Gira	Post-Producción
Dirección Artística	Elección de la Obra. Audiciones de equipo artístico. Consulta de presupuestos. Trabajo de mesa con Diseñadores. Decidir reparto y definir el proyecto	Abre el libro de Dirección (Apuntes). Dirige ensayos con equipo artístico. Reunión con equipo de Diseño en General. Consultas con Producción. Consultas con Promoción Y Mercadotecnia.	Ensayos Técnicos. Ensayos Generales. Libro de Dirección. Entrevistas de Promoción.	Cierre de libro de dirección, con diseño de iluminación, sonido, escenografía, vestuarios, coreografía, canto, música y textos
	Consulta con Diseñadores. Preparar sala de ensayos. Decidir equipo Técnico. Presupuesto de Realizaciones. Comprobación de espacio escénico. Cotejo de equipo artístico.	Supervisar realizaciones. Visitar departamentos y checar necesidades. Preparación de similitud de escenografía para ensayos. Preparar presupuesto. Preparar ficha técnica y carpeta. Planificar transporte y embalaje.	Coordinar. Carga-descarga de montaje. Supervisar equipo técnico. Planificar gira técnica. Determinar inventarios. Comprobar presupuestos con gestión	Devolver material alquilado. Almacenar material comprado. Cierre de inventarios. Hacer balance de incidencias técnicas.
Producción	Coordinación de fuentes de financiación. Concretar presupuesto. Solicitud de derechos de autor. Negociar estreno y gira.	Preparar contratos de personal artístico. Gestión de pagos y cobros. Contratar teatro para estreno. Preparar contratos de personal técnico.	Concretar gira. Control de ingresos de taquilla. Preparar fondos para gira. (alojamiento, transporte y alimentación). *Relación con patrocinadores.	Venta de espectáculo continúa. Cerrar pagos y cobros: material y personal.
	Reunión con equipo directivo. Estudiar la obra. Hacer estudio de mercado. Presupuesto de campaña. Planificar venta de entradas.	Organizar sesión fotográfica. Contactar prensa. Diseño e imprenta de material publicitario. Venta de entradas. Formación, acomodo, y taquillas. Mailing, posters, anuncios.	Corte de estreno. Invitaciones. Decorado de vestíbulo y fachada del teatro. Folletos o programas de mano.	Llevar archivo de material (Formación de carpeta y memoria). Hacer balance de campaña.
Gestión	Reunión con equipo directivo. Investigación sobre la obra. Preparar diseños y bocetos. Presentar maqueta. Desgloses para gira. Junta con iluminación y vestuario.	Presentar proyecto a toda la compañía. Supervisar realización escenográfica. Seleccionar mobiliario y complementos. Utillería: compra, alquiler, construcción.	Montaje. Asistencia en ensayos generales. Terminar acabados o reparaciones al montaje. (escenografía y utillería).	Desmontaje, devolución y almacenamiento de material escenográfico y utillería. Conservación. Inventarios.
	Reunión con equipo directivo. Investigación sobre la obra. Preparar diseños de vestuario y accesorios. Reunión con	Presentar proyecto a toda la compañía. Supervisar realización de vestuario y sastrería. Seleccionar complementos. Supervisar calzado,	Asistir a montaje. Ensayos generales. Acabado de vestuarios y retoque.	Tintorería o lavandería. Devolución de alquileres. Inventarios. Almacenamiento. Conservación
Promoción y Mercadotecnia				
Escenografía				
Vestuario				

Iluminación	Iluminación y escenografía. Elección de materiales.	pelucas y diseño de imagen. Toma de medidas.		
	Reunión con equipo directivo y diseñadores de vestuario y escenografía. Estudiar la obra.	Asistir a ensayos. Hacer planos de luces (Diseño). Checar efectos y filtros. Listado de aparatos necesarios. Planos de instalación eléctrica.	Montaje. Prueba de equipo. Dirección de luces. Ensayo general. Grabación de efectos.	Revisar equipos. Reposición de equipo dañado. Devolución de alquileres. Inventario de equipo de iluminación. Almacenamiento.
Diseño de Producción	Reunión con equipo directivo y con todas las áreas.	Presentarse a ensayos con todas las áreas y presentar concepto de la obra. Coordina y supervisa que todos ellos sean fieles a la estética general acordada para la obra. Es en ese caso quien está en contacto directo con el director y quien toma las decisiones artísticas junto al mismo.	Montaje de cada una de las áreas de producción, y prueba con vestuario, iluminación, escenografía, maquillaje.	Desmontaje y supervisión de material.
Sonido	Reunión con equipo directivo. Estudiar la obra. Comentario de ideas con la dirección. Estudiar efectos y acústica del espacio.	Presentarse a ensayos. Estudiar ambientes. Grabar efectos. Diseño de sonido. Seleccionar equipo a utilizar.	Montaje. Comprobar equipos. Prueba de sonido. Ensayos generales. Grabación de efectos.	Revisar equipos. Reposiciones. Devolución de alquileres. Almacenamiento de equipos. Inventario.
Coreografía, Canto, Composición musical y músicos	Reunión con equipo directivo. Estudiar la obra.	Ensayar con músicos, bailarines, Cantantes y actores. Ver pruebas de vestuario y danza.	Ensayos generales con escenografía, iluminación, sonido y vestuario.	Cierre de libreto de Danza o música con toda la documentación. Junto con dirección. Hacer balance de proyecto.



Fotografía de la obra "Vaselina 03" presentada en el Auditorio Francisco Goitia de la Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM.



Fotografía del elenco para el performance "Hannimal" de la pasarela de moda Alternativa bajo la dirección de la Profesora Johanna Blanco.

Función

Su Función e intención es la de promover en integrantes y espectadores la creatividad teatral, despertar el buen gusto por el arte y expresar a través de la actuación la cultura de nuestro tiempo, nuestra humanidad y nuestro pueblo, pero sobretodo con la necesidad de un espacio propio de expresión escénica, acorde a las propuestas y tendencias de las artes escénicas y plásticas contemporáneas. Kronos creación escénica pretende llevar al público un tipo de teatro que nuevamente está cobrando auge en nuestro país, como lo es el teatro musical.

Producciones Realizadas

- 2001 Nuestro Plantón
- 2001 Hannimal (Performance Pasarela Johanna Blanco)
- 2002 Soldados del Sol (Performance DGACU)
- 2003 Vaselina
- 2003 La Tentación del Diablo
- 2004 El Circo (Performance Johana Blanco)
- 2004 Jesucristo Superestrella
- 2004 Blanco y Negro
- 2004 Al final del Camino (Performance Megaofrenda UNAM)
- 2005 Mestiza (Performance Johanna Blanco)
- 2005 Rent
- 2005 El Día de Mañana
- 2006 Fantasía Subterránea para Mujer y Violín
- 2006 Pastorela
- 2007 Sin Salida

1.2 El teatro musical

Si bien los musicales nacieron como un divertimento fácil, en el que una sencilla historia servía de pretexto para festivos bailes y canciones, poco a poco se han transformado hasta convertirse en uno de los géneros más versátiles y complejos de la escena internacional. Para conocer más a fondo que es exactamente este género es necesario remontarnos a sus orígenes.



Imagen del musical “Cats” compuesta por Andrew Lloyd Webber y Tim Rice

El antepasado más claro y directo del musical es la ópera, que conjuga varios de sus ingredientes básicos: música, canto, baile y un desarrollo dramático. De la ópera tradicional, dando grandes saltos, se pasa por la ópera bufa, la opereta y la zarzuela, hasta llegar a las variantes del siglo XIX, que invaden las florecientes ciudades de Estados Unidos, y que son una divertida mezcla de opereta, teatro, ballet e incluso circo.

Aquellas variedades, algo parecido al teatro de revista, son propiamente el antepasado formal de las comedias musicales, un género eminentemente estadounidense, por lo que, conceptual, ideológica y artísticamente, responde a los estándares del “american way life”.

Nombres como Zigfiel, Gilbert y Sullivan son los primeros que hacen historia en el musical, un género especialmente festivo, en el que bailes, música, escenografía y hasta vestuario se entrelazan para crear una magia que ningún otro espectáculo ofrece, de ahí su enorme aceptación en el público.

La socialmente convulsionada década de los 60 también traería cambios de fondo para los musicales. La guerra de Vietnam, la lucha por la reivindicación de los derechos de los negros y otras minorías, el movimiento hippie, el rock, las drogas, impactaron fuertemente en el mundo del espectáculo y en el teatro musical no fue la excepción.

De hecho es a partir de esos años que deja de usarse el término comedia musical, que engloba un abanico de posibilidades temáticas.

“Amor sin barreras” sobre los conflictos raciales en Nueva York; “Hair” que combina su postura a las drogas con una postura antibélica; “Tomy”, en torno a la búsqueda de identidad; o “Jesucristo Superestrella” ; con su innovadora propuesta sobre un tema bíblico, son ejemplos del nuevo capítulo que se abrió para el musical a finales de los 60.



Mi bella dama 1976



“ La bella y la bestia “ producción ocesa 2007

A partir de entonces, parece no haber límite alguno para el género en el cual figuras como Andrew Lloyd Webber, Cameron Mackintosh, Marvin Hamlisch, Tim Rice, Julie Andrews, Liza Minelli, Chita Rivera, Sarah Brightman, Michael Crawford, son ya una leyenda.

1.3 La comedia musical en México

El teatro Musical ha representado, a lo largo de todas las épocas una de las expresiones más completas dentro del arte, pues en él se reúnen la música, el baile, el canto, la actuación y todas ellas se enmarcan en magníficas producciones, con vistosos decorados y vestuarios, mostrando al espectador interesantes historias que por lo general resultan de interés para el público que gusta de este tipo de Teatro.

“Entre los géneros que podrían considerarse antecesores a la comedia musical en México deben de tomarse en cuenta la zarzuela, la opereta, las tandas en las carpas y el teatro de revista. Sin embargo, y a diferencia de otros países, en México la comedia musical y el musical han sido poco tomados en cuenta, sobajado incluso a la categoría de "género chico", carente de toda virtud e incapaz de iniciar una tradición siendo, aún, despreciado por algunos miembros del medio artístico” “ La historia del teatro musical en México arranca en la década de los 50, con tres montajes hoy ya históricos: “Ring, Ring, llama el amor” protagonizada por Silvia Pinal; “Los Novios” , con la dirección de Luis de Llano Palmer; y “Mi Bella Dama” con la Actuación y dirección de Manolo Fábregas. Cabe mencionar que esta última se estreno en 1959 en el Palacio de Bellas Artes, y es hasta la fecha el único musical que ha tenido ese privilegio. En 1977 “El hombre Teatro” la volvió a montar, para inaugurar en 1977 con la cantante Manoella Torres, que tuvo aquí su debut y despedida de los musicales.

La década de los 60 no se caracterizó por su amplio apoyo al género; sin embargo, estuvo salpicada por montajes para los que el teatro Insurgentes fue escenario principal, entre los títulos y nombres famosos de aquella época están: “La pelirroja”, “Carrusel del Amor”, “Amor al revés es Roma”, y dos musicales mexicanos, “Las Fascinadoras”, con Angélica María y “El Quelite”, estelarizada por Lucha Villa.

*De 1970 a 1985 se vivieron los que hasta ahora pueden ser considerados como los años dorados del musical en nuestro país. Manolo Fábregas, Julissa, Silvia Pinal, Marcial Dávila, Robert W. Lerner, y otra media docena de productores encontraron en este género su mejor forma de expresión. A ellos se debe que llegaron a México los musicales que estaban transformando el teatro en Nueva York y Londres, como, “Hair” “Godspell”, “El violinista en el Tejado”, “El hombre de la mancha”, “Vaselina”, “**Jesucristo Superestrella**”, “El show del terror de Rocky”, “Evita”, “Sugar”, “Anita la Huerfanita”, “A chorus line”, “José el soñador”, solo por mencionar algunos de los más populares; sin olvidar la más exitosa en la historia del musical en nuestro país: “El diluvio que viene”.*

Los siguientes fueron años inciertos, de esfuerzos aislados, pero con pocos logros. Entre estos destaca el hasta ahora musical mexicano más exitoso: ¡Que Plantón!, de Guillermo Méndez y Mariana del Campo, que se extendió en una temporada de casi 800 funciones, con Lolita Cortés, Manuel Landeta y Susana Zabaleta. Además esta obra marco el debut como productor de musicales de Morris Gilbert, quien hoy es conocido como el rey de Midas de este género.

El último decenio del siglo XX arrancó con muy buenos augurios. Con la producción de televisa llega el hasta ese momento más exitoso musical del mundo “Cats”. Con este montaje por primera vez se habló en México de una inversión de millones de dólares ; sin embargo la obra más costosa en México ha sido “El fantasma de la ópera”, que ascendió a 10 millones de dólares. Esta cifra solo podía lograrse con el respaldo de una poderosa empresa: Ocesa, que en la última década ha establecido una red de producciones con países latinoamericanos y España. Ahora bien, una inversión millonaria no es garantía de éxito, y el ejemplo de ello es sin duda “Expreso Astral”, que requirió de varios millones de dólares y no tuvo la respuesta adecuada, por el contrario “La Bella y la Bestia”, producción de Ocesa presenta, logró lo impensable hasta ese momento. A “La Bella y La Bestia” siguieron la ya mencionada “El fantasma de la ópera”, “Rent”, “El hombre de la Mancha”, “Jesucristo Superestrella”, “Full Monty”, “Chicago”, “Los miserables”, “José el Soñador”, “Amor sin barreras”, “Violinista en el tejado”, “hoy no me puedo levantar”, “Emperadores de la antartida”, “Peter pan”, “La bella y la bestia” nueva producción, entre otras” (2)

(2) *El Universal, La guía del ocio, del 20 al 30 de octubre del 2002, página 27*



*Portada del cd “Jesucristo Superestrella” España 1975
En noviembre de 1975 se estrenaba en Madrid la versión
española del musical Jesucristo Superstar, con Camilo Sesto y
Teddy Bautista como protagonistas. Con motivo del 30
aniversario, se reedita el doble álbum remasterizado de la obra
musical.*



*Imagen de la obra “Jesucristo Superestrella” 1975
Teatro Ferrocarrilero
Dirección Charles Gray, producción y traducción: Julissa*

Han pasado ya casi 50 años desde que Silvia Pinal estrenara “Ring Ring llama el amor” , el señor Fabregas sembró la semilla que aún sigue dando frutos, Julissa estrenó “Menopausia” el musical y Vaselina , Memo Méndez reestrenará su Plantón y estrenó Cuentos Chi-2, y esrenará huhohuhu el muscal , Morris Gilbert y Ocesa estan llenos de planes y vida, por lo que se augura que la segunda parte del primer centenario de la historia de la comedia musical en México sean tan o más brillantes que la primera” ⁽⁴⁾ Lo más importante de todos estos antecedentes del teatro musical, está representado por la cada vez más profunda preparación y talento de quienes nos desenvolvemos en este complicado género, y es aquí dónde empiezan a destacar de manera constante y ascendente las nuevas figuras de nuestro medio teatral, que muestran carisma, talento, disciplina, y alta calidad artística, mismas que se ha consolidado en repetidas ocasiones, con muestra de profesionalismo a todas luces que los coloca a la altura del mejor teatro mundial, ya sea en Broadway en Nueva York, o el de West End en Londres, y ellos son los protagonistas de este magnifico espectáculo. Obras recientes como “Hoy no me puedo levantar” “We will rock you” entre otras integran en sus producciones lo que es conocido como “ Multimedia” lo que hace que sean espectáculos más inmersivos

1.4 La opera Rock “Jesucristo Superestrella”

Jesucristo Superestrella o Jesus Christ Superstar, como es su nombre original, comenzó en 1970 como un álbum conceptual, un año más tarde se estrenó en Broadway, y aunque algunos grupos religiosos protestaron alegando que el espectáculo mostraba un retrato profano de Jesús al representar sólo su faceta humana, alcanzó un éxito tan rotundo que casi inmediatamente fue coproducido en Place Theatre de Londres, donde durante 8 años in-interrumpidos; representó el musical más duradero de la historia en ese país.

Apenas en 1973, Norman Jewison dirigió la versión cinematográfica de esta gran ópera rock que se convirtió en la película más taquillera del año 1973, revolucionando los musicales modernos y convirtiéndose en un fenómeno cultural que sigue representándose en los escenarios teatrales del mundo entero.

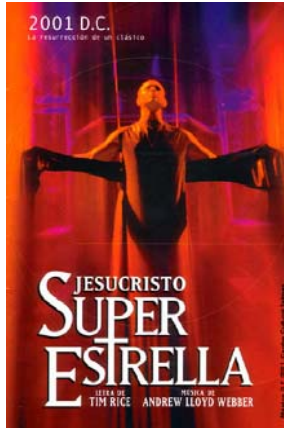


imagen de la producción mexicana del año 2001, presentada por Ocesa



Invitación estreno "Jesuscristo Superestrella" México 2001
Estreno 29 de marzo del 2001

El primer proyecto que surgió sobre la ya casi terminada *Jesus Christ Superstar* fue el de una grabación, y para ello contaron con un presupuesto que la convertía en una de las grabaciones más caras que se habían realizado hasta el momento: 14.000 libras esterlinas, lo que supone 28 mill. de pesetas.

Si hay que hablar de influencias sobre *Jesus Christ Superstar* está claro que fueron dos musicales: *Tommy* y *Hair*. El mismo Tim Rice declaró en cierta ocasión que fue *Hair* y no *Tommy* lo que les influyó. “*Hair*” es una obra de teatro musical sobre la cultura hippie de los años 1960 en los Estados Unidos, incluyendo el amor, la paz, la libertad sexual o el uso de drogas, todo lo cual produjo cierto impacto en la época, incluyendo los exageradamente famosos desnudos integrales de todos los actores en algunas escenas. Más allá de todo esto, el musical *Hair* ha dejado algunas de las canciones más conocidas en todo el mundo hasta hoy en día, como *Aquarius* o *Let the Sunshine in* a pesar de que muchas veces no se conoce el musical al que pertenecen”⁽⁵⁾

Finalmente, la MCA grabó *Jesus Christ Superstar* con una orquesta de 56 miembros y un coro de 14 voces (*The Trinidad Singers*). Fue en ese momento cuando notaron la carencia de una balada para el papel de María Magdalena. Puesto manos a la obra, Lloyd Webber compone el gran éxito: *I don't know how to love him*. (No se como he de amarlo) El resultado de la grabación fue el de una "Rock Opera", como así la definen sus autores. Pero esto traería sus problemas, como más adelante veremos.

Mientras Lloyd Webber entra en nupcias por primera vez, con Sarah Hugill, comienza el *tour* de *Jesus Christ Superstar* por los Estados Unidos. La preparación del escenario fue sensacional: escenarios monumentales, Jesucristo elevándose sobre el público... Y el resultado: un éxito incomparable. Unos la adoraban, otros la odiaban. Y en efecto, la compañía recibía amenazas de muerte. Al llegar a Broadway la obra recibió el apellido de "*Rock Opera*", lo que no gustó. En Broadway se estrenan musicales y no óperas. Pero eso no impidió que se invirtieran 750.000 dólares en el escenario y que el éxito fuera aún mayor que el que ya habían cosechado durante su *tour* por todo Norteamérica. Tal fue el éxito que las productoras cinematográficas se pusieron en marcha para la producción cinematográfica de *Jesus Christ Superstar*, la que se rodó directamente en Israel.

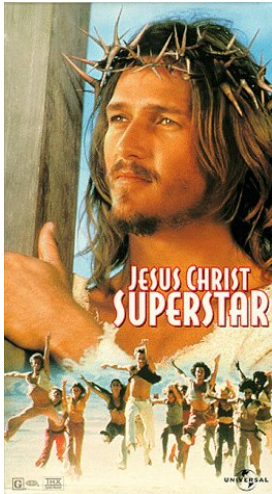


Imagen de la película "Jesus Christ Superstar" 1971
Realización: Norman Jewison , Melvin Brag y Norman
Jewison Guión, Douglas Scolombe, fotografía, con las
actuaciones de Ted Neely, Carl Anderson e Yvonne Elliman

Lloyd Webber y Rice viajaron junto a Norman Jewison, el director que ya había ganado un oscar por *In the heat of the night* o *El violinista sobre el tejado*, a Israel. Pero su estancia fue más corta de lo esperado. Norman Jewison no aceptaba los constantes consejos de los autores sobre determinados aspectos de la obra, y les invitó a volver a Inglaterra. uerte, y en una ocasión en el Sur de Estados Unidos, en una de las *suites* del hotel *Fenholt* un tipo los amenazó con un revólver.

Al llegar a Broadway la obra recibió el apellido de "*Rock Opera*", lo que no gustó. En Broadway se estrenan musicales y no óperas. Pero eso no impidió que se invirtieran 750.000 dólares en el escenario y que el éxito fuera aún mayor que el que ya habían cosechado durante su *tour* por todo Norteamérica. Tal fue el éxito que las productoras cinematográficas se pusieron en marcha para la producción cinematográfica de *Jesus Christ Superstar*, la que se rodó directamente en Israel.

Cierto es que la película no fue muy lejos. Mucho ruido y pocas nueces. Muchas manifestaciones en contra, pero por la taquilla pasó más bien desapercibida. Y es que lo que el público buscaba era la magia en directo en los teatros. Así pues, quedaba ahora que plantearse el estreno en el *West End*, en Londres. El gobierno británico les felicitó personalmente, en boca de Anthony Grant, miembro del gobierno por aquel entonces, por la labor realizada al otro lado del océano. Pero aun les quedaba triunfar en casa. Por eso el planteamiento fue distinto. No querían un Jesucristo tan *Superstar* como el americano. Sabían que eso no gustaría en Londres, por eso optaron por escenarios más sencillos, por una producción menos compleja, pero no por eso más humilde. Y efectivamente, triunfaron con la nueva versión. La canción *I don't know how to love him* rompía en las listas de éxitos, y era interpretada por artistas como Yvonne Elliman o Petula Clark, Lloyd Webber y Rice viajaron junto a Norman Jewison, el director que ya había ganado un oscar por *In the heat of the night* o *El violinista en el tejado*, a Israel. Pero su estancia fue más corta de lo esperado. Norman Jewison no aceptaba los constantes consejos de los autores sobre determinados aspectos de la obra, y les invitó a volver a Inglaterra.

En 1975 se estrena la versión profesional en México bajo la producción y traducción de Julissa , la dirección de Charles Gray, y la escenografía de Octavio Campo, con las actuaciones de Julissa como Maria Magdalena, Enrique del Olmo como Jesús y Jorge Abraham como Judas.



Tim Rice



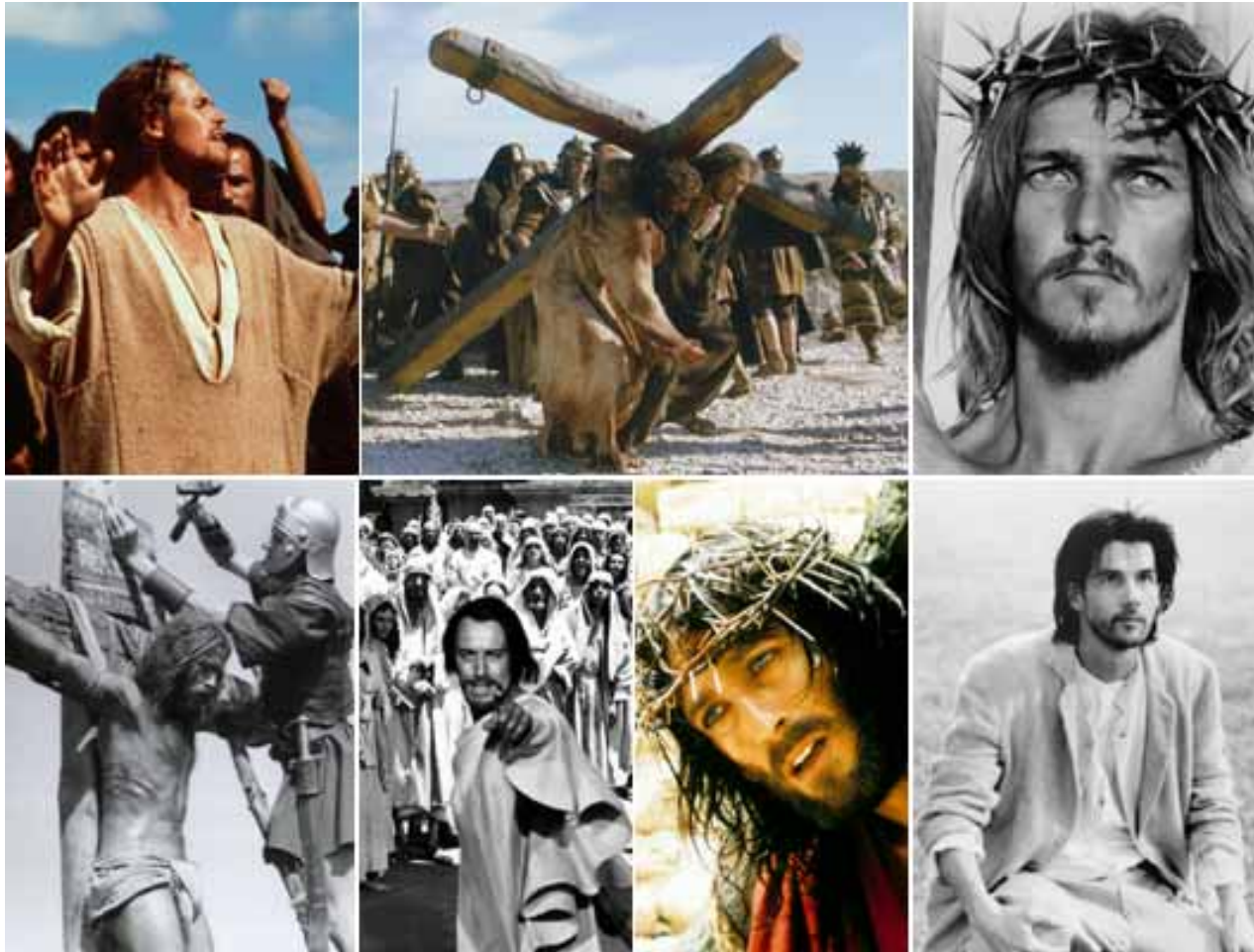
Andrew Lloyd Webber

La puesta en escena más reciente en México, fue la producida por Ocesa en el año 2001, en los roles principales estuvieron a cargo de Fazio Galvan (Jesus), Erick Rubin (Judas), Lolita Cortes (Ma. Magdalena), Gerardo Gonzalez (Herodes) y Juan Navarro (Pilatos). La obra nos ofrecía una versión mas actual y moderna de la historia, rodeada de elementos tecnológicos de vanguardia .

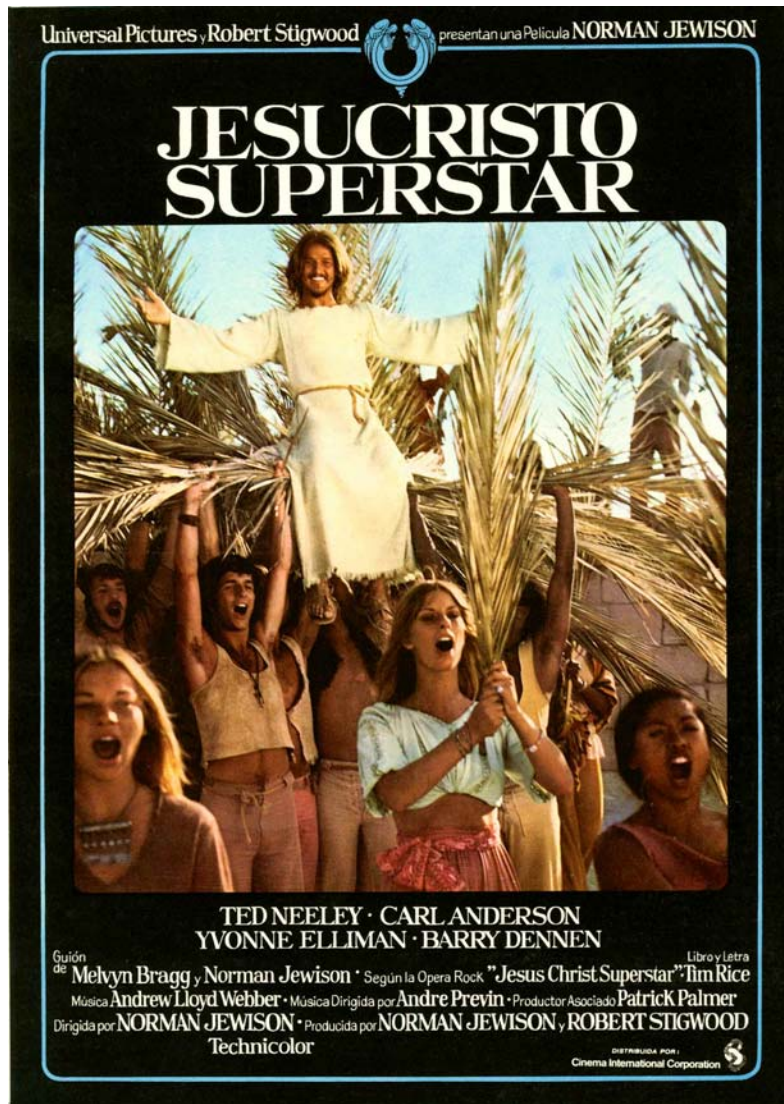
Los creadores

Tim Rice, nació en Inglaterra y se hizo famoso gracias a su trabajo con Andrew Lloyd Webber, con quien escribió la obra musical Jesucristo Superstar; fue cofundador del Libro Guinness de Éxitos Simples Británicos; ha sido incluido en el Salón de la Fama de los Autores de Canciones por haber realizado las letras del musical Evita y en particular del tema "No llores por mí Argentina" y de la película "El Rey León" de Disney, además en dos oportunidades sus letras integraron el álbum más vendido del año en los Estados Unidos, primero con Jesucristo Superstar en 1979 y luego con El Rey León en 1994.

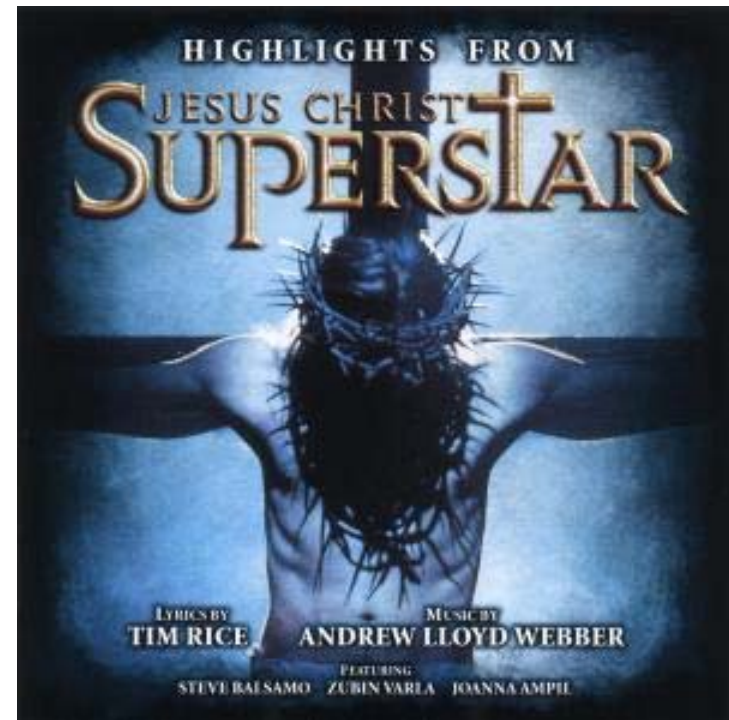
Andrew Lloyd Webber, nació en Londres y gracias a sus composiciones se ha convertido en uno de los compositores teatrales más importantes del siglo XX. Ha producido 16 musicales, dos bandas sonoras, una Misa de Requiem en Latín; ha recibido tres Premios Tony, tres Premios Grammy, un Oscar, un Emmy Internacional, seis Premios Olivier y un Globo de Oro, y su compañía Really Useful Group es una de las más importantes del mundo. "No llores por mí Argentina" Evita, y "Pie Jesù" son temas de sus obras de teatro, que han tenido éxito en Europa y América y han sido cantados por muchos artistas.



Además de “ Jesucristo Superestrella” existen otros films que hablan de la vida de Jesús como : “The Passion of Christ” (2004). “Jesus of Montreal” (1989) , The “Jesus of Nazareth” miniseries (1977). “The Greatest Story Ever Told” (1965) “The Last Temptation of Christ” (1988).



Cartel de la película " Jesucristo Superestrella"
Dirección: Norman Jewson



En " Jesucristo Superestrella", se presenta a Jesús como un líder bondadoso y sabio, pero humano, con miedos, defectos e intensas emociones y sentimientos que no duda en expresar.

A su vez, nos presenta al personaje de Judas Iscariote no como un maligno y mentiroso traidor, sino como un buen amigo de Cristo que no desea ver que lo lastimen, ya que las cosas se están saliendo de control y la gente esta tomando mas en cuenta la supuesta divinidad de Jesús que su mensaje, y lo entrega para que esa acción le devuelva los pies a la tierra a la gente y al mismo Mesías...pero no suceden las cosas como esperaba.

Capitulo

2

Video

No se detecta una señal



Capítulo 2

Fundamentos del Diseño y la Comunicación Visual

2.1 Diseño: “Proceso de disponer, estructurar y conformar un objeto o conjunto de información para que cumpla un cometido conforme a los medios disponibles para cumplirlo. Es formular un plan para satisfacer una necesidad humana. La necesidad particular que habrá de satisfacerse puede estar completamente bien definida desde el principio. El diseño gráfico es una práctica significativa, ya que se encuentra inmerso en la producción de sentido. Su importancia radica en la facultad de referencialidad y no en sus cualidades formales. En tanto vehículo signico, es un medio que alude a otra cosa, ya sea por analogía o convencionalismo. Confundirlo con un fin en sí mismo, con un artificio estético o con un mero sinónimo de la comunicación es una aberración habitual, sobre todo entre diseñadores. El diseño gráfico es un *hacer* y un *hacer ser*, También es bueno diferenciarlo de una supuesta raíz etimológica *-disegno-* ya que en el italiano actual esto sólo significa dibujo (de hecho para los italianos el diseño es "design" en inglés). Diseño es más que sólo dibujar y proyectar.

Desde esta perspectiva Diseño puede conceptualizarse como un campo de conocimiento multidisciplinario, que implica su aplicación en distintas profesiones, que puede ser estudiado, aprendido y, en consecuencia, enseñado. Que está al nivel de la ciencia y la filosofía, dado que su objetivo está orientado a estructurar y configurar contenidos que permitan ser utilizados para ofrecer satisfactores a necesidades específicas de los seres humanos.

El Diseño también es una actividad técnica y creativa encaminada a idear un proyecto útil, funcional y estético que pueda llegar a producirse en serie como en el diseño industrial, el diseño gráfico o el diseño de joyas. A pesar de que el diseño de interiores no va dirigido a una producción en serie en su gran mayoría.

El compromiso del diseño gráfico es muy claro; todo mensaje ganerado para dar solución a una demanda a los intereses específicos de grupos sociales debe presentarse de la forma más clara y simple. (1)

(1) Felix Beltrán, “Acerce del diseño”, p.32-34, 1980

El Diseño hoy en día, es un término que en multitud de ocasiones se emplea erróneamente. Por un lado se debe a que es un término relativamente nuevo y por otro, y más importante, es la frivolidad con la que se trabajó en los años 80 en nombre del diseño, es decir la superficialidad y la falta de seriedad.

Es por ello que muchas veces la falta de información lleva al empleo del término “diseño” incorrectamente. Ejemplos como: “mucho diseño y poco contenido” son comunes incluso en prensa, televisión, discursos políticos, etc. Sin embargo, el buen diseño, se caracteriza por su buena usabilidad y no siempre por su originalidad.

Por otro lado, se suele confundir con frecuencia a los diseñadores y a los artistas, aunque únicamente tienen en común la creatividad. El diseñador proyecta el diseño en función de un encargo, y ha de pensar tanto en el cliente como en el usuario final, justificando sus propuestas. A diferencia del artista que es más espontáneo y sus acciones pueden no estar justificadas.

Según el pintor, fotógrafo y crítico de arte Moholy-Nagy (1895 – 1946) ⁽³⁾, el diseño es la organización de materiales y procesos de la forma más productiva, en un sentido económico, con un equilibrado balance de todos los elementos necesarios para cumplir una función. No es una limpieza de la fachada, o una nueva apariencia externa; más bien es la esencia de productos e instituciones. Diseñar es una compleja e intrincada tarea. Es la integración de requisitos técnicos, sociales y económicos, necesidades biológicas, con efectos psicológicos y materiales, forma, color, volumen y espacio, todo ello pensado e interrelacionado. Un buen punto de partida para entender éste fenómeno es revisar la gestalt y como la teoría de sistemas aporta una visión amplia del tema.

El diseñador es el intermediario y mediador entre el mensaje y la población a quién va dirigido, por lo que debe contener una serie de signos comprensibles para el sector target a quien pretende ir dirigido y basado en una serie de armonías estéticas.

Por otra parte el diseñador maneja el sentido y el qué en una proyectación, siendo estos puntos paradójicamente, los cuales presentan al diseño como un nuevo humanismo.

(2) László Moholy-Nagy nació el 28 de julio de 1895 en Hungría, concretamente en la ciudad de Bácsborsard, y falleció el 24 de noviembre de 1946) en la ciudad americana de Chicago. Aunque su verdadera pasión fue la pintura, hoy en día es recordado como uno de los mejores fotógrafos de los años 20, pionero en este campo. También fue profesor en la escuela Bauhaus.

2.2 Forma

Forma. “Es la representación gráfica de un objeto. La forma es cualquier cosa, si se modifica no pasa nada porque aun sigue siendo una forma.

Se dice que cuando una forma se descompone en sus partes, pierde su configuración y se percibe como no configurada. Se dice que “la forma es un todo”, es algo más que la suma de sus partes. Si se alteran los elementos que la conforman, pierde significación.

Tamaño: el tamaño depende de la relación y comparación entre una forma y otra. Así, pueden establecerse formas de mayor tamaño, si se compara con otra de tamaño menor. Se puede hablar de formas grandes y pequeñas cuando se trata de diferenciarlas dentro del contexto de una disposición y “forma constitutiva”.

Color: la forma puede percibirse gracias al color: generalmente, lo que se ve como forma no puede separarse de lo que se ve como color, pues el color en la forma es sencillamente la reacción de un objeto a los rayos de luz mediante los cuales lo percibimos. El color, junto con la textura, conforma el aspecto superficial de la forma.

Textura: se refiere a la apariencia externa de la forma que podemos percibir a través de la vista y el tacto, según el tratamiento que se le de a la superficie de la misma. La textura en la forma puede recibir variaciones en cuanto al color; una forma de textura rugosa, si es tratada con el mismo color que otra de textura lisa, sufre alteraciones de su color porque hay más concentración de pigmentos y, por lo tanto, este se ve más intenso.

Posición: se relaciona más con el concepto de forma compositiva o composición y tienen que ver con la forma en el espacio. Cuando relacionamos la forma con el ámbito o campos donde se desarrolla la percepción visual, podemos determinar su posición. Los ejes dominantes establecen un marco de referencia en el mundo visual. Por ejemplo: horizontal o vertical, y también la dirección de la forma. La posición y la orientación de la forma dependen también de su organización en la composición” (3).

(3) Swan , A, *Bases del diseño gráfico*, GG, Barcelona 2002. P. 76 -79

Abierta



Abierta



Cerrada



Cerrada



(4) Swan , A. Op.cit. P. 79 - 84

Clasificación de las formas

Formas Básicas / Geométricas

“Son el círculo, el cuadrado y el triángulo equilátero. Cada una de ellas tiene sus propias características y son la base para la formación de nuevas obras. Las vemos en arquitectura y en la manufactura de nuevos objetos.

Formas Orgánicas o Naturales

Son aquellas que pertenecen a la naturaleza, a las que el hombre recurre, generalmente para sus creaciones artísticas.

Formas Artificiales

Son aquellas creadas o fabricadas por el hombre.

Clases de Forma

Formas Simbólicas: Tienen una significación que va más allá de lo que se representa. Algunas tienen significado patriótico, religiosos, poético, oníricos, sexuales, guerreros, de paz, etc. Estos significados están expresados en la forma o implícitos en ellas. Sin embargo, el observador necesita conocimiento de una clave o convención de las mismas. Un ejemplo de una forma simbólica es la bandera nacional

Formas Abiertas y Cerradas: La forma abierta se percibe con mayor facilidad cuando se relacionan con el fondo, ya que una de sus características principales es que se integran a él o al medio. En la pintura, la forma abierta se expresa a través del poco contraste y el pase por medio del cual se funde con el fondo. La forma cerrada se diferencia de la abierta por su contorno, por la continuidad del contraste con respecto al fondo. Podemos distinguirla cuando observamos una obra pictórica o un diseño gráfico. En la escultura y la arquitectura, la forma abierta se expresa por la interpretación de las mismas; no hay delimitación precisa entre exterior e interior, entre concavidad y convexidad” (4)

“Formas Abstractas: son aquellas que no representan algo concreto. Estas formas tienen belleza absoluta debido a que ninguna obra es igual que la otra.

Formas Figurativas: Son aquellas formas concretas usadas normalmente para expresar ideas de imágenes con formas existentes, pero las modifican en función de la composición.

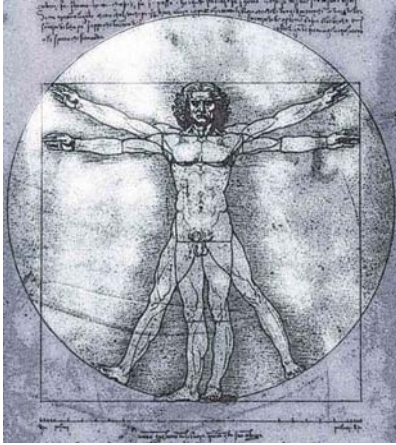
Forma Simétrica: Las formas simétricas son aquellas que tienen correspondencia exacta en forma, tamaño y posición de las partes de un todo. En la naturaleza encontramos una gran variedad de formas simétricas, también en obras artísticas encontramos simetría. Según sus dimensiones, las formas son: bidimensionales y tridimensionales.

Forma Tridimensional: La forma tridimensional tiene volumen, masa y tres dimensiones: largo, ancho y profundidad; el espacio que ocupan es real. Se pueden ver de frente, de costado o por detrás; pueden tocarse. A menudo es posible verlas bajo diferentes condiciones de luminosidad y sus planos de observación son múltiples.

Formas Bidimensionales: Es plana, y como su nombre lo indica tiene dos dimensiones: ancho y largo. En las pinturas y en las fotos las formas son bidimensionales por que solo las percibimos del lado frontal.

Formas Positivas y Formas Negativas: Generalmente la forma se la ve como ocupante de un espacio, pero también puede ser vista como un espacio en blanco, rodeado de un espacio ocupado. Cuando ocupa el espacio se dice que es positiva. Cuando se percibe como un espacio en blanco, rodeado por un espacio ocupado es llamada negativa. En blanco y negro tendemos a considerar el espacio en blanco vacío y al negro ocupado, por lo tanto consideramos una forma negra positiva y una blanca negativa. Cuando estas se interrelacionan se vuelve más difícil distinguir una de la otra. La forma sea positiva o negativa es mencionada comúnmente como la figura que está sobre un fondo. Esta relación puede ser reversible “ (5)

(5) Swan, A. *Op.cit.* P. 84 - 85



El hombre de Vitrubio/ Leonardo da Vinci (simetría del cuerpo humano)

“**Formas Ambiguas:** Según nuestra organización perceptual, estas formas admiten varias interpretaciones. Las figuras o formas reversibles presentan cierta ambigüedad por que se perciben alternativamente las zonas correspondientes a figuras y fondos, positivos o negativos. Las figuras o formas imposibles se pueden dibujar, pero no se pueden construir en tres dimensiones; es decir, tienen un carácter bidimensional: al tratar de construirlas en tres dimensiones se desorganiza su configuración. Las figuras o formas virtuales se configuran por el efecto visual de cerramiento.

Forma Estilizada: Es una forma a su máxima simplicidad. Por lo general la complejidad del motivo se reduce a formas geometrizadas que caracterizan sus rasgos fundamentales. Desde la prehistoria hasta nuestros días, observamos algunas manifestaciones de formas estilizadas en obras artísticas, se usa también como un recurso muy valioso en las artes decorativas, para la decoración de objetos y textiles y, en artes graficas, para la confección de afiches y vallas con fines artísticos y publicitarios.” (6)

2.3 Armonía

“Principio estético íntimamente relacionado con la unidad orgánica de la "obra" en las artes espaciales. En lo relativo a sus valores formales incluye a su vez los principios de **Simetría, Equilibrio y Proporción**. Es la justa relación de estos principios o fuerzas, presentes en el arreglo de los valores formales, énfasis en la articulación de las fuerzas orientadas en actitud dinámica, jugando aquellos principios como parte de un organismo " vivo " en función de un contenido y no como una simple asociación de las relaciones formales” (7)

2.4 Proporción

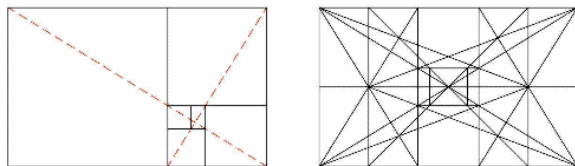
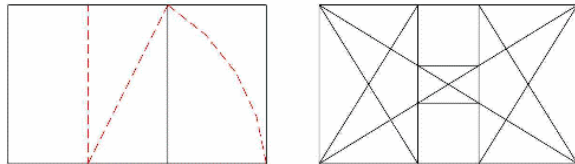
“ Es la relación de las medidas armónicas entre las partes componentes de un todo. Estas relaciones de medida son encontradas en el mundo orgánico e inorgánico. Pero tales relaciones matemáticas no se expresan de manera mecánica; la relación existe pero las formas exhiben una serie de pequeñas variaciones dentro de la relación general, lo cual contribuye a la "belleza y vitalidad". Razones numéricas o geométricas de distinta índole que emergieron de las investigaciones sobre el funcionamiento de la naturaleza fueron aplicadas al arte, siempre en la persecución de una unidad armónica. (*Rectángulo Áureo - Rectángulo Raíz - Numero de Oro*)” . (8)

(6) Swan , A. *Op.Cit.* P. 85 –86

(7) Newark, Q, *¿qué es el diseño gráfico,? Manuel de diseño gráfico, GG, Barcelona, 2002, p. 49*

(8) Newark, Q. *Op.Cit.* P. 61

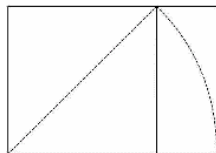
Rectángulo áureo
Fig. 7



Construcción del rectángulo dinámico, cuya ecuación es 1,618 y la partición del mismo

La parte que completa rectangularmente el cuadrado, con la traslación de la diagonal de la mitad de éste, guarda como rectángulo vertical, las mismas proporciones que el rectángulo mayor que lo contiene.

La partición lograda en base a diagonales, perpendiculares, tal como se ve en las líneas punteadas, da como resultado de la composición, una serie de pequeños rectángulos interiores siempre armónicos al rectángulo mayor.



La diagonal del cuadrado, medida del lado mayor del rectángulo contiene la proporción raíz de 2 tal como la de éste contiene la proporción raíz de 3 y así sucesivamente.

La diagonal del cuadrado mayor del rectángulo contiene la proporción raíz de 2 tal como la de éste contiene la proporción raíz de 3 y así sucesivamente.

“La sección aurea o número de oro en geometría es la proporción aurea, este numero surge de una serie numérica como símbolo de la constante relación armonica entre magnitudes diferentes. El numero de oro representa también la proporción de tamaños entre dos líneas de medidas diferentes. Esta proporción de medidas diferentes, entre dos figuras geométricas de medidas diferentes. Esta proporción de medidas diferentes es perpetua entre objetos cultos geoméricamente y se llama proporción aurea” (9)

2.5 Simetría

“El termino simetría en el sentido corriente tiene dos acepciones lo simétrico, que significa bien proporcionado o Equilibrado, y simetría, que significa concordancia entre las partes que concurren a integrar un todo. La imagen de la balanza representa una vinculación natural con el segundo sentido del termino, lo que se conoce como simetría bilateral; formas "iguales" (semejantes) a, igual distancia a ambos lados de un eje, simetría o relación evidente en los animales superiores y el ser humano leyes matemáticas que rigen la naturaleza son la causa de la simetría en ellas y la realización intuitiva de dicha relación en la mente del artista que tiene origen en el arte, tal refiere Platón respecto a la simetría. La bilateralidad constituye una. Reflexión formal. Otros tipos de relaciones en el mundo de la naturaleza orgánica e inorgánica fueron ampliando las posibilidades; de relaciones simétricas, alcanzando estas un numero considerable de variables, las que se organizaron acorde a una relación con permanente ley de regularidad.

La simetría o el orden regular entre las formas se pone en evidencia a través de operaciones de superposición, sobre la base de órganos de simetría, o lo, que es todas las posibles operaciones de superposición y sus combinaciones. De acuerdo con esto se llega una sistemática de la simetría.” (10)

(9) TOSTO, la composición aurea en las artes plásticas. Argentina. Librería Hachette. 1969. p.17
(10) Swan, A, Bases del diseño gráfico, opc. Cit. P. 101

2.6 Equilibrio

“El **equilibrio** es el principio del arte que se preocupa por igualar las fuerzas visuales, o elementos, en una obra de arte. El equilibrio visual te hace sentir que los elementos han sido bien distribuidos, mientras el desequilibrio causa una sensación de inquietud. Las fuerzas visuales se pueden distribuir igualmente a cada lado de un eje central. Un **eje central** es una línea divisora que funciona como el punto de equilibrio en una balanza. Este eje puede ser vertical u horizontal. El equilibrio formal sucede cuando elementos muy similares están colocados a lados opuestos del eje. Es el tipo de equilibrio más fácil de reconocer y de crear. La **simetría** es un tipo especial de equilibrio formal en el que las dos mitades de una composición equilibrada son reflejos idénticos. La simetría nos atrae, pero puede ser rígida y formal. Muchos artistas evitan aburrir al observador al añadir pequeñas diferencias, creando una simetría aproximada. Una variación compleja de la simetría es el **equilibrio radial**, en el que las fuerzas o los elementos de un diseño se extienden desde un punto central. El equilibrio radial aparece mucho en la naturaleza y se usa frecuentemente en la arquitectura y en la cerámica”. (11)

El equilibrio Informal

“El **equilibrio informal** parece más realista que el equilibrio formal porque está más cerca a lo que aparece en la naturaleza. En vez de consistir en mitades o lados iguales, cuenta con una distribución artística de objetos que los hace *parecer* equilibrados. El **equilibrio informal**, o la asimetría, supone un equilibrio entre objetos disimilares. Para lograr el equilibrio informal o un efecto más casual, los artistas deben considerar el peso visual, o la atracción, que tienen los elementos en una obra de arte para los ojos del observador. Hay seis factores que afectan el peso visual.

El tamaño: Una forma grande parece más pesada que una chica.

El contorno: Un objeto con un contorno complicado parece más pesado que uno con contorno sencillo.

El color: Colores de alta intensidad tienen más peso visual. **El valor:** Cuanto más fuerte que sea el contraste de valor entre un objeto y el fondo, más peso visual tiene el objeto.

La textura: Un objeto con una textura áspera parece más pesada.” (12)

(11) Felix Beltrán, op.Cit.p 99

(12) Felix Beltrán, op. Cit, p. 99-100

“La posición: Un objeto chico que está lejos del área dominante de una obra puede parecer igual de pesado como un objeto grande cerca del área dominante. Al mantener en cuenta estas diferencias, los artistas pueden crear obras que parecen naturalmente equilibradas.

Las Calidades Expresivas del equilibrio

El tipo de equilibrio que usa un artista para organizar una obra de arte afecta los sentimientos que expresa la obra. Para expresar un mensaje de dignidad y de estabilidad, un artista puede usar el equilibrio formal. Los edificios oficiales muchas veces están organizados con equilibrio formal, para dar a entender que los negocios que se conducen allí son serios y solemnes. Con el uso la simetría aproximada, los artistas pueden comunicar la estabilidad, pero evitan la formalidad rígida de la simetría pura. La simetría radial normalmente aparece en las artes decorativas, pero se puede usar en la pintura para atraer atención a una parte importante de la obra. El equilibrio informal se usa para dar una calidad natural a ciertas obras, por ejemplo a los paisajes. Los arquitectos también usan con más frecuencia el equilibrio informal. Cuando se usa en el diseño de casas de una familia, este tipo de equilibrio comunica la idea de una vida informal.

2.7 Dinámica

Perteneciente o relativo a la fuerza cuando produce movimiento. Energía activa y propulsora. Líneas de fuerza generadoras de movimiento percibido en los esquemas, objetos, diagramas, etc., en general toda tensión. Es el movimiento percibido en el sentido de las direcciones principales del objeto y son estas tensiones dinámicas dirigidas, las que acentúan la locomoción, traslado o desplazamiento perceptual. Así como hay direcciones " privilegiadas, " para el movimiento percibido o dinámica de las formas u objetos, hay formas, texturas, posiciones, actitudes, etc. que resultan altamente dinámicas: formas de cuñas o flecha, direcciones o posiciones, etc. sin que ninguna de ellas tenga otra obligada relación con un hecho dinámico real de experiencia cotidiana.” (14)

(14) Felix, Beltran, op.Cit.p. 100 - 102

2.8 El Espacio

Nosotros existimos en el espacio y nos movemos por él. Nuestros cuerpos ocupan espacio así como todas las formas. En el arte, el espacio es *el elemento que se refiere al vacío o al área entre, alrededor de, encima de y debajo de objetos*. En el arte bi- y tridimensional, las formas se llaman el espacio positivo, o la figura. Los espacios vacíos que rodean las formas se llaman espacios negativos, o el fondo. La forma y el tamaño de los espacios negativos afectan la manera en que interpretas los espacios positivos. Algunos artistas dan énfasis igual a los espacios negativos y positivos con tal de confundir al observador. Encima de, debajo de, por, detrás de y alrededor de son palabras que describen el espacio tridimensional. Los arquitectos crean edificios que ocupan espacio tanto como lo encierran. Las obras de arte independientes están rodeadas por espacio negativo, mientras la escultura en relieve proyecta hacia el espacio negativo. Cuando las *áreas positivas sobresalen sólo un poquito de la superficie plana*, la obra se conoce como de bajo relieve. Cuando las áreas positivas proyectan más, la obra se llama de alto relieve. Para experimentar con el espacio, los artistas añaden elementos tridimensionales, o de relieve, a sus obras bidimensionales como estampas y telas. Los fotógrafos crean hologramas, que son *imágenes de tres dimensiones creadas por un rayo láser*. Los escultores hacen escultura cinética, que se mueve por el espacio

“Dimensión, extensión, relación entre los objetos, continente de los mismos. Dirección en todos los sentidos volumen plástico. Puede considerarse como la experiencia perceptual a través de las posiciones, direcciones, distancias, tamaños, y formas de los cuerpos en relación. Estos factores se definen siempre respecto a ; ejes o puntos de referencia, en lo que hace a la distancia; Posición, movimiento y dirección. Forma, Tamaño y relación de las partes en cuanto a unidades visuales. La percepción del espacio implica para el ser vivo, acción en el espacio, a cuya valoración concurren la determinación de los ejes y coordenadas potenciales. Filosóficamente el espacio es el continente de todos los objetos que coexisten, parte de este continente que ocupa cada objeto sensible, transcurso de tiempo, distancia entre dos o más cuerpos. El problema del concepto científico y filosófico del espacio aparece ya en la antigüedad. Para los atomistas (Leucipo, Demócrito, Epicuro etc) el espacio es el vacío, mientras que los átomos constituyen lo lleno. En el sistema de Platón, el espacio, es el habitáculo de las cosas creadas. Aristóteles y posteriormente su escuela medieval hablan de un “espacio implicado” por los cuerpos , siendo el “espacio total” una suma de los lugares donde se sitúan los cuerpos. La visión prerrenacentista del espacio se fundamenta en la percepción espontánea del hombre, de forma que resulta ser un recinto sobre ciertos puntos fijos; la tierra es el centro del cosmos y los planetas giran en torno a ella” (15)

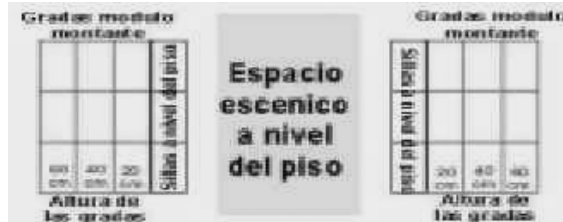
(15) *Océano uno* , Diccionario enciclopédico ilustrado, 1988.



Espacio escénico a nivel de piso



Distribución de paneles para dividir el espacio



“La percepción del espacio no depende sólo de las condiciones fisiológicas sino también de las psicológicas. Así una serie de fenómenos visuales sobre el plano de la imagen (figura, fondo, superposición, peso, avances de color, gradientes de tamaño y luminosidad, tensión, contraste) son considerados entre otros factores como determinantes de la percepción espacial” (16)

El concepto filosófico de espacio proviene de tiempos de la Antigüedad clásica , cuando los filósofos griegos se plantearon el contraste de lo lleno y lo vacío.

2.9 Espacio Escénico

El espacio escénico en el lugar de la representación, ya sea un teatro, ya sea un espacio al aire libre, un foro, un estadio, una arena, etc. El espacio escénico es el lugar donde se va representar el espectáculo, para algunos estudiosos del espacio, la cercanía que hay entre espacio escénico y espacio arquitectónico es bastante, ya que una depende de la otra, a continuación la conferencia que dio el arquitecto .

“Como introducción, me gustaría decir que puedo hablar como arquitecto del teatro y que me animo a insertarme en este dialogo hermoso que se está planteando porque he participado del mundo del teatro. Esto no quiere decir que yo sea un especialista en arte dramático y sí, quizás, pueda ser un buen profesor de las técnicas básicas del arte escénico. Voy a plantear el problema del espacio teatral, de una manera lo más didáctica posible para darle el carácter académico que estoy acostumbrado a dar y para respetar mucho el terreno de los que día a día trabajan en el campo teatral en forma más profesional. Me gustaría que a esta charla ustedes la tomaran como un aporte desde un costado académico.

Así, aparece un primer elemento que se hace dominante, estamos hablando del teatro pero no dijimos espacio escénico, escenográfico, o de la escenografía, dijimos espacio teatral. Creo que ésta es la forma contemporánea de plantear el problema. Voy a tratar de focalizar en el tema específico del espacio escénico, que al ser teatral, se siente capaz de reformular el espacio del Teatro, la propia arquitectura teatral” (18)

(16) Allardyce, Nicoll: . “Lo spazio scenico”, Bulzoni, Roma 1971. P. 12

(17) Océano uno , Diccionario enciclopédico ilustrado, 1988.

(18) Notas sobre una conferencia de Pablo Beitía en el Taller Galli, 1997- Argentina



Tipo de espacio a la italiana

“Estamos hablando del espacio para hacer teatro. Este puede ser un edificio teatral, puede ser un espacio escénico creado en un ámbito no teatral, un espacio escenográfico creado en un teatro. Estos términos se hacen difíciles de rastrear cuando uno trata de entender la cultura contemporánea, la cultura del presente, en términos de arte dramático y del arte del espacio teatral, porque las artes del teatro, como disciplinas artísticas, han sufrido una especie de aceleración muy grande en este siglo, unas transformaciones muy fuertes, con respecto a lo que había sido su evolución desde tiempos muy antiguos.

Podemos plantear la cuestión como un problema específicamente de espacio; vamos a encontrar el Teatro y el espacio escénico desde la actualidad. Pero en el año 1997 nos estamos manejando con elementos que fueron inventados en el año 1500 a. C. Esta es una de las características del Teatro, va sumando y amalgamando permanentemente las expresiones culturales; prácticamente no descarta, recicla. La cultura teatral recicla su propia escena, sus propios contenidos. Para los que estamos tratando de entender cuales son los ejes y las dinámicas de formulación del problema teatral desde el punto de vista del espacio, se nos hace muy trabajoso, porque cuando queremos encontrar las raíces de lo teatral en términos de espacio tenemos que ir muy lejos en la historia de la cultura y del arte, del teatro, del arte dramático, en la historia de la convivencia entre las personas; desde que convive la gente hay teatro.

Hoy reconocemos disciplinas que manejan el espacio, lo modifican, lo proponen, lo inventan, lo controlan, lo crean, lo recrean, es decir, hay **artistas del espacio**. Estas son categorías tradicionales, hay artistas del plano: pintores, acuarelistas, grabadores, que trabajan sobre una superficie plana, bidimensional; hay artistas de la música, de la expresión vocal, y hay artistas del espacio específicamente. En nuestro siglo tenemos disciplinas concretas que gobiernan el espacio y lo transforman; de los artistas del espacio que entendemos como tales, podemos nombrar a los dos que son los fundamentales en la cultura presente: los escultores y los arquitectos ¿Dónde entra el escenógrafo, el arquitecto "dentro" del teatro, el que crea la escenografía?, ¿cómo lo ponemos en todo esto?, porque también hace cosas espaciales ¿es un artista del espacio? Si, construye escenografías y hasta construye teatros y es el tercer artista del espacio.” (19)

(19) Notas sobre una conferencia de Pablo Beítá en el Taller Galli, 1997- Argentina

“Vamos a centrarnos en estas tres figuras, no hay más. Si bien alguien que trabaje con nuevas tecnologías como los lasers en holografía o la realidad virtual podría empezar a discutirme esto, creo que los que modifican el espacio, los que crean en el espacio formas y volúmenes, son estos tres. Tenemos el arquitecto, el escultor y el escenógrafo y el problema sería localizar al escenógrafo en su lugar específico, el del artista del espacio escénico y teatral.

Se dice que la escultura, siendo una composición espacial, sin embargo constituye un límite para lo que es la posibilidad de aprehensión de la obra espacial, artística, por parte del observador; no podemos entrar en una escultura, la materia ha tomado forma, nosotros la admiramos, la contemplamos, la rodeamos y hacemos lo que sea pero no nos metemos adentro. El escultor es un artista que le pone un límite a nuestra experiencia espacial. Nos pone por delante una forma cualquiera, puede tener cualquier escala, pero nos pone un límite y por fuera de ese límite nos tenemos que mover.

Por oposición, la forma más tradicional de encontrar al arquitecto es resolviendo complejos espaciales que son recorribles; no se va a quedar nunca en las fachadas ni en la maqueta. El problema del arquitecto es generar entidades espaciales complejas, que tienen algo de particular. Es ahí donde la historia tradicional de la arquitectura nos pone a Roma, creando la arquitectura en términos contemporáneos, en los términos en que hoy los entendemos. El artista del espacio, arquitecto, crea espacios recorribles, penetrables.

Ahí hay una dualidad clarísima, el escultor nos va a dar una forma bella, espacial, pero va a ser un límite para nuestra experiencia en el espacio y el arquitecto nos va a dar una forma artística útil y recorrible. Así, la especialidad del arquitecto es totalmente diferente que la del escultor, en términos de arte del espacio.

Encontrando estas dos definiciones podemos llegar al escenógrafo de una manera que me parece que es muy interesante y movilizadora. El escenógrafo es una especie de mago, que hace una mezcla de las dos situaciones porque está creando una composición espacial para las dos situaciones que estábamos enunciando. Está en el medio, crea una situación espacial impenetrable y sólo contemplable, desde el punto de vista del espectador del teatro, el que está sentado en la butaca. Crea una especie de escultura porque el que está sentado en la butaca no se puede meter dentro de la escenografía” (20)

(20) Notas sobre una conferencia de Pablo Beitía en el Taller Galli, 1997- Argentina

“Entrando en materia técnica, diseñar la escenografía es básicamente, considerar las limitaciones del observador, en las condiciones de sala teatro, etc. que se hayan dado, para plantear una composición que llegue todo lo lejos que se pueda pero no accesible para el espectador. De todos modos, hay que decir también que siempre el arte dramático y el arte escénico van a encontrar como eludir las definiciones, estamos hablando de una materia complejísima; entonces vamos a encontrar performances, teatros experimentales y una cantidad de manifestaciones de arte dramático que sí invaden la escenografía, que plantean otras cosas, pero siempre son el complemento de lo que es el corpus básico central de la cuestión escénica.

Primer aspecto del trabajo del escenógrafo, está creando una composición espacial para el espectador para que el espectador se quede afuera; en eso se parece al escultor, tiene a favor el hecho de que el espectador no se puede parar en la platea y caminar hacia la escenografía, pero como también está el actor, resulta que el escenógrafo no está tan libre como el escultor para poner los límites. Entonces está creando una arquitectura específicamente planteada como espacio concreto, de uso, y el que va a usar eso es un artista también, es el actor. Tenemos al escenógrafo haciendo equilibrio entre las dos situaciones, no le hizo un espacio habitable al espectador, pero le hizo un espacio habitable al personaje, porque ya no es más el actor aquél que va a recorrer los espacios que está inventando el escenógrafo, está ahora en función de una representación concreta, en su papel dramático específico.

Ahí tenemos al tercer artista del espacio, quizás el más comprometido y trabado con el problema del arte y la creación espacial, porque en estas dos circunstancias, el espectador no va a entrar en la escenografía, pero el actor-personaje se va a mover por ahí, en esos espacios. La comunicación entre el actor y el espectador, que es la estructura básica de la existencia del arte dramático -con estos dos elementos ya hay arte dramático -es la que va a pautar las relaciones y la eficacia de las creaciones del escenógrafo. No es un problema funcional. El actor tiene que tener una escalera, por ejemplo, como lo pide el tamaño de las personas, pero estamos hablando de que el soporte escénico que va a crear el escenógrafo lo que tiene que promover es la comunicación de uno que está por dentro y otro que está por fuera, sin olvidar que el vínculo principal está en la estructura del texto dramático, en la obra dramática, propiamente dicha.” (21)

(21) Notas sobre una conferencia de Pablo Beitía en el Taller Galli, 1997- Argentina

“Tenemos entonces tres elementos, tres figuras que componen el espacio, que crean el espacio: el arquitecto, el escultor y en el medio posibilidad de hablar de tres figuras que componen el espacio, que nos están mostrando una realidad que es una buena forma de entrar en el problema de esa historia del arte escénico y el arte dramático en escena, que hoy nos resulta tan difícil relevar por las condiciones de nuestro complejísimo presente cultural.

Arquitecto, escultor y en el medio el escenógrafo y vamos a hacer un parangón; hay un arte de la escena del teatro que es el arte de la construcción del edificio teatral, eso es tan arte del espacio como el del escenógrafo, aunque más no sea ambientar un espacio que no estaba pensado como teatro para que funcione como tal. Debemos decir que si había certeza de cómo debían ser los teatros hasta hace un tiempo, ésta es la época en la cual lo que se ha producido en términos de diseño del espacio teatral es un barajar y dar de nuevo a gran escala, el edificio teatral hoy, podemos decir contemporáneamente, está en su plena redefinición desde el punto de vista cultural, artístico, social, tecnológico. El problema del edificio del teatro es un verdadero asunto de composición y de arte del propio espacio escénico, ese es un punto que liga con el arte del arquitecto; el arquitecto es un artista del espacio que se ocupa de construir el teatro y hoy construirlos no es solo ir a ver manuales con ejemplos e indicadores técnicos, sino que es también repensar el problema del arte dramático.

En el otro polo tenemos el otro límite, hay teatros y hay el actor en presencia, viviente: si no hay actor no hay Teatro, puede haber una escenografía, todo en una película, pero no hay Teatro. No puede haber Teatro si no hay actor. Entonces tenemos: el artista del espacio escénico, arquitecto, y el artista del espacio escénico, actor. El actor es el Teatro, es el arte dramático.

Si en un teatro entra un actor y prende una vela, y detrás de él entran todos ustedes ya existe arte dramático, si él tiene un papel para cumplir. Si en un espacio teatral entra un actor y se para en el escenario ya está el Teatro y entonces se nos perdió de nuevo el escenógrafo. ¿Para qué está el escenógrafo?. Esta es una pregunta que nos estamos haciendo porque estamos en la cultura contemporánea, cien años atrás habría sido ridículo plantear esto. Hoy esa difícil encontrar al escenógrafo en su mundo específico, está claro que es un artista necesario, ahora... ¿para qué está? ¿qué va a representar el escenógrafo? ¿por qué hace falta un escenógrafo? ¿por qué hace falta una escenografía? ¿es tan imprescindible? Esta tercera situación vuelve a poner al artista del espacio en una situación difícil para definirse a sí mismo” (22) .

(22) Notas sobre una conferencia de Pablo Beitía en el Taller Galli, 1997- Argentina

El arquitecto que hace el teatro está claro que hace falta, el actor es imprescindible, ¿y el escenógrafo? ¿qué rol va a cumplir, de qué va a hablar? ¿cuál es su función en plena coherencia?... Ante esos puntos suspensivos nos acordamos de aquella dualidad, el tercer artista del espacio tenía que resolver el enigma, ser un poco escultor y un poco arquitecto, el artista del espacio cuando habla específicamente de una obra dada, de un tema dramático específico es un poco actor y es un poco arquitecto.

Esto que estoy planteando es una forma de entrar en el problema de la configuración del espacio escénico para poder crear el ambiente, el marco y el soporte para una puesta. El escenógrafo, si algo es, es un poco arquitecto y un poco actor. Este umbral es interesante porque creo que estoy haciendo una especie de selección de las vocaciones, de las orientaciones, de las actitudes posibles, en este fin de siglo tan complejo. Y lo digo porque había otros artistas que se sentían dueños de la escena, que no formaban parte de este trípode y el más famoso de todos es el pintor, era el dueño de la escena, hasta un momento sobre el filo de nuestro siglo, en que hubo rebelión en el mundo del teatro.

Por último: tres artistas del espacio, el arquitecto, el escultor y en el medio un personaje extrañísimo que es el escenógrafo, el que crea el espacio para que haya drama. Y tres situaciones: el teatro (necesario, el espacio escénico, la arquitectura del teatro), el actor y otra vez en el medio, el escenógrafo. Y me conformo con que el escenógrafo sea un poco actor y un poco arquitecto.

Para comenzar con nuestro recorrido, tenemos la evolución del teatro desde Grecia y sus antecedentes, que es la arena, el teatro de la tribu, el teatro de la reunión en torno a una celebración, en donde lo que había era un centro común absoluto, un único centro para todo. En el medio estaba el personaje, que concitaba la atención del resto de la gente y alrededor todos aquellos que estaban interesados en formar parte de ese acto, ceremonia. Esta es la síntesis de la reunión: **el público espectador y el actor**, y es una síntesis del problema de la arquitectura del teatro. En ese momento, todo el problema pasaba por poder rodear al personaje.

Empieza a evolucionar la cultura occidental, el teatro griego, el greco-romano, renacimiento y el teatro de Roma. Los dos términos tienden a desencontrarse, tiende a separarse. Si aquello era la síntesis y la unión, estamos en la tendencia a la polarización, cada mundo ha encontrado su ámbito propio y entre los dos han aparecido diferencias muy concretas de forma, de receptáculo espacial, arquitectónico, y han aparecido además nuevos elementos que los separan, como los telones y bambalinas.

(23) Notas sobre una conferencia de Pablo Beitía en el Taller Galli, 1997- Argentina



Escena abierta



Escena circular



Escena griega



Escena romana

(24) Notas sobre una conferencia de Pablo Beitía en el Taller Galli, 1997- Argentina

“Esta evolución es la que hoy nos presenta a nosotros la disyuntiva ¿llamamos cultura teatral a las raíces que nos han dado el arte dramático como lo entendemos hoy y que en definitiva lo que hizo fue instaurar el edificio del teatro a la italiana como espacio canónico de la representación dramática? ¿o debemos superar eso en base a una cultura que en realidad se ha dinamizado mucho desde aquellos tiempos en los cuales el teatro a la italiana parecía ser la mejor expresión del edificio teatral? Esta es la tensión en la cual se encuentra el arquitecto en el presente. Hemos heredado el teatro a la italiana, el que conocemos todos, hay una platea, un telón, y del otro lado hay un misterio. Ese es el teatro a la italiana, se han separado los dos polos ¿Esto debe seguir siendo así? ¿Cómo vamos a enfrentar la actualidad del problema?

Vamos a hacer un rápido recorrido para ver si este siglo nos da nuevas orientaciones.

El teatro de Beirut, cuya construcción fue impulsada por **Richard Wagner** para hacer sus representaciones, fue uno de los más grandes teatros a la italiana de la última generación, en la segunda mitad del siglo XIX. Es uno de los arquetipos de sala teatral a la manera tradicional, en manos de un autor que en realidad lo que quería era cambiar las cosas con un ímpetu terrible, pero que no encontró el marco de época para poder hacerla y no encontró una superación para aquella disyuntiva. Se observa en el teatro de Beirut la escala de la caja escénica, la escala gigantesca de la platea y la poca medida que tiene la comunicación entre ambas. Es notable la cantidad de gente a la que le interesa todo esto y que todo pase por este cuello de botella. Esto es una señal de que las cosas tenían que cambiar. No podía ser que esos mundos fueran tan ajenos uno al otro.

Se dice que Richard Wagner fue víctima de las tradiciones establecidas hasta ese momento y que no pudo lograr el espacio que pudiera expresar sus creaciones e intuiciones. Yo creo que para ustedes que están inquietos con este tema, que les interesa esta incursión en el mundo del arte dramático, es muy valioso descubrir la importancia que tiene tener teatros construidos a la italiana, con unos escenarios complejos muy bien resueltos y construidos, y en general muy mal mantenidos. Son salas extraordinarias esparcidas por todo el territorio del país y que atesoran aquella cultura de la caja escénica, como una caja mágica separada de la platea; una especie de salón social para aquella gente que se acercaba al mundo del teatro. Es muy rica, muy completa, la maquinaria escénica que se ha desarrollado, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, para poder dotar a esa cajita mágica de infinitos recursos de montaje escénico”. (24)

“Hasta donde había llegado la evolución de esa relación entre espectador y actor, que le exigían al arquitecto crear un teatro que debía estar súper pautado tanto en las relaciones que se establecía como en las complejidades de las resoluciones técnicas del propio edificio y de la maquinaria teatral. Antes dije que el arte escénico recicla sus propias tradiciones, vuelve a generar transformaciones, nunca descarta. Habrá descartado las velas, las candilejas porque ahora hay focos eléctricos, pero nunca descarta nada, siempre va sumando, lo que hace que la cultura del teatro hoy sea una cosa complejísima.

Ustedes tienen que ir sumando, tienen que saber esto y se lo tienen que ir imaginando en la medida que están imaginando que van a proponer alguna situación teatral.

En el libro de **Bruno Melo**, editado en los años '40 hay imágenes que podrían estar dibujadas de tres siglos atrás. Son antiquísimos mecanismos por poleas, rondanas, para simular un derrumbe o como se arma una columna y como se manipula para hacerla aparecer o desaparecer en los entreactos, por ejemplo. Vuelo de figuras, dragones, caballos alados, etc. y pregunto ¿existen los dragones y los caballos alados? ¿es importante ponerlos en escena? Si quieren apoyar al arte dramático con escena vayan pensando como hacen volar un dragón. Este libro no es de hace un año pero esto está vivo, esto es así todavía hoy, es real. Los años de este siglo, y ya desde 1890-1895, fueron años donde hubo crecientes revueltas en el mundo del diseño del teatro y de la escenografía. Dieron como resultados experiencias escénicas y teatrales muy completas e importantes y que son de las que se nutre la mayor parte del arte del espectáculo en todas sus gamas y variedades del presente, aún cuando todavía existe el Bruno Melo y toda la tradición del teatro que hacía volar los dragones.

El Vieux Colombier es un teatrillo creado en París por el año 1916 por un grupo de personas disconformes con el teatro a la italiana, que decía: "nosotros tenemos la necesidad de una estructura espacial, porque al actor le tenemos que dar todas las posibilidades, pero no tenemos la necesidad de cambiar siempre la estructura espacial. Podemos construir un pequeño edificio que sirva para todo lo que haga falta, corriendo algunos escalones, modificando la posición de alguna escalera. Pero hay una estructura multiuso, que si la pensamos bien de acuerdo a la tradición del teatro, nos va a servir para todo aquello que sea la demanda de la puesta en escena que desde el punto de vista básico del juego dramático, puede hacer falta". (25)

(25) Notas sobre una conferencia de Pablo Beitía en el Taller Galli, 1997- Argentina

“Este fue un movimiento de resistencia, de reacción por parte de gente joven que no quería seguir repitiendo esa relación que estábamos planteando. En el siglo XX se plantea la transformación total de la cuestión escénica; ese replanteo hace que los primeros treinta años del siglo sean riquísimos en reformulaciones arquitectónicas del espacio teatral y el Vieux Colombier fue prácticamente el disparador de la transformación. **Walter Gropius** en el contexto de la Bauhaus por el año 1925, llega a un desarrollo de un espacio teatral que ya es una reformulación absoluta. Simplemente la escena tiene la doble condición de poder pertenecer de nuevo al centro de la concentración de gente, rodeada de una cantidad de equipamiento técnico que le permitía plantear usos posibles y contemporáneos de la escena; proyección, iluminación, etc., pero salvando la posibilidad que girando este plato central, que contiene el disco de la escena que incluye una parte de la platea, vuelve a ser un teatro equivalente al que tiene los dos mundos separados.

Existía la necesidad de replantear el tema del teatro pero era imposible desconocer lo que eran las tradiciones y los contenidos de raíz del arte dramático. Gropius propuso un "**Teatro Total**", esto fue un hito, como un **Vieux Colombier** a gran escala, introduciendo también el problema de la tecnología, de la mecánica, de la eléctrica y además el teatro de masas, para gran cantidad de público. Existe un proyecto de los años '30 con una platea que gira, sin plantear la alternativa de Gropius, un disco de 100 metros de diámetro donde se podían tener dos obras juntas en escena e ir alternándolas. Es un ejemplo de teatros y salas de espectáculos de masas, del siglo XX.

Por un lado, el teatro se quiere renovar, cambia, se modifica, pero nunca deja de ser el contenedor de aquellas cosas que venían, como el vuelo de los dragones, por más que fuera para 10.000 o 20.000 personas o por más que tuviera motores, máquinas de humo, proyecciones y todo lo demás. Así, en este siglo, aumenta exponencialmente el espesor del problema del planteo del edificio teatral y por lo tanto, de la resolución escénica dentro del edificio.

Todavía no vimos al escenógrafo en escena, todo esto es el campo de acción de propio arquitecto. El arquitecto esta nutriendo la evolución del teatro, aportando desde la tecnología, desde la condición proyectual específicamente, las alternativas y las posibilidades de la puesta en escena". (26)

(26) Notas sobre una conferencia de Pablo Beitía en el Taller Galli, 1997- Argentina

“**Marta Graham**, bailarina y coreógrafa, transformó en los años '30 y '40 en Estados Unidos la danza tradicional en danza moderna. Si bien existen algunos antecedentes, ella decidió dar vuelta la página y replantear el ballet en términos contemporáneos. La figura de Marta Graham es muy completa y apasionante, se lanza a crear sin necesidad de abandonar ninguna de las tradiciones, libremente en el espacio vacío. Una sogá y una maderá para una bailarina, para la puesta de una coreografía que llama Frontera. Un espacio bien nutrido técnicamente que solo necesita una sogá y una maderá y de allí en adelante resurge toda la danza. Se transforma la danza y se disparan un montón de movimientos que hoy podríamos llamar contemporáneos.

¿Dónde está el escenógrafo? Seguimos sin encontrarlo. Por un lado el arquitecto se va encargando de nutrir a todo el espacio escénico de los dispositivos que hagan falta y de la escala que necesitan. Por otro lado los verdaderos protagonistas del arte dramático se arreglan solos con un foco, un piso, una sogá. Esta condición es muy apasionante detectarla como una forma de decir "nosotros estamos en esto, somos el actor y el arquitecto del teatro y hemos reformado todo. No necesitamos que vengan a pintar nuestros decorados". En el teatro de la Bauhaus, encuentro muy sugestiva la inocencia de una figura humana fija, quieta, en el medio de un espacio paralelepípedo atravesado de diagonales y líneas de relación; es como volver al Renacimiento. Las propuestas son muy elaboradas y al mismo tiempo radicales, excluyentes. Si bien trabajó mucho con la composición en el espacio, en el plano, las tecnologías, la abstracción, etc, lo interesante es que su teatro está dominado por un acento definitivo puesto en el personaje. Es apasionante ver el problema del mecanicismo en la sociedad moderna, afectando al hombre, a la condición humana. Esto es la base de todos estos desarrollos teatrales de la Bauhaus, el hombre es el blanco de la transformación de la sociedad. Es el pasivo de la transformación de la sociedad, por lo tanto tiene la necesidad de repensar la cuestión de su existencia. No está el escenógrafo todavía. Sabemos que **Kandinsky, Klee**, y otros de la Bauhaus tienen algunos proyectos escenográficos como una forma de ampliar el campo escénico, de todas maneras el centro de las búsquedas en teatro están puestas en esto.

A Marta Graham la sumo a la Bauhaus, evidentemente hay una refocalización. El edificio teatral se está transformando y el rol del actor se ha transformado también". (27)

(27) Notas sobre una conferencia de Pablo Beitía en el Taller Galli, 1997- Argentina

“El escenógrafo es el que quedó atrás en la transformación, en la evolución del arte escénico de este siglo; esto no quiere decir que no haya extraordinarios escenógrafos en este siglo, que van captando las orientaciones e imponiendo cosas. Me parece interesante plantearlo así, para que ustedes se instalen como artistas del espacio en esta problemática.

En el teatro de la Bauhaus son las personas, sus mutaciones y sus complejos, pero también sus posibilidades, su dinámica, su posibilidad de dilatarse en el espacio y crear; pero el foco está en la persona, en el individuo en el actor. Todo esto nos enseña que el actor que puede crear espacio por sí mismo, en principio no haría falta más que el actor. Unas luces bien puestas, una coreografía espectacular y sólo el actor de pie, los otros están sumados al plano horizontal, con un tratamiento de pintura del suelo que parece que todo está flotando, con una sensación de espacialidad, de libertad impresionante.

Pero ¿qué vamos a hacer con el espacio de la escena? Sabemos que siempre va a hacer falta hacer volar dragones, pintar unos decorados o eventualmente demoler una columna corintia en plena representación. El teatro se recicla y se reinventa a sí mismo sin abandonar nada de lo que recogió a lo largo de los siglos. ¿Quién entiende de estas cosas? Llegó la técnica, el arquitecto puso el espacio, los focos, los recursos técnicos, el actor dijo: "estoy ahí, y ya no estoy vestido con la peluca blanca y no tengo alas ni ojos de dragón". El arte dramático, aún basado en las viejas prácticas teatrales, se puede hacer ya sin, decorados. ¿Qué pasa con los decorados?. La cuestión del arte en escena se había transformado casi en un arte independiente y el escenógrafo era una especie de monstruo sagrado que era el pintor del espectáculo. Se había llegado a un punto de no retorno. Las artes de la pintura y las artes de lo visual prácticamente se comían al espacio teatral. Se había llegado a una deformación de lo que era el marco para que actúe el actor, en el contexto del teatro tradicional.

Algunas críticas contemporáneas dicen: los decorados imponen el lugar, en el año 1800 no parten de la acción en sí, no les importa el poeta dramático. Se impone la técnica de la pintura académica cuyas reglas se aplican sobre inmensas superficies de telas recortadas y repartidas dentro del cubo escénico. Conocen la importancia del cuadro del Sena como una ventana abierta sobre un mundo posible de prolongarse más allá de sus límites, pero el universo que descubren está hecho por telas que se mueven. Poco a poco en el curso del siglo, objetos reales irán invadiéndola escena, ésta se convierte en un monstruoso amontonamiento del volumen real de los objetos, denuncia la falsedad del volumen pintado". (28)

(28) Notas sobre una conferencia de Pablo Beitía en el Taller Galli, 1997- Argentina

“Esta era la situación insostenible en presencia de los cambios que significaron los últimos años del siglo pasado y los primeros de este siglo, en materia de escenógrafos. Se había perdido la relación plástica entre el actor viviente y el mundo así representado sobre las superficies planas. No hay unidad escénica; esto fue una crisis muy seria.

Surgen otras figuras importantes que empezaron a pensar el problema del ambiente específico escénico, creado en un teatro para el actor. **Adolfo Appia**, un escenógrafo suizo que entre 1895 y 1925 decidió cambiar y reformular su actividad y junto con **Gordon Craig**, inglés, fueron los motores de la transformación. En los bocetos de Appia, el problema básicamente pasa por el marco espacial en donde está el actor viviente y nada más. Esto se logra con algo de figuración, en el contexto, con la tensión entre luces y sombras, con la rítmica y la definición de las verticales, la evocación de la distancia a través de aquellas formas vagas, casi abstractas en fondo y la oscuridad en el costado.

Avanzaremos lo que haga falta con el pincel, pero no para ganarle al actor y entusiasmados porque en el teatro tenemos posibilidades técnicas novedosas que aportó el arquitecto. Appia dice: bella pintura tenemos en otra parte y no recortada. Al teatro venimos para asistir a una sesión dramática.

Es la presencia de personajes en escena lo que motiva esa acción.

Craig dice: sobre el escenario el pintor es un intruso y sus méritos no tienen ningún valor desde el punto de vista escénico. Luego dicen: no nos confundamos, puede ser que haga falta mantener las tradiciones. El espacio teatral estaba transformado, los actores estaban preparados para el cambio y los escenógrafos se empezaron a plantear estas cosas. Appia marca un punto de inflexión dentro de lo que es el pensamiento contemporáneo con respecto a lo que eran las tradiciones del teatro; en el momento que pintores, músicos y arquitectos se cuestionan sobre los fundamentos tradicionales de su arte, Appia y Craig juzgan al teatro de su tiempo, condenando violentamente todas las formas de realismo académico y del naturalismo y hacen tentativas para devolver la vida a su arte, procediendo a la puesta en orden de sus factores. Son idealistas que tienden a regenerar el teatro por la transformación de la estética, ambos, cada uno por su lado, hacen de la luz uno de los principales medios de expresión dramática”. (29)

(29) *Notas sobre una conferencia de Pablo Beitía en el Taller Galli, 1997- Argentina*

“La técnica aporta el manejo cómodo y perfeccionado de la luz con la electricidad, hay que decir que ya en 1887, cincuenta teatros europeos tenían equipo eléctrico.

Este es el marco del cambio, del pensamiento sobre la configuración del espacio escénico. Si se despoja la escenografía del exceso de carga histórica que lleva, de los dorados, molduras y dibujos, lo primero que pasa es que se empieza a parecer a la arquitectura. El primer elemento que surge como expresión de la transformación es el elemento arquitectónico. Esto es un signo importante. El teatro como edificio en el plano técnico, se sintió capaz de tener una escena de 100 metros de diámetro, de estar rodeado de pantallas de proyección y de tener muchos recursos mecánicos y lumínicos ¿y el edificio teatral no evoluciona en el plano artístico, poético? ¿el edificio teatral sólo es infraestructura? ¿eso sólo tiene que ser? No se si sí o no. Pero si no lo hace el edificio teatral, lo va a hacer el escenógrafo y le va a robar el juego al arquitecto. Le va a decir: “desde la arquitectura, voy a buscar la nueva poética del espacio escénico”. El escenógrafo al primero que recurre el arquitecto.

No siempre la vanguardia está en vanguardia. Vemos unos decorados hechos por pintores de nuestro siglo, **Picasso, Mondrian**; si bien en el campo de la pintura son artistas de vanguardia, en el escenario están produciendo las mismas condiciones anteriores a las de Appia, abarrotando la escena con muchos colores, dibujos, etc. Eso es simplemente una puesta en escena con la firma de un pintor consagrado, puede ser moderno pero no hay transformación. Quiero mostrar una problemática que todavía hoy es vigente, sigue siendo la escena el espacio del escenógrafo, y el ambiente de la puesta en escena sigue siendo un campo de disputa.

Picasso era más rápido que todos los otros y de todos nosotros, no sé si es más lindo o más feo, es el mismo problema ¿dónde está el actor entre tanta pintura? ¿Este es el destino del escenógrafo? ¿No encontrar un eje y a pesar de que las cosas cambian, volver a ser el artista plástico, pictórico que pinta la escenografía? Estas son tensiones reales y vigentes. ¿Nuestro arte del espectáculo no tiene mucho de esto cuando vamos a ver un cantante de rock? No podemos negar la profesionalidad pero ¿cuál es el tono visual del ambiente que, en el umbral del nuevo milenio, debe adoptar el arte del teatro? La escena teatral es un terreno apetecido por los artistas, tienen debilidad por ella y la idea suele ser abarrotarla de cosas; pero entre las cosas que dejan afuera está el actor viviente”. (30)

(30) Notas sobre una conferencia de Pablo Beitía en el Taller Galli, 1997- Argentina

“**Svoboda** es un escenógrafo ruso, discípulo de los primeros constructivistas y en la línea de Appia y Craig, pero desarrollándolo mucho más. Hace una confrontación con el actor, no le roba al actor su condición de independencia y su distinción visual, pero le está proponiendo una nueva movilidad, muy tajante.

Aquí el escenógrafo hace presencia y manejando los recursos que el teatro moderno le entrega sintoniza con las intuiciones contemporáneas en términos de propuesta espacial. Es capaz de desafiar al actor a la superación y a la innovación dramática. El actor tiene que interactuar con una escenografía que se parece mucho a un edificio pero que es una composición artística de gran eficacia escénica. Rusia, desde antes de la Revolución y en adelante, tenía una base poderosísima en dramaturgia y desarrollo teatral. Con el cambio, los artistas rusos se transforman en verdaderos vanguardistas; replantean el problema tomando los elementos de la arquitectura pero transformándolos en un arte nuevo. Las puestas en escena rusas, desde la arquitectura, se transforman en arte del espacio perfectamente identificado con los problemas contemporáneos del arte dramático.

Entonces, el arte del escenario le pidió al edificio teatral ciertas cosas y después las empezó a remodelar y no necesitó volver a pintar adornos y formas que se le imponen al escenario y que pueden alcanzar límites de competencia casi desleal con el personaje-actor.

El abanico de propuestas y desarrollos de estos años vanguardistas es muy grande y hay de todo. En el tema de la construcción del decorado desde la reformulación del espacio escénico el siglo XX ha tenido expresiones importantísimas; el elemento distintivo de todas estas realizaciones es la experiencia nueva del espacio. El actor está dispuesto a lanzarse al espacio y alcanzar límites insospechados en sus posibilidades expresivas; el escenógrafo, si lo acompaña, también necesita crear condiciones de espacio intensas, inesperadas. Esto es un elemento distintivo del siglo que a mi juicio se pone en oposición a las tradiciones de hacer volar los dragones. Los que vuelan son las personas, las que se mueven son las cosas y aparece toda una nueva cuestión de escala. La expresión de las búsquedas del constructivismo –efímero como la propia escenografía- se afirma en una estructura de soporte plena para el actor y explora el espacio visualmente y constructivamente como parte de su propio compromiso artístico con el espectador”. (31)

(31) Notas sobre una conferencia de Pablo Beitía en el Taller Galli, 1997- Argentina

“Si el espacio escénico se nutrió de las nuevas arquitecturas, de la luz y de las nuevas instalaciones técnicas y decidió reformular la naturaleza del teatro por su cuenta, en vez de regirse por los estilos antiguos, también se siente libre de ir a explorar a su manera contemporánea otros tiempos y lugares; ahora la arquitectura escénica se va transformando en un arte potente que necesita de las tres dimensiones para poder manifestarse y tiene claro que el protagonista es el actor y lo soporta en sus movimientos misteriosos; nunca se sabe del todo qué va hacer un actor, el actor tiene independencia y siempre va a ser la reserva misteriosa del arte del teatro, la que lo salva y lo hace existir desde siempre. El arte de la puesta en escena tiene que entender estas cosas. Citemos, para terminar, a **Gastón Baty**; actor, director y teórico del teatro francés contemporáneo: "El universo no es solamente los hombres o las agrupaciones humanas. En torno a ellos está todo lo que vive, todo lo que vegeta, todo lo que existe.

Y todo lo que existe es materia dramática: los animales, las plantas, las cosas. Toda la vida cotidiana y su misterio: el techo, el suelo, el banco, la puerta que se abre y se cierra, la mesa con el olor del pan y el color del vino, y la lámpara, y el lecho y ese latido en el corazón del reloj. Hay personalidades inanimadas: la fábrica, la ciudad, el bosque, la montaña; existe toda la maravilla de lo mecánico, de la máquina construida por el hombre, pero que de pronto "marcha sola". Existen las grandes fuerzas de la naturaleza: el sol, el mar, la niebla, el calor, el viento y la lluvia, más poderosos que el hombre y que le oprimen, le abruman, transforman su cuerpo, gastan su voluntad, vuelven a amasar su alma.

Pero el ritmo que debe conquistar el teatro se extiende mucho más allá, hasta el infinito.

Tras el hombre y su misterio interior, tras las cosas y su misterio, nos acercamos a misterios mucho mayores. La muerte, las presencias invisibles, todo lo que está más allá de la vida y la ilusión del tiempo. Nivel de las balanzas donde se equilibran el bien y el mal. La parte de dolor que es necesaria para rescatar del pecado y salvar la belleza del mundo. Todo, hasta Dios.

Basta, sin duda, inventariar tan brevemente toda esa riqueza que se ofrece al teatro para hacer evidente que no sabría abordarla únicamente por los procedimientos tradicionales. No se trata de "hablar de todo ello", sino de hacerlo "sensible" “. (32)

(32) Notas sobre una conferencia de Pablo Beitia en el Taller Galli, 1997- Argentina

Para ampliar más la información sobre Appia y Craig , desde el punto de vista escénico del escenario, como instrumento; es su nueva valoración del decorado como elemento y del espacio escénico como lugar en que la acción teatral se desarrolla abordare a estos dos artistas. En su mente, el espacio escénico es algo más que el polígono determinado por la línea de implantación escenográfica y pasa a ser una totalidad técnico teórica en la que se muestra el trabajo del actor y transcurre el espectáculo. El espacio escénico en los textos de Appia y en los de sus discípulos sucesivos se amplía hasta englobar las relaciones actor-público, espectador-espectáculo; hasta convertirse en la entidad espacial neutra en la que se dispone el lugar – individual o múltiple – de la acción escénica y unas determinadas relaciones con los espectadores que la contemplan.

En Appia la preocupación por el espacio se manifiesta en la necesidad que el actor tiene de crearlo a través de su temporalidad rítmica, es decir: musical. **“El espacio viviente será, por tanto, a nuestros ojos, y gracias al intermedio del cuerpo, la placa de resonancia de la música. Podríamos avanzar incluso la paradoja de que las formas inanimadas del espacio, para devenir vivientes, deben obedecer las leyes de una acústica visual”** (33) Esta identidad espacial vital es percibida por Appia a través del trabajo del actor: “El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa” (34)El actor dibuja entonces sobre el espacio su interpretación física, sometida a un ritmo determinado en un espacio neutro, desprovisto de falsas perspectivas, dotado finalmente de elementos evocadores, ascéticos y en cierto modo narrativos.

El pensamiento dramático de Appia es enormemente coherente y sitúa al hombre en el centro de su reflexión teórica. La máxima de Protágoras: -el hombre es la medida de todas las cosas-, ilustra la portada de su texto fundamental, “La obra de arte viviente”, y define un aspecto importante de su trabajo, que tan profundamente iba a influir en la obra de sus contemporáneos más jóvenes. En este sentido, Appia nos dice que para medir el espacio, nuestro cuerpo tiene necesidad del tiempo. La duración de nuestros movimientos mide pues su extensión. “Nuestra vida crea el **espacio y el tiempo**, el uno para el otro. Nuestro cuerpo viviente es la expresión del espacio durante el tiempo, y del tiempo en el espacio”. (35)

(33) *La obra de Arte Viviente*, A. Appia, p. 45. Ginebra y París, Atar, 1921

(34) A. Appia, *obra citada*, p. 71.

(35) A. Appia, *obra citada*, p. 72.

El espacio vacío e ilimitado, donde nosotros nos hemos colocado, al principio para efectuar la conversión indispensable, no existe ya. Sólo nosotros existimos”¹⁰. Esta temporalidad abstracta se concretó para Appia en la música de Wagner. El soporte formal surgió a través de un despojamiento y desnudez paulatinas. En tanto que escenógrafo, partió del repudio de los decorados de papel pintado, de las falsas perspectivas heredadas y envilecidas desde el Renacimiento. Su análisis le lleva a privar al espacio escénico viviente de toda mentira y dotarlo de unos elementos sólidos, materiales, practicables, jugados en función de su significado concreto y tipificados por una iluminación dosificada y consecuente.

La contemplación de cualquiera de sus proyectos escenográficos nos proporciona la visión exacta y real del medio escénico en que la acción teatral va a desarrollarse: una construcción que servirá al Juego del actor. La dilución del aparato decorado tradicional le lleva en un momento dado a rebelarse contra la identidad espacial imperante que relaciona al espectáculo-actor con el espectador: Nuestras costumbres teatrales nos hacen muy difícil figurarnos la libertad conseguida sobre la puesta en escena y el nuevo manejo de los elementos de la representación. “Siempre nos vemos sentados ante este espacio limitado por un marco y lleno de pinturas recortadas en medio de las cuales se pasean los actores, separados de nosotros por una línea de demarcación perfectamente neta” (36)

Appia, sueña entonces con un nuevo tipo de vinculación, próximo por su significado a las grandes celebraciones republicanas, a las gigantescas demostraciones revolucionarias que iban a producirse pocos años después, pero sin encontrar razones místicas sino cívicas a su proporción: “Tarde o temprano llegaremos a lo que se llamará la sala, catedral del porvenir que, en un espacio libre, amplio, transformable, acogerá las manifestaciones más diversas de nuestra vida social y artística y será el lugar por excelencia en donde el arte dramático florecerá – con o sin espectadores – El arte dramático de mañana será un acto social al que cada cual aportará su concurso. ¿Y quien sabe?, quizá llegaremos, tras un período de transición, a fiestas majestuosas en las que todo un pueblo participará, en donde cada cual expresará su emoción, su dolor y su gozo y donde nadie consentirá en seguir siendo un espectador pasivo. Entonces, el actor dramático triunfará “ (37)

(36) A. Appia, obra citada, p. 67

(37) *La musique et la mise en scene, segundo prefacio del autor, pp. XIII. Anuario del Teatro suizo XXVIII- XXIX. Edmund Stadler, Theater-Kultur Verlag, Berna, 1963.*

A través de sus investigaciones escenográficas Appia liquida el decorado ilusorio y construye elementos tridimensionales, potenciadores del juego, a los que la luz concede su valor decisivo: “Todas las tentativas de reforma escénica tocan este aspecto, es decir, la forma de dar a la luz su potencia total y a través de ella, al actor y al espacio escénico su valor plástico integral” (38) . Después plantea la necesidad de romper las barreras existentes entre la sala y la escena y desunir el espacio neutro en sucesivas disposiciones cambiantes. Appia se convierte de este modo en el inspirador de una gran parte de las posteriores búsquedas dramáticas.

De Copeau a Artaud, todo el teatro moderno parte de él. Ello puede explicarse en tanto sus textos se apoyan en una reflexión rigurosa, de base idealista, pero renovadora del lenguaje escénico, de su metáfora particular. A este nivel semántico, los descubrimientos de Appia revisten un interés siempre actual y son una vía de estudio inexcusable para cualquier reflexión lúcida sobre la dramaturgia de nuestro tiempo. **Jacques Copeau**, contemporáneo y admirador de la obra de Appia, escribió el siguiente testimonio el 6 de marzo de 1928, días después de la muerte de Appia: “Era músico y arquitecto. El nos enseñó que la temporalidad musical, que envuelve, ordena y regula la acción dramática, engendra al mismo tiempo el espacio donde ésta se desarrolla. Para él, el arte de la puesta en escena, en su más pura acepción, no es otra cosa que la configuración de un texto o de una música, hecha sensible por la acción viva del cuerpo humano y por su reacción a las resistencias que le imponen los planos y los volúmenes contruidos. De ahí el rechazo de toda decoración inanimada sobre el escenario, de toda tela pintada y del papel primordial que concede a este elemento activo que es la luz. Con esto está dicho todo o casi todo. Se obtiene una reforma radical – Appia empleaba gustoso esta palabra – cuyas consecuencias, en su desarrollo, van de las escaleras de Reinhardt al constructivismo de los rusos. Estamos en posesión de una idea escénica. Estamos tranquilos. Podemos trabajar sobre el drama y el actor, en lugar de girar eternamente alrededor de fórmulas decorativas más o menos inéditas, cuya investigación nos hace perder de vista el objetivo esencial. La idea de Appia, una acción en relación con una arquitectura, debería bastarnos para hacer obras maestras, si los directores de escena supiesen lo que es un drama, si los autores dramáticos supiesen lo que es un escenario” (39). Con estas palabras Copeau no sólo desbroza el camino para la comprensión de la obra renovadora de quien considera su maestro, sino que establece las conexiones existentes entre él y los hombres de teatro que iban a proseguirle. Aceptando esta preeminencia en la investigación semántica del espectáculo, Copeau da una lección de buen gusto, inteligencia y sensibilidad.

(38) Actor, Espacio, iluminación, pintura, A. Appia, en *Theatre Populaire*, enero-febrero 1954, núm. 5, p. 38, París. *La luz es, en la economía representativa. lo que la música en la partitura: el elemento expresivo opuesto al signo.* (La musique et la mise-en-scene, A. Appia, p. 55. Berna, Theaterkultur Verlag, 1963)

(39) *La renovación de la misa en escena . L'art et l'oeuvre d'Adolphe Appia*, Jacques Copeau, en *Comedia*, París, 12 marzo 1928. (el Arte y la obra de Adolphe Appia)

Su obra, puntualizada por la afirmación rotunda: “Que desaparezcan los otros prestigios, y para la obra nueva que se nos dé un tablado desnudo” (40) , es en cierto modo la lectura a nivel de las realizaciones cotidianas, de los textos de Appia.

Copeau se entrega a un trabajo de renovación en el que el actor se convierte en el centro, fundido en el espacio arquitectónico inmóvil formado por la escena tridimensional fija del teatro “Vieux-Colombier” (41)

Allí, unidos por el trabajo en equipo y por las tradiciones del juego del actor francés, la compañía que Copeau dirigió hizo realidad muchas de las teorías de Appia, sólo que a un nivel más modesto, como corresponde a las posibilidades de un teatro que repudia la industria y está económicamente limitado. El trabajo de Copeau rechaza la máquina y la innovación que no tiende sino a complicar. Ama lo íntimo, en cierto modo, por ser lo único capaz de conservarse puro. Por ello pocos son sus textos sobre el decorado; prefirió dotar al «Vieux Colombier» de un conjunto arquitectural, construido con materiales sólidos, con un corto proscenio que aproximaba mediante un solo escalón los actores al público. Allí se intentó dar vida con la luz a los elementos inanimados, servir al juego del actor mediante la creación de una atmósfera. Esa fue su gloria y su miseria, pues si el límite entre lo racional y lo místico está prácticamente ausente en los textos de Appia, los espectáculos de Copeau son víctimas, sin embargo, del espíritu de su tiempo, están inmersos en la misma atmósfera que crean, lo cual entra en colisión con las fuerzas históricas renovadoras a las que si bien Copeau comprende – existen bastantes testimonios – no apoya con su trabajo consecuente.

(40) *Critiques d'un autre temps*, J. Copeau, p. 249. París, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1923.

(41) J. Copeau. *Op.Cit.*p. 257.

2.10 Espacio Dramático

El espacio Dramático es aquel en el que se desarrolla el sentimiento, la acción interna.

“Al hacer un análisis sobre el espacio dramático, y su relación con el "actor". (desde un punto de vista escenográfico) Es posible observar tres niveles o planos de lectura: El encuentro del "actor" en el espacio dramático, nos sitúa necesariamente en un lugar circunscripto a las leyes del espacio físico, por tanto un **espacio como lugar**, donde este debe generar la necesaria relación del personaje-actor con su arquitectura (vivenciar el lugar, hacerse parte, habitarlo). Un **espacio evocado** a través de la convención dramática. La relación del personaje con el "decorado" (donde el actor nos habla desde la ficción). Y por último, el **espacio narrado**, que es el espacio que se reconstruye a través de la palabra (la relación del actor con el relato, la descripción)". (42)

2.11 Puntos de Vista de algunos directores sobre la importancia del Espacio escénico para la puesta en escena

Sergio Abate

"...El espacio escénico depende de la puesta en escena. En mi caso no siempre tomo como punto de partida el espacio. A veces tomo como inicio el texto o el trabajo del actor. O sea que depende de la idea primigenia. No siempre en mi caso el espacio tiene un lugar prioritario. En el caso de las improvisaciones depende del trabajo que el actor hace dentro de un espacio determinado y de la apropiación que los actores hacen del espacio en que se desarrolla el trabajo de montaje."

(42) Wagner, Fernando, "Teoría y técnica teatral"
edit. Labor. 1974, p. 31

Ulises Bechis

"...Yo creo que todo está regido por la idea. O sea que si una idea la da el espacio, **el espacio es fundamental para todo el desarrollo**. Si la idea la da cualquier otro elemento entonces va a estar regido por ese elemento y el espacio en su momento va a proporcionar y va a sugerir de qué manera puede aportar cosas para esa idea."

"...A mí lo que me ocurre es que para hacer un espectáculo las ideas vienen de diferentes lados, como vienen de lugares diversos después encuentro algo que generalmente es un elemento que puede ser **escenográfico, o de utilería**, y ahí paso a unir todas esas ideas. Trato de meter todas mis ideas alrededor, dentro y fuera del elemento u objeto."

Julio Beltzer

"...la noción de espacio escénico me parece de carácter fundamental en la medida en que el espacio dramático se construye en íntima relación con él, en verdad preferiría hablar de espacio teatral, con lo que implica la etimología de la palabra teatro, que es el lugar desde donde se mira. Las miradas son diversas, está la mirada interna, la mirada del actor con el otro actor, y la mirada del espectador y todo eso se está dando en el espacio directamente, espacio físico, pero un espacio también que es mental y de energía, donde por un lado los actores construyen una realidad de ficción en simultaneidad de tiempo a la realidad cotidiana en la que están los espectadores. El espacio es algo fundamental en la medida que es espacio-tiempo, cuerpo del actor, constituyen el triángulo fundamental en el que se da el fenómeno del teatro."

Rody Bertol:

"...El espacio tiene una importancia fundamental. El texto más el espacio son los dos elementos de mayor poder significante. Es un elemento de síntesis y tiene que producir una interrelación con los otros factores que colabore con la metáfora. **Permite establecer una gráfica en el espacio.**"

"...Coincido con *Kantor* en que una obra aparece a partir de una "idea madre" o central y a partir de ésta todos los demás elementos: **actuación, escenografía, luz, vestuario, sonido**, etc. Los vamos jugando a partir de las leyes de "adecuación" y "contraste": si trabajo con objetos reales puedo buscar un piso abstracto. O sea ordenamientos gruesos: una idea central y las leyes. Y también un objeto "contenedor". A partir de él se ordenan los demás. Me preocupa el piso y el horizonte de la escena y trato de, en relación a las leyes de adecuación y contraste, *dar valor* a: por ejemplo, si el ritmo de la acción es muy fuerte, pongo muchos detalles en la pausa."

"...Una de las cosas que caracteriza al teatro moderno es la ruptura que produce sobre la idea de espacio unitario. El espacio unitario está concebido por la categoría de la "**armonía**". En cambio el teatro de este fin de siglo está planteando una multiplicación espacial y eso deviene de haber planteado una diversidad en el tiempo. Yo creo que esas dos categorías son con las que se trabaja: la "diversidad en el tiempo" y la "multiplicación espacial". Ejemplo es *Beckett* donde se ve claramente la aparición del "tiempo teatral" como subjetivo. Es decir el tiempo teatral para *Beckett* es una partitura de texto de 5 minutos (en una de sus obras). En estas últimas décadas el tratamiento del tiempo es muy subjetivo y esto influye sobre la gráfica que queda plasmada en el espacio."

Rafael Bruza:

"...La preocupación del espacio escénico como tal es algo que he dejado de investigar hace un tiempo. Antes para mí el espacio era algo fundamental, porque tiene una ligazón tan directa con el espectáculo, con la obra, que no podía concebir la obra si no era a partir del espacio escénico. Cuando yo leía una obra tenía una concepción previa del espacio. Luego fui tratando de buscar nuevas posibilidades del espacio escénico. Empecé a buscarle nuevas posibilidades a la concepción del espacio escénico, tratando de buscar en el escenario a la italiana, que signa tanto el hecho teatral, lo signa de manera casi definitiva, de alguna manera para remozarlo y en este sentido me quedé con el espacio generado por el actor, o por la obra, como espacios ficcionales, como espacios sugerentes, sugerencias que transmitían al público una especie de penumbra sobre la cuál se desarrollaba la acción o ese espacio y no el hecho definitivo de un espacio escénico muy puntual muy concreto.. Me fui quedando con la idea de lo onírico del espacio, del espacio creado de manera sugestiva y no concreta. Esto no es siquiera una

"...Coincido con *Kantor* en que una obra aparece a partir de una "idea madre" o central y a partir de ésta todos los demás elementos: **actuación, escenografía, luz, vestuario, sonido**, etc. Los vamos jugando a partir de las leyes de "adecuación" y "contraste": si trabajo con objetos reales puedo buscar un piso abstracto. O sea ordenamientos gruesos: una idea central y las leyes. Y también un objeto "contenedor". A partir de él se ordenan los demás. Me preocupa el piso y el horizonte de la escena y trato de, en relación a las leyes de adecuación y contraste, *dar valor* a: por ejemplo, si el ritmo de la acción es muy fuerte, pongo muchos detalles en la pausa."

"...Una de las cosas que caracteriza al teatro moderno es la ruptura que produce sobre la idea de espacio unitario. El espacio unitario está concebido por la categoría de la "**armonía**". En cambio el teatro de este fin de siglo está planteando una multiplicación espacial y eso deviene de haber planteado una diversidad en el tiempo. Yo creo que esas dos categorías son con las que se trabaja: la "diversidad en el tiempo" y la "multiplicación espacial". Ejemplo es *Beckett* donde se ve claramente la aparición del "tiempo teatral" como subjetivo. Es decir el tiempo teatral para *Beckett* es una partitura de texto de 5 minutos (en una de sus obras). En estas últimas décadas el tratamiento del tiempo es muy subjetivo y esto influye sobre la gráfica que queda plasmada en el espacio."

Rafael Bruza:

"...La preocupación del espacio escénico como tal es algo que he dejado de investigar hace un tiempo. Antes para mí el espacio era algo fundamental, porque tiene una ligazón tan directa con el espectáculo, con la obra, que no podía concebir la obra si no era a partir del espacio escénico. Cuando yo leía una obra tenía una concepción previa del espacio. Luego fui tratando de buscar nuevas posibilidades del espacio escénico, tratando de buscar en el escenario a la italiana, que signa tanto el hecho teatral, lo signa de manera casi definitiva, de alguna manera para remozarlo y en este sentido me quedé con el espacio generado por el actor, o por la obra, como espacios ficcionales, como espacios sugerentes, sugerencias que transmitían al público una especie de penumbra sobre la cuál se desarrollaba la acción o ese espacio y no el hecho definitivo de un espacio escénico muy puntual muy concreto..

Me fui quedando con la idea de lo onírico del espacio, del espacio creado de manera sugestiva y no concreta. Esto no es siquiera una evolución, esto es simplemente una problemática. Yo creo que el tema de la creación del espacio habría que tomar lo que decía *Umberto Eco*, cuando decía que lo que hacían los creadores era volver a recorrer los pasos dados por Dios.

Creo que esa imposibilidad del hombre de hacer lo mismo nos lleva a un punto sumamente interesante, que al no poder hacerlo, tenemos que conformarnos con una visión menor, pero quizás ahí está el encanto de la creación. Todos los espacios teatrales son espacios que están metamorfoseándose, no son espacios concretos, no es el mundo puntual. Además porque el teatro, el actor es acción, y por lo tanto está permanentemente operando cambios sobre la estructura dramática, sobre el espacio, sobre sí mismo."

Marcela Cataldo:

"...Es esencial porque a partir de que el teatro siempre representa otro espacio desde el que uno está realizándolo, es fundamental tenerlo en cuenta desde el principio, e incluso el espacio aparece como ideas, cuando uno tiene imágenes aparece el espacio. **El problema es cuando hay que confrontar ese espacio imaginario con el espacio real, y ahí es donde se hacen concesiones y tiene que ver como adecuar las cosas de la mejor manera.** Habría que hablar más de ámbito escénico, porque también es fundamental la relación con el espectador, partiendo de lo básico de que el espectador vea la obra, tiene que poder verla."

"..No creo que podamos hablar de normas ni codificadores, creo que no se puede sistematizar. Creo que el teatro es un conjunto de códigos y como elementos ordenadores, fundamentalmente trabajo a partir del texto, el análisis del texto, me van surgiendo distintas ideas que depende de la obra que encare. Siempre hay como una idea fuerte que predomina, a veces puede ser el espacio, a veces no, a veces es una banda sonora, a veces son imágenes que después uno tiene que resolver. Depende mucho de la obra que uno encare y qué le pega más fuerte cuando está analizando la obra y ese texto."

"...Si hablamos de un espacio vacío donde hay actores que desarrollan una acción dramática se está creando un espacio y un tiempo."

Mapa estructural
Fig. 1

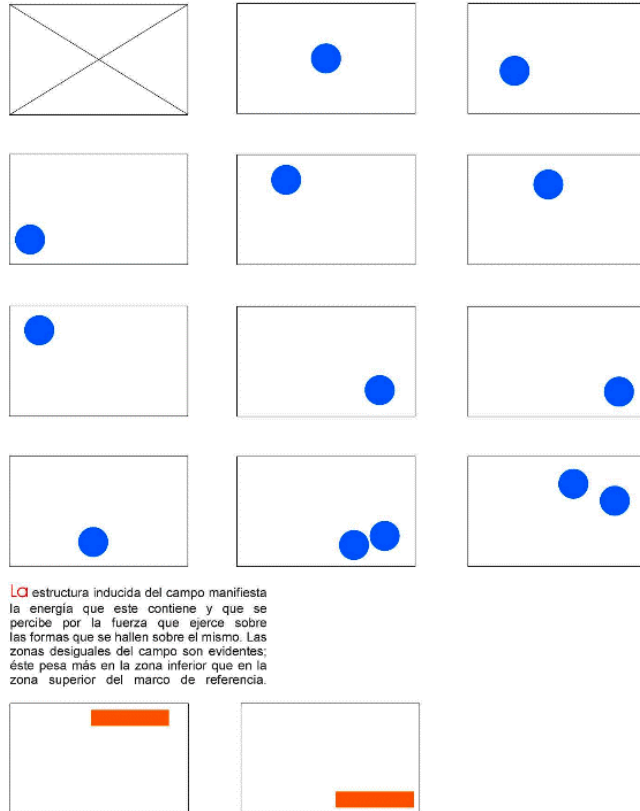


Fig. 1 La estructura inducida del campo manifiesta la energía que este contiene y que se percibe por la fuerza que ejerce sobre las formas que se hallen sobre el mismo, las zonas desiguales sobre el campo son evidentes; este pesa más en la zona inferior que en la zona superior del marco de referencia.

2.12 Mapa Estructural del Campo Simple

Es la estructura inducida del campo donde se desarrollan las diversas fuerzas del **espacio**, en el se establece la energía que intrínsecamente existe en una superficie homogénea. Así inductivamente se demarcan las diagonales y los ejes del campo, el punto cruce de tales ejes y diagonales resulta ser la zona de mayor atracción o fuerza; toda forma colocada sobre él permanecerá en relativa estática y colocada cerca de él, resulta ser atraída por una fuerza magnética. Fuerzas semejantes aunque de menor cuantía se encuentran en los ángulos, bordes, ejes y diagonales. El centro es la zona de equilibrio de todas las fuerzas, en consecuencia la posición central de una forma o un agrupamiento tiende a una cierta estática. Las zonas de mayor grado de inestabilidad son las que corresponden a la ubicación que se halla entre dos o mas puntos o zonas de atracción. Por tanto se deduce que una superficie en "blanco" no es una superficie muerta sino por el contrario plena de acción potencial.

En la planeación de marcatejo escénico es parecido con el mapa estructural del campo simple, ya que en escena funciona de la misma manera, aunque en teatro la parte superior se denomina Arriba, y la parte posterior (cercana al público) se denomina abajo, es la zona del Proscenio. De acuerdo a la posición del objeto en el escenario es la atracción visual (en escena se llama foco de acción). Aquí intervine también en donde se encuentre sentado el espectador.

2. 13 Composición

Es la organización estructural voluntaria de unidades visuales en un campo dado, de acuerdo a leyes perceptuales con vistas a un resultado integrado y armónico.

Los elementos o sus equivalentes perceptuales, (unidades ópticas) reciben en la composición una distribución que tiene en cuenta su valor individual como parte, pero subordinada al total. Así en el campo, las direcciones principales del espacio aparecen representadas por sus bordes exteriores y las líneas de fuerza de tensión de campo circunscripto. (Mapa estructural) Estos dictan las leyes del campo perceptivo a las que se ciñen las formas, líneas colores, espacios, en una relación dinámica que los transforma en fuerzas perceptuales.

2.14 Teoría del Color

El Color no tiene existencia material; es apenas una sensación producida en ciertas organizaciones nerviosas por la acción de la Luz sobre el órgano de la visión. Su aparición esta condicionada a la existencia de dos elementos: La Luz (objeto físico, actuando como estímulo) y el Ojo (aparato receptor, funcionando como descifrador del flujo luminoso, descomponiéndolo o alterándolo a través de la función selectora de la retina).

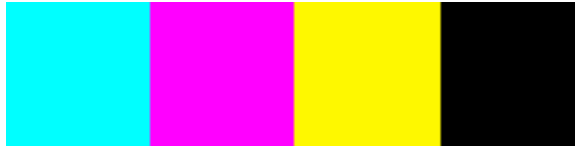
El elemento determinante para la aparición del **color** es la **Luz**. El propio ojo que la capta, es fruto de su acción a lo largo de la evolución de la especie. La visibilidad no es condición suficiente para la definición de la luz.

Los estímulos que causan las sensaciones cromáticas, están divididos en dos grupos: El de los colores Luz; y el de los Colores Pigmentos.

Sistema Sustractivo

El sistema de colorear mediante pigmentos se denomina sustractivo, porque supone que, partiendo de la luz blanca, se suprimen determinadas longitudes de onda. El color resultante es el de las longitudes no suprimidas. En este sistema, el color blanco se consigue por la ausencia de colorantes. El hecho de que todos los colores puedan ser reconstruidos a partir de tres colores básicos tiene un sustento biológico. La retina del ojo humano tiene tres tipos de células sensibles a la luz denominadas conos, con distintas sensibilidades a las radiaciones del espectro visible.

Por otra parte, cuando manejamos colores de forma habitual no utilizamos luces, sino tintas, lápices, rotuladores... en este caso lo que estamos hablando es del color pigmento. Cuando hablamos del color pigmento hablamos de síntesis sustractiva, es decir, de pigmentos que aplicamos sobre las superficies para sustraer a la luz blanca parte de su composición espectral.



Bastan tres colores (rojo, verde y azul) para obtener todos los demás mediante superposiciones. Estos tres colores se denominan primarios, y la obtención del resto de los colores mediante la superposición de los tres primeros se denomina síntesis aditiva. Con este proceso se obtienen los colores secundarios: magenta (azul + rojo), cyan (verde + azul) y amarillo (verde + rojo).



1



2



3

1) Colores primarios, 2) Colores secundarios 3) Colores Terciarios



La teoría del color sustractivo explica cómo los pigmentos de cian, magenta, y amarillo en las tintas de impresión absorben o substraen componentes de la luz blanca y reflejan los componentes que quedan de vuelta al observador. Al combinar cualquier pareja de estos colores de pigmentos, el observador ve colores secundarios rojo, azul, o verde. El tono de los colores visibles varía dependiendo de la concentración de cada color primario sustractivo que esté presente.



Círculo cromático

*Todas las cosas (menos los medios transparentes) poseen unas moléculas llamadas pigmentos, que tienen la facultad de absorber determinadas ondas del espectro y reflejar otras. Este proceso se denomina síntesis sustractiva y es más fácil prever el color resultante (el azul + el amarillo originan el verde, el rojo + el amarillo originan el naranja). El **Color Pigmento**, es la sustancia material que conforme a su naturaleza, absorbe, refracta, y refleja los rayos luminosos componentes de la luz que se difunden sobre ella. Es la cualidad de la luz reflejada la que determina su denominación. Lo que hace que llamemos a un cuerpo "verde", es su capacidad de absorber casi la totalidad de los rayos de luz blanca incidente, reflejando para nuestros ojos los rayos verdes. La síntesis sustractiva de los rayos sería el negro, pero eso no ocurre, y la mezcla de los colores pigmentos produce una coloración gris oscura llamado Gris neutro por encontrarse equidistante de los colores que le dieron origen.*

El fenómeno de la percepción del color es bastante más complejo que el de la sensación. Si en el segundo entran los elementos físicos y fisiológicos (Luz - órgano de la visión), en el primero entran además los datos psicológicos que alteran substancialmente la cualidad de lo que se ve. En la Percepción se distinguen tres características principales que corresponden a los parámetros básicos del color: Matiz (Longitud de onda), Valor (Luminosidad o Brillo), Cromo (saturación o pureza del color).

A pesar de la identidad básica del funcionamiento de los elementos en el acto de provocar la sensación colorida (objeto físico estimulando el órgano de la visión), el Color presenta una infinidad de variedades generadas por las particularidades de los estímulos, diciendo más al respecto de la percepción que de la sensación.

*El sistema sustractivo se denomina también **CMY** por las iniciales de los colores básicos utilizados; **Cyan** (un verde azulado), **Magenta** (rojo violáceo) y **Yellow** (amarillo). El efecto de los colores básicos en cualquier combinación es como sigue: el **magenta** refleja las frecuencias correspondientes a azules y rojos, pero absorbe los verdes. El **cyan** refleja los azules y verdes, mientras que absorbe los rojos. Por su parte el **amarillo** refleja los rojos y verdes, absorbiendo los azules. Los colores secundarios que se obtienen a partir de **CMY** son el rojo, azul y verde, representados abreviadamente por el acrónimo **RGB** ("Red Green Blue") de sus designaciones inglesas.*



COLOR ADITIVO: La teoría del color aditivo está basada en el concepto de que la luz está hecha de componentes rojos, azules y verdes. Cuando estos componentes están presentes en partes iguales, el resultado es una luz blanca. Cuando se combinan dos colores aditivos primarios, crean colores secundarios de cian, magenta o amarillo.

Matices en el círculo cromático



Matices en el círculo cromático

Sistema Aditivo

Existe un segundo procedimiento de conseguir los colores. Consiste en partir del negro (ausencia de luz), e ir añadiendo mayor o menor cantidad de luz de tres colores básicos, a partir de los cuales se consigue cualquier otro color, incluyendo la luz blanca (cuando los tres colores básicos se mezclan en igual proporción). Este método se denomina **sistema aditivo**, porque los colores se obtienen "añadiendo" luces al negro. Los colores básicos necesarios son **rojo, verde y azul (RGB)**.

los secundarios del sistema sustractivo-. Es el método de reproducción del color utilizado en monitores de ordenador y televisiones en color, porque crean los colores añadiendo luces a un fondo negro.

Parámetros Cromáticos

Son parámetros del color, el Matiz el Valor y la Saturación.

Matiz

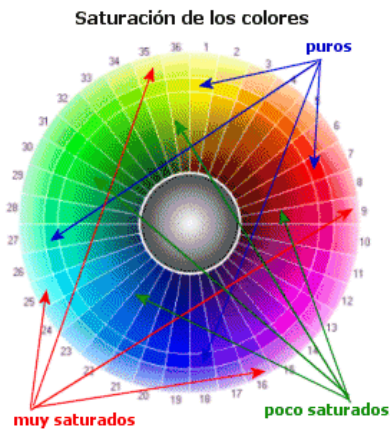
Color en sí mismo. Sustantivo que representa las distintas Longitudes de onda. Es utilizado como sinónimo de color (Tinte - Cromo), no excluyendo que además pueda estar referido a la variable de oscuridad o claridad producidas por las relaciones acromáticas generando diferencias de valor sin perder su origen de color (rojo, rosado – azul, celeste).

Valor

Se define como valor al grado de claridad u oscuridad que existe entre dos extremos. El valor pone de manifiesto u mayor o menor grado de posibilidad luminica. Un color puro tiene un Valor que le es intrínseco y que corresponde a una determinada intensidad de luz que el color es capaz de reflejar, siendo sus porcentajes extremos 9, 38 % de reflexión para el violeta oscuro y 72,20 % de reflexión para el amarillo cadmio.

Brillos del color rojo





Saturación de los colores.



Saturación del color rojo

Saturación

La saturación en un color se refiere al grado de pureza que tiene este, es decir que no existen en su composición ningún tipo de acromáticos, que pueda variar su capacidad de reflexión. Una de las tres dimensiones del color. se refiere a la pureza del color que una superficie puede reflejar. Cuando el tono es completo y no está mezclado con un acromático, (valor) este presenta su máxima saturación o pureza. Cuando este se combina con un acromático, o con su complementario, sufre una neutralización o pérdida de saturación.

También puede ser definida por la cantidad de gris que contiene un color: mientras más gris o más neutro es, menos brillante o menos "saturado" es. Igualmente, cualquier cambio hecho a un color puro automáticamente baja su saturación.

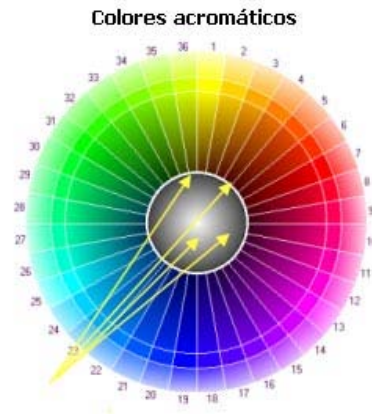
Por ejemplo, decimos "un rojo muy saturado" cuando nos referimos a un rojo puro y rico. Pero cuando nos referimos a los tonos de un color que tiene algún valor de gris, los llamamos menos saturados. La saturación del color se dice que es más baja cuando se le añade su opuesto (llamado complementario) en el círculo cromático.

Para desaturar un color sin que varíe su valor, hay que mezclarlo con un gris de blanco y negro de su mismo valor. Un color intenso como el azul perderá su saturación a medida que se le añada blanco y se convierta en celeste.

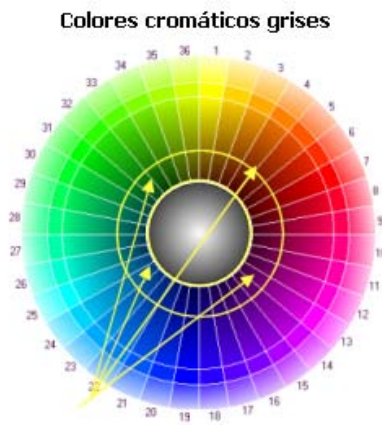
Variables Cromáticas

Contraste simultáneo

Se denomina contraste simultáneo o sucesivo es la consecuencia de la relatividad de los tonos. Es un efecto óptico por el cual los colores reciben la influencia de sus vecinos, impartiendo cada uno al otro parte de su complementario. Cuando dos colores opuestos se yuxtaponen, el contraste intensifica la diferencia entre ambos, que puede ser de; valor, color o Intensidad.



Colores acromáticos : aquellos situados en la zona central del círculo cromático, próximos al centro de este, que han perdido tanta saturación que no se aprecia en ellos el matiz original.



Colores cromáticos grises : situados cerca del centro del círculo cromático, pero fuera de la zona de colores acromáticos, en ellos se distingue el matiz original, aunque muy poco saturado.

Color Geratriz

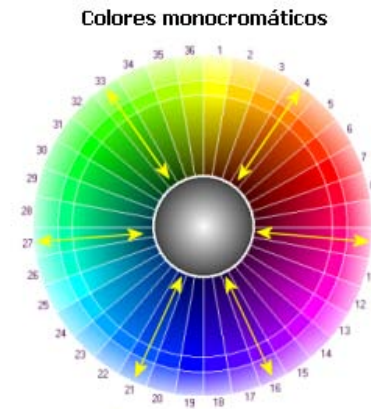
Se denomina color geratriz o color primario, a cada uno de los colores que no se pueden descomponer, y que mezclados o combinados en proporciones variables producen todos los colores del espectro cromático.

Tono

Variable de claridad u oscuridad referida a un color producto de la combinación de este con otros cromos (colores) generándose diferencias de luminosidad.

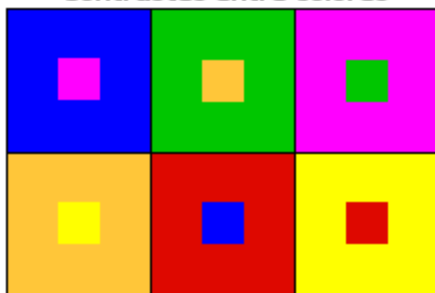
Temperatura del Color

Entendemos como temperatura de un color, a aquella que debe llegar un cuerpo negro para emitir radiaciones con determinadas características de color.

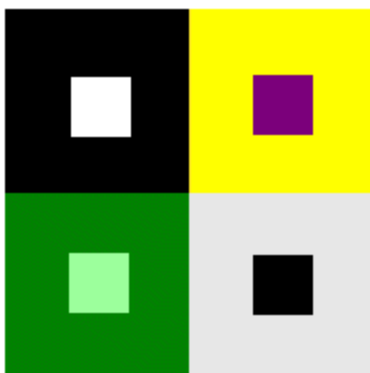


Colores monocromáticos : variaciones de saturación de un mismo color (matiz), obtenidas por desplazamiento desde un color puro hasta el centro del círculo cromático.

Contrastes entre colores



Contraste de luminosidad



Contraste de valor



Contraste

El contraste es un fenómeno con el que se pueden diferenciar colores atendiendo a la luminosidad, al color de fondo sobre el que se proyectan...

Vimos en el tema sobre el diseño equilibrado que el contraste entre elementos era un aspecto importante a la hora de crear una composición gráfica, y que una de las formas más efectiva de conseguirlo era mediante el color. Cuando dos colores diferentes entran en contraste directo, el contraste intensifica las diferencias entre ambos. El contraste aumenta cuanto mayor sea el grado de diferencia y mayor sea el grado de contacto, llegando a su máximo contraste cuando un color está rodeado por otro.

El efecto de contraste es recíproco, ya que afecta a los dos colores que intervienen. Todos los colores de una composición sufren la influencia de los colores con los que entran en contacto.

Existen diferentes tipos de contrastes:

Contraste de luminosidad

También denominado contraste claro-oscuro, se produce al confrontar un color claro o saturado con blanco y un color oscuro o saturado de negro. Es uno de los más efectivos, siendo muy recomendable para contenidos textuales, que deben destacar con claridad sobre el fondo.

Contraste de valor

Cuando se presentan dos valores diferentes en contraste simultáneo, el más claro parecerá más alto y el más oscuro, más bajo.

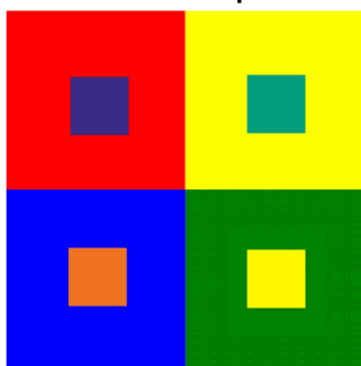
Por ejemplo, al colocar dos rectángulos granates, uno sobre fondo verdoso y el otro sobre fondo naranja, veremos más claro el situado sobre fondo verdoso. La yuxtaposición de colores primarios exalta el valor de cada uno.

Contraste de saturación

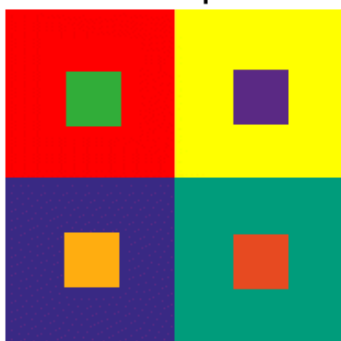


Como ejemplo, si situamos sobre un mismo fondo tres rectángulos con diferentes saturaciones de amarillo, contrastará más el más puro.

Contraste de temperatura



Contraste de complementarios



Contraste de saturación

Se origina de la modulación de un tono puro, saturándolo con blanco, negro o gris. El contraste puede darse entre colores puros o bien por la confrontación de éstos con otros no puros.

Los colores puros pierden luminosidad cuando se les añade negro, y varían su saturación mediante la adicción del blanco, modificando los atributos de calidez y frialdad. El verde es el color que menos cambia mezclado tanto con blanco como con negro.

Contraste de temperatura

Es el contraste producido al confrontar un color cálido con otro frío. La calidez o frialdad de un color es relativa, ya que el color es modificado por los colores que lo rodean. Así un amarillo puede ser cálido con respecto a un azul y frío con respecto a un rojo. Y también un mismo amarillo puede ser más cálido si está rodeado de colores fríos y menos cálido si lo rodean con rojo, naranja, etc.

Contraste de complementarios

Dos colores complementarios son los que ofrecen juntos mejores posibilidades de contraste, aunque resultan muy violentos visualmente combinar dos colores complementarios intensos.

Para lograr una armonía conviene que uno de ellos sea un color puro, y el otro esté modulado con blanco o negro.

Contraste simultáneo

Es el fenómeno según el cual nuestro ojo, para un color dado, exige simultáneamente el color complementario, y si no le es dado lo produce él mismo.

Tendencias al complementario por inducción



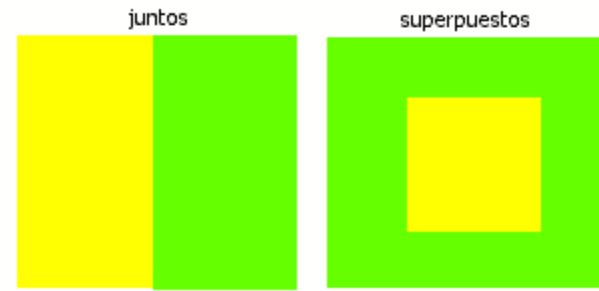
El color complementario engendrado en el ojo del espectador es posible verlo, pero no existe en la realidad. Es debido a un proceso fisiológico de corrección en el órgano de la vista.

Uso de un color brillante



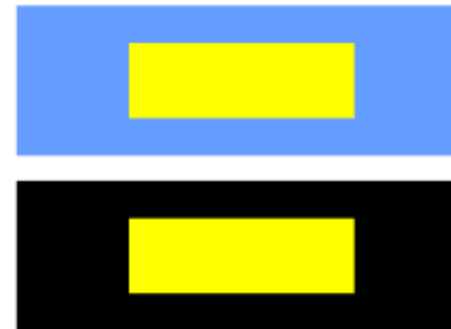
Un color puro y brillante aplicado en una gran extensión de la página suele resultar irritante y cansino (especialmente, el amarillo), mientras que ese mismo color, usado en pequeñas proporciones y sobre un fondo apagado puede crear sensación de dinamismo.

Combinación de dos colores luminosos



Dos colores claros brillantes puestos uno al lado de otro impactan en nuestra vista, produciendo un efecto de rechazo, mientras que si esos dos mismos colores los situamos uno dentro del otro el efecto cambia por completo, resultando agradable.

Metamerismo



*Un mismo color puede cambiar mucho su aspecto visual dependiendo del color en el que se encuentre embutido. Este efecto del cambio de apariencia de un color dependiendo de la luz incidente sobre él, del material de que esta formado o del diferente color que le sirva de fondo recibe el nombre de **Metamerismo**.*

2.15 Psicología del color

La expresión de los colores desde el punto de vista psicológico en occidente.

Parece haber general acuerdo sobre el hecho de que cada uno de los colores posee una expresión específica. La investigación experimental sobre el tema no abunda. Las descripciones de Goethe de los colores constituyen todavía la mejor fuente.

No solo la apariencia de un color depende grandemente de su contexto en el espacio y en el tiempo, sería también necesario saber a que tinte preciso se hace referencia, a que valor de claridad, y a que grado de saturación.

A todos nos sensibiliza el color y cada uno tiene sus propias ideas sobre antipatías o simpatías, gusto o desagrado sobre aquel o este color, pero de manera general, todos percibimos una reacción física ante la sensación que produce un color, como la de frío en una habitación pintada de azul o la de calor en otra pintada de rojo.

En la psicología de los colores están basadas ciertas relaciones de estos con formas geométricas y símbolos, y también la representación Heráldica.

Los colores cálidos se consideran como estimulantes, alegres y hasta excitantes y los fríos como tranquilos, sedantes y en algunos casos deprimentes. Aunque estas determinaciones son puramente subjetivas y debidas a la interpretación personal, todas las investigaciones han demostrado que son corrientes en la mayoría de los individuos, y están determinadas por reacciones inconscientes de estos, y también por diversas asociaciones que tienen relación con la naturaleza.

Amarillo: Es el color mas intelectual y puede ser asociado con una gran inteligencia o con una gran deficiencia mental; Van Gogh tenía por él una especial predilección, particularmente en los últimos años de su crisis. Este amarillo significa envidia, ira, cobardía, y los bajos impulsos, y con el rojo y el naranja constituye los colores de la emoción. También evoca satanismo (es el color del azufre) y traición. Es el color de la luz, el sol, la acción, el poder y simboliza arrogancia, oro, fuerza, voluntad y estímulo. Mezclado con negro constituye un matiz verdoso muy poco grato y que sugiere enemistad, disimulo, crimen, brutalidad, recelo y bajas pasiones.

Mezclado con blanco puede expresar cobardía, debilidad o miedo y también riqueza, cuando tiene una leve tendencia verdosa.

Naranja: Es algo mas cálido que el amarillo y actúa como estimulante de los tímidos, tristes o linfáticos. Simboliza entusiasmo y exaltación y cuando es muy encendido o rojizo, ardor y pasión. Utilizado en pequeñas extensiones o con acento, es un color utilísimo, pero en grandes áreas es demasiado atrevido y puede crear una impresión impulsiva que puede ser agresiva.

Mezclado con el negro sugiere engaño, conspiración e intolerancia y cuando es muy oscuro, opresión.

Rojo: Se lo considera con una personalidad extrovertida, que vive hacia afuera, tiene un temperamento vital, ambicioso y material, y se deja llevar por el impulso, mas que por la reflexión.

Simboliza sangre, fuego, calor, revolución, alegría, acción, pasión, fuerza, disputa, desconfianza, destrucción e impulso, así mismo crueldad y rabia. Es el color de los maniáticos y de Marte, y también el de los generales y los emperadores romanos y evoca la guerra, el diablo y el mal.

Como es el color que requiere la atención en mayor grado y el mas saliente, habrá que controlar su extensión e intensidad por su potencia de excitación en las grandes áreas cansa rápidamente. Mezclado con blanco es frivolidad, inocencia, y alegría juvenil, y en su mezcla con el negro estimula la imaginación y sugiere dolor, dominio y tiranía.

Violeta: Significa martirio, misticismo, tristeza, aflicción, profundidad y también experiencia. En su variación al púrpura, es realeza, dignidad, suntuosidad. Mezclado con negro es deslealtad, desesperación y miseria. Mezclado con blanco: muerte, rigidez y dolor.

Azul: Se lo asocia con los introvertidos o personalidades reconcentradas o de vida interior y esta vinculado con la circunspección, la inteligencia y las emociones profundas. Es el color del infinito, de los sueños y de lo maravilloso, y simboliza la sabiduría, fidelidad, verdad eterna e inmortalidad. También significa descanso, lasitud. Mezclado con blanco es pureza, fe, y cielo, y mezclado con negro, desesperación, fanatismo e intolerancia.

No fatiga los ojos en grandes extensiones.

2.16 Los signos Teatrales

“ Desde temprana edad cada persona registra diversas percepciones sensoriales del ambiente con el fin de poder interpretar su medio y explicar aquello que le es desconcertante. De todo ese grupo de percepciones obtenidas a través de los receptores básicos, como: la vista, el oído y el tacto, entre otros, que permiten recoger información del medio, formas de representación o conocimientos que son utilizados para establecer comportamientos o conductas, el medio más importante es el visual por su valor práctico e inmediato. Su importancia estriba en el hecho de que rememora imágenes con asociaciones emocionales, coordinándola con nuevas percepciones que conllevaran a generar nuevos conceptos” (43)

“Los signos que se emplean en el teatro, pertenecen todos a la categoría de signos artificiales. Son consecuencias de un proceso voluntario casi siempre creados con meditación. Tiene por objeto de comunicar instantáneamente, lo cual no es de sorprender, en un arte que no puede existir sin público, emitidos voluntariamente, con plena conciencia de comunicar, los signos teatrales son **perfectamente** funcionales. En el teatro distinguimos trece signos, divididos entre cinco grupos, los cuales pueden ser auditivos y visuales, así:

En cuanto al texto pronunciado:

- La palabra, (auditivo)
- El Tono (auditivo)

En cuanto a expresión corporal:

- La Mímica (visual)
- El Gesto (visual)
- El movimiento escénico del actor (visual)

En cuanto a las apariencias exteriores del actor:

- El maquillaje (visual)
- El Peinado (visual)
- El Traje (visual)

En cuanto al aspecto escénico:

- El accesorio (visual)
- El decorado (visual)
- La Iluminación (visual)

En cuanto a los efectos sonoros no articulados:

- La música (auditivo)
- El Sonido (auditivo) “ (44)

(43) Pierre Guiraud, “La semiología” edit. Siglo veintiuno. 1989 p. 11.

(44) Ubersfeld, Anne: *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989 .p.68

“La palabra : Se trata de las palabras pronunciadas por los actores durante la representación. Puede darse en tres diferentes planos así: El plano semántico, el plano fonológico, prosódico y el plano sintáctico.

El tono : Corresponde a la forma en que se pronuncia la palabra. Forma parte de la función expresiva de los lenguajes.

La mímica: Se refiere a la expresión corporal del actor, a los signos espaciales, temporales, creados por las técnicas del cuerpo humano. Los signos musculares del rostro tienen un valor expresivo tan grandes que a veces reemplazan y con éxito la palabra.

El gesto: Movimiento a actitud de la mano, el brazo, de la pierna, de la cabeza, del cuerpo entero, para crear o comunicar signos. El gesto es el medio más rico y flexible de expresar los pensamientos, es decir, el sistema de signos más desarrollado. Los gestos pueden ser los que acompañan a la palabra, los que reemplazan un elemento del decorado, un accesorio, o los gestos de emoción.

El movimiento Escénico del Actor: Se refiere al movimiento del actor y sus posiciones dentro del espacio escénico. Aquí podemos mencionar, las entradas o salidas, los movimientos colectivos, las formas de desplazarse.

El maquillaje : Tiene por objeto resaltar el valor del rostro del actor que aparece en escena en ciertas condiciones de luz. El maquillaje puede crear signos relativos a la raza, la edad, estado de salud, el temperamento.

El peinado: Determina rasgos de algunas áreas geográficas en la representación del actor. Se encuentra muchas veces determinado por el maquillaje.

El traje: Constituye en el teatro, el medio más extenso, más convencional de definir al individuo. Dentro de los límites de cada una de sus categorías y más allá de ellas, el traje puede señalar toda clase de matices, como la situación material del personaje, sus gustos, ciertos rasgos de su carácter.

El accesorio: Se sitúa dentro del traje y el decorado, constituye un sistema autónomo de signos, el cual se usa como auxiliar para interpretar diferentes circunstancias dentro de una obra teatral.

El decorado: También se llama aparato escénico o escenografía su principal tarea consiste en representar un lugar. Dentro del decorado, se puede mencionar, los muebles, cuadros, ventanas, jarrones, flores, etc.

La iluminación: En el teatro, puede delimitar el lugar teatral. Se utiliza para tener un papel semiológico, autónomo o sea para dar a interpretar diferentes matices en una obra.

La música: Su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar, a veces contradecir los signos de los demás sistemas, o reemplazarlos.” (45)

(45) *Ubersfeld, Anne:op. Cit. .p.68 - 66*

El sonido: Este representa el plano sonoro del espectáculo, no pertenece a la palabra, ni a la música

2.17 Semiótica Teatral

El Teatro se nos presentará estructurado en dos grandes componentes: El literario (**texto**) y el espectacular (**representación**). Así estos dos elementos conformarán el hecho teatral. Entenderemos el hecho teatral, como una forma de comunicación, imaginaria y compleja que consta de dos fases asociadas a cada una de las partes detectadas en él: El texto y la representación.

La semiótica ante estos hechos permitiría entregarnos unas respuestas ante el hecho teatral. Así, MARÍA DEL CARMEN BOBES , señala :

".. si entendemos que la semiología estudia - o al menos lo intenta - todos los sistemas de signos que pueden dar sentido a una obra, se deduce inmediatamente que no puede limitarse a los signos lingüísticos (es decir, al texto , como la crítica tradicional) , ni puede limitarse a los objetuales, proxémicos, cinésicos , etc. , que solo aparecen en la escena. La obra de teatro es para la semiología un conjunto de signos actualizados en simultaneidad en escena . Y es muy interesante subrayar que los signos teatrales ., y precisamente por que algunos de ellos no son lingüísticos , puedan actuar simultáneamente en la transmisión del lenguaje al espectador." (46)

Por lo tanto, el teatro, semióticamente, se presenta como objeto de estudio de especial riqueza, al entrar a formar parte de su existencia, junto a componentes humanos que hacen posible su completa realización como hecho teatral (autor, director, actor, espectador, etc.). Elementos lingüísticos y multitud de heterogéneos elementos no verbales (desde el gesto a la luz), sobre los que la semiótica tiene mucho que decir.

El escenario nos remite a la escena desde su significado originario proveniente del griego SKENE, cabaña, tablado , experimenta una constante amplificación de sentido según PAVIS

"El término escena , al igual que theatron , a través de la historia experimenta una constante amplificación de sentido : la decoración , luego la zona de representación como más tarde el lugar de la acción , más tarde el lugar de la acción , el segmento temporal en el acto y finalmente el sentido metafórico de acontecimiento violento ("hacerle una escena a alguien " (47)

(46) Bobes Naves , Mª Carmen:Semiología de la obra dramática, p. 124, Madrid, ArcoLibros, 1997

(47) (1) Pavis, Patrice: Diccionario de Teatro. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1980. P. 85

Ante esta concepción el escenario surge como un quiebre en lo que es la puesta escénica tradicional. una constante búsqueda; para estos grupos el escenario es: experimentación, búsqueda de nuevos lenguajes expresivos . Preponderancia de la imagen sobre la palabra , con la incorporación de elementos cinematográficos , de coreografías y , más que nada , de todos los lenguajes involucrados en la puesta en escena . Estos grupos vendrían a proponer una nueva estética de la teatralidad . Alfonso De Toro , respecto a este punto lo llama una estética post moderna " : lo nuevo radica en la toma de conciencia del teatrista , como obrero de espectáculos, como albañil de signos como visualizador de gestos y no como productores de textos literarios para ser representados (...) Lo "nuevo" se origina en la radical concepción del teatro como gestualidad (...) lo nuevo se encuentra en la revolución y subversión del lenguaje, de la escenografía , del papel del actor . Es decir, del concepto del teatro ". Para estos grupos el teatro se transforma en un signo. símbolo , pues estas propuestas teatrales presentan un lenguaje preponderantemente visual, misterioso, mas de sensaciones que de explicaciones . Es así , como De Toro señala:

" El teatro es un lugar privilegiado del signo , puesto que en el espacio escénico todo es signo, artificial o natural , todo es visto, percibido como signo por el espectador : la pluralidad y la polifonía de signos en el teatro es inmensa " (48)

Diremos que como primer elemento caracterizador de este nuevo teatro esta la intención manifestada o latente de traspasar mas allá de los limites que impone un teatro excesivamente realista , sobre todo aquel en que la palabra hablada y la lógica era lo prioritario .

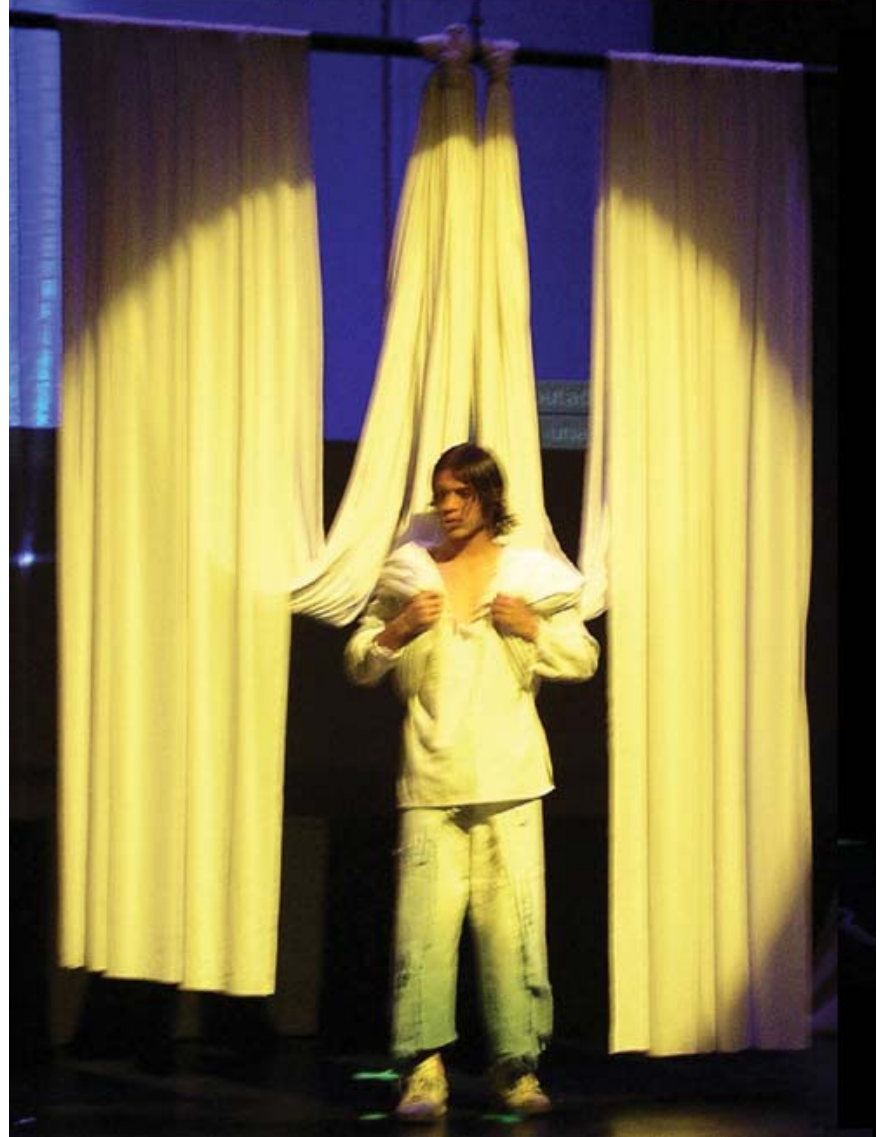
"... la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto(...) ARTAUD.

Ese lenguaje creado para los sentidos debe ocuparse ante todo de satisfacerlos . Lo que no le impide desarrollar luego plenamente su efecto intelectual en todos los niveles posibles y en todas las direcciones. Y esto permite la sustitución de la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio" (49)

(48) De Toro Fernando, de Toro Alfonso, *Acercamientos al Teatro Actual*, (1970-1995) p. 125 . edit. Vervuert

(49) Ataud , Antonin; *El teatro y su doble; Retórica Ediciones, Buenos Aires, 2002*

Capitulo 3



Capítulo 3

Diseño de Producción Escénica

3.1 Escenografía (Aspectos conceptuales – académicos)

“ La escenografía es un arte cinético, su materia es el espacio y el tiempo, es un arte del movimiento; se mueve, actúa. El diseño de una escenografía podría ser el de una partitura que registra en una sucesión de minutos o de segundos la integración del espacio con el texto, con la música y con los actores. La escenografía está más cerca de la música y de la danza que de las artes plásticas, aunque son vecinas del mismo edificio.

Cuando el espectador se encuentra cómodamente sentado en su butaca y la oscuridad de la sala contrasta con el escenario iluminado, lo primero que aparece ante sus ojos es la escenografía, esa primera impresión del teatro que se graba en su memoria. Todo lo que "diga" la escenografía es tan importante como las palabras pronunciadas por los personajes, es, simple y sencillamente, lo que se ve.

La escenografía no la hacen solamente los escenógrafos. En la **organización del espacio** y el diseño de su movimiento participan orgánicamente, de manera directa o indirecta, todos los integrantes del equipo: el autor, el director, los actores, los técnicos, los diseñadores y, decisivamente, el público.

En estos momentos, después de haber estudiado las artes escénicas y las artes plásticas pienso que la escenografía es dirección. La escenografía es el hábitat de la obra, de ella depende cómo respire; es la estructura espacial del espectáculo, también la estructura física, material que lo contiene, lo vertebrada, lo dirige. Los límites del espacio, la proporción y la escala, el color y los materiales caracterizan definitivamente la puesta, la dirigen.

A principios del siglo XX la escenografía en México era, como en la mayoría de los países de América Latina, la tradicional traída de Europa por las compañías italianas y españolas, eventualmente francesas y la de producción nacional que las emulaba” (1)

(1) Jaume, Batiste: (1991). "La Escenografía", La Galera, Barcelona , p. 17

“A partir de la Revolución, la corriente nacionalista se suma a la experiencia de pintores cultos que viajaban a Europa y asimilaban sus revoluciones escénicas. Más tarde conviven el realismo norteamericano y, como reacción, el teatro surgido de Poesía en Voz Alta a finales de los años cincuenta.

En estos años es cuando se encuentran los diseños de los escenógrafos de oficio y de los artistas plásticos que se integran alegremente al teatro. Estos últimos renuevan y proponen otro lenguaje escenográfico, ayudados tanto por su falta de oficio como por su falta de prejuicios.

Los pintores siempre han querido tocar el teatro pero pocos han resistido sus exigencias, lo demandante, lo colectivo, por eso la mayoría lo abandonó y regresó a pintar. Una excepción fue Arnold Belkin, quien en su primera época diseñó Terror y miseria del Tercer Reich, El alma buena de Sechuán y Don Gil de las calzas verdes, entre otras.

Gabriel Pascal, Félida Medina, Philippe Amand, Arturo Nava, Mónica Kubli y Jorge Ballina, son algunos de los nombres importantes en el ámbito escenográfico mexicano.

Sobre la relación de escenario-decorados no es posible establecer normas concretas por las variedades de aquel, puesto que las dimensiones de sus plantas están supeditadas al espacio de que se disponga, a las proporciones de éste y también a los requerimientos del espectáculo en sí, aspectos que afectan a la concepción del decorado y al montaje del espectáculo.

Otro factor o cualidad que se impone es la del tipo de decorado en su **anchura o profundidad** y, asimismo, que la mutación sea rápida y silenciosa en el cambio de las escenas para poder ofrecer una sensación de continuidad sin interrupciones molestas, al espectador.

No cabe duda que antes de hablar de los decorados, hacer una referencia ineludible al material en que debe estar realizado el piso del escenario: **madera firme, con resonancia, ni encerada ni antideslizante. (Requerimientos Técnicos de escenario)**

Los decorados fijos se constituyen por un fondo invariable y permanente; los semifijos pueden estar constituidos simplemente por un biombo o panel pintado por sus dos caras o por un juego de estos dentro de esta clasificación pueden ser incluidos algunos montajes que se realizan parcialmente o sobre un fondo fijo. De manera general todos los tipos de decorados corrientes pueden ser considerados como semifijos o intercambiables.” (2)

(2) *Jaume, Batiste: (1991). Op. Cit. P. 18-19*

“El decorado de inclusión esta formado por un pequeño escenario que se inserta dentro de otro de mayores dimensiones, para que los cambios sean resueltos elevando aquel hasta el telar o quitando los elementos del pequeño para dejar visible el grande. En escenarios permanentes y también en aquellos que no lo son, especialmente en los destinados a revistas, coreografías o espectáculos que tienen un fondo fijo son instaladas una, dos o tres plataformas con diferentes niveles sobre el tablado y escalonadas entre sí; estas plataformas son rectangulares, circulares, ovaladas. También puede ser desarrollado en escenarios de gran anchura; podrán ser montadas tres escenas que serán visibles a un tiempo: con mayor amplitud la del centro y más reducidas las de cada lado. También podrán ser dos las escenas dividiendo el ancho en dos partes regulares o irregulares e incluso, cuando la anchura del escenario lo permita, poniendo telones independientes; así será posible realzar los cambios en uno de aquellos con el telón echado, mientras que en el otro se realiza la representación.

Los Sacramentales del teatro clásico eran representados sobre un carretón; ,éste era una especie de carro o plataforma con ruedas que permitía su deslizamiento fácil; actualmente es utilizado aquí para transportar decoraciones pesadas o dar moviendo, a través del escenario y durante la representación, a un vehículo o barco que cruce la escena o se aleje, o para cualquier otro truco de acción.

De este carretón o vagón-bote se hace uso en ocasiones para montar sobre él una pequeña escena, cuando el **proscenio** es amplio y son requeridas proporciones menores o cambios rápidos; en este caso es utilizado un **falso telón o rompimiento** que enmarque la escena reducida.

En escenarios de amplia anchura y poco profundos son utilizados dos carros, uno en cada lateral; para el cambio se les hace girar mediante un eje instalado en un lado del proscenio y cuando termina la representación de esta escena se le restituye a su lateral para que el carretón del otro extremo ocupe el espacio que aquel dejó vacío y así sea representada la otra escena; en el curso de ella podrá ser montada otra escena en el carretón del lado opuesto. Entre los tipos de foros que faciliten la sucesión de escenas y para que el cambio de los cuadros se produzca rápidamente y sin pausas molestas, o que interrumpen excesivamente el curso de la representación, destaca el **escenario disco o plataforma giratoria** que no es precisamente una creación de nuestra época, pues ya fue utilizado en Europa en el siglo XVII y mucho antes, en el **Japón**.” (3)

(2) *Jaume, Batiste: (1991). Op. Cit. P. 19-21*

“El sistema ofrece ventajas y también tiene sus inconvenientes; entre las primeras la posibilidad de montar dos, tres o cuatro escenas, siempre que éste sea plano, no tenga inclinación, en este caso habrá de ser elevada la altura en 10 a 15 cm. sobre el nivel normal de aquel. Los cambios de cuadros son realizados en segundos ya que mientras se representa una escena es montada aquella otra que habrá de seguirla. Los inconvenientes radican en el costo de su montaje, en que se precise de un gran escenario plano y en los límites que impone, pues cuando se rebasada la mitad del disco quedan las otras partes reducidas en relación. El movimiento del disco se obtiene por impulso humano o por un medio mecánico; después de ser representada una escena cae el telón se produce el giro y seguidamente al ser instalada de nuevo aparece la escena siguiente.

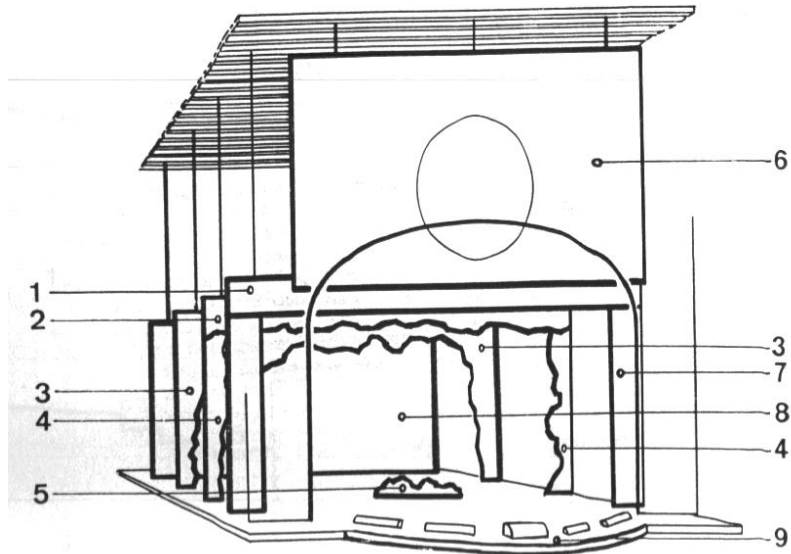
Otro tipo es el de un escenario con gran anchura y que esta suponga por cada lado algo más del doble de ancho que tiene la embocadura; en él son montados unos raíles paralelos para que pueda deslizarse sobre ellos una plataforma con ruedas que tenga amplitud suficiente para que sirva de soporte a tres escenas. Como en el disco giratorio, después de representarse una escena se hace descender el telón, corriendo a derecha o izquierda la que sigue inmediatamente, elevando el telón de nuevo para continuar la representación. Los tres escenarios están en línea en el tipo precedente pero también se podrá utilizar otra disposición

Otro tipo es el de un escenario con gran anchura y que esta suponga por cada lado algo más del doble de ancho que tiene la embocadura; en él son montados unos raíles paralelos para que pueda deslizarse sobre ellos una plataforma con ruedas que tenga amplitud suficiente para que sirva de soporte a tres escenas. Como en el disco giratorio, después de representarse una escena se hace descender el telón, corriendo a derecha o izquierda la que sigue inmediatamente, elevando el telón de nuevo para continuar la representación. Los tres escenarios están en línea en el tipo precedente pero también se podrá utilizar otra disposición llamada "tierra" y que consiste en tres plataformas separadas en las que son montadas escenas diferentes; dos de ellas situadas a lo largo del escenario y la otra en el centro. Las dos primeras ocupan todo el frente, giran sobre el centro, que está en el fondo, y esto hace que se deslice sobre los raíles en línea recta y ocupe el primer plano.

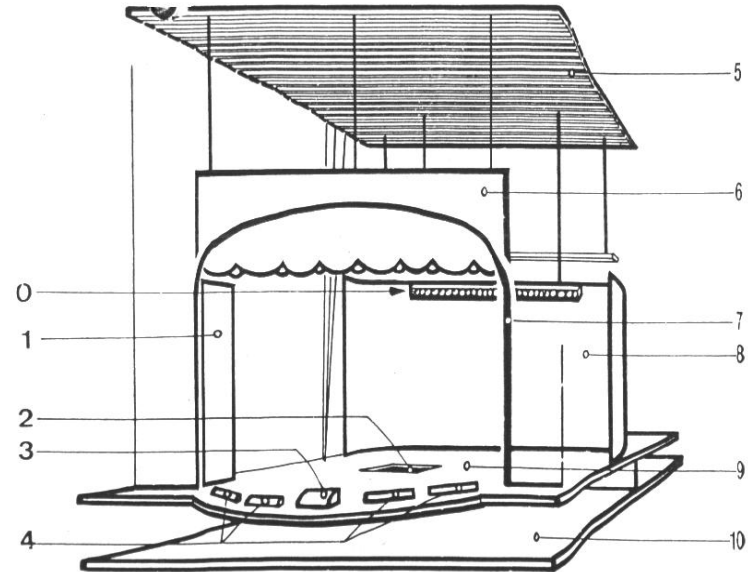
En todos los sistemas de decorados desplazables será preciso que el borde anterior del proscenio sea elevado para que así quede oculta la plataforma o base, sea cual sea el tipo de ésta” (3) .

(3) *Jaume, Batiste: (1991). Op. Cit. P. 21-22*

3.2 Estructura y partes del Teatro a la Italiana



- 1) Bambalinas
- 2) Comodín
- 3) Comodín
- 4) Bastidor
- 5) Practicables
- 6) Telón de Boca
- 7) Piernas
- 8) Telón de Fondo
- 9) Proscenio



- 0) Diablas
- 1) Bastidor
- 2) Foso / trampa
- 3) Concha
- 4) Baterías o Candilejas
- 5) Telar
- 6) Guardamalleta
- 7) Embocadura
- 8) Ciclorama
- 9) Escenario - Tablado
- 10) Foso

3.3 Teatro a la Italiana

“Este Teatro es de forma rectangular y sus proporciones son variables de acuerdo con el espacio disponible y la índole del espectáculo. Los escenarios de café-teatro o mini-teatros son de proporciones mínimas por la cualidad intimista de sus representaciones y el reducido número de actores mientras que; para las óperas, comedias musicales y revistas, en las que intervienen coros y elementos numerosos, requieren amplios espacios y dimensiones superiores que faciliten los movimientos de aquellas grandes masas.” (4)

El escenario está constituido por dos cuerpos: uno visible en el que es montada la escena y otro superior que es invisible desde la sala y en él pueden estar colgados telones, rompimientos, bambalinas, etc. La parte alta se caracteriza por unas barras o viguetas de hierro o madera al ancho del escenario con travesaños espaciados regularmente; este armazón es el telar o emparrillado en el que hay unas poleas de las que cuelgan, pasando por ellas, los cables que sostienen telones, rompimientos. Al telar se accede por unos puentes en los que circulan los **tramoyistas** cuando así lo requiere su trabajo. Los cables o cuerdas se clasifican de derecha, centro o izquierda y corresponden respectivamente, a las poleas situadas en esos emplazamientos.

“En teatros importantes que han sido renovados o son de construcción recientemente la parte superior visible del escenario y el telar hay unas balconadas a todo lo largo de sus paredes a dos, tres o más pisos y desde las que es fácil realizar la operación de descenso y ascensión de las piezas colgadas” (6)

“En la parte anterior e interior del escenario están las **candilejas** y la anacrónica ya en desuso **concha del apuntador**; esta parte con la superior, constituyen la embocadura que es cerrada por los telones. En su parte superior se encuentra la **guardamalleta**, tira horizontal que actúa como visera del telón y que permanece fija en su emplazamiento. A continuación cuelga el **telón de anuncios**, aunque en algunos casos antecede a este un telón metálico de seguridad. Seguidamente esta el **telón de boca**, al que sigue el **bambalición** o mantón, una especie de guardamalleta que puede ser descendido o elevado verticalmente para ampliar o reducir la altura de la boca del escenario. A los extremos del mantón cuelgan las **previstas o tiras verticales** que se deslizan sobre unas guías horizontales para reducir o ampliar el ancho del escenario.” (7)

Son utilizados, aunque no corrientemente, otros tipos de telares, como el corto que se descuelga del telar entre la primera y segunda baterías superiores de luces, siendo su ancho igual al del Proscenio, por lo que queda entre los bastidores; es utilizado en variedades, revistas, comedias musicales y espectáculos ligeros. El telón recortado se emplea en sustitución de los bastidores y en elementos de intrincado o sinuoso contorno; puede ser también clavado sobre un **marco o bastidor**” (5)

(4) Nieva, Francisco: (2000). "*Tratado de escenografía*", Editorial Fundamentos, Madrid, p. 52

(5) Nieva, Francisco: (2000). *Op. Cit.* P. 59

(6) Gómez, José Antonio: (1997). "*Historia visual del escenario*", Editorial García Verdugo, Madrid; p. 53

(7) Gomez, José Antonio, *op. Cit.* p. 65



Teatro a la Italiana

La boca o frontis del escenario, se llama **embocadura**; también que en su centro se encuentra la concha del apuntador, una a manera de pantalla con forma de concha para ocultar al **apuntador** o sea aquella persona que va leyendo el libreto a los actores para que estos recuerden el texto de sus respectivos papeles; la cubierta o caparazón de la concha se llama tornavoz.

A todo lo largo del proscenio, que es la superficie o espacio del borde anterior del tablado, están instaladas las candilejas o batería, fila o hilera de luces que iluminan la escena y a los actores. Desde abajo del telar cuelgan, así mismo, las bambalinas, tiras horizontales de lienzo pintado representando cielos, ramajes, techos, etc. En el telar como sobre el tablado, entre bastidores y en otros lugares son instaladas luces de las que se hablará luego al tratar de la iluminación.

Aquello que se pisa en el escenario, el suelo o planta, es llamado tablado o tablas porque está constituido por éstas; sobre él son asentados Vos diferentes elementos y piezas que no son colgados y que, con los que se hacen descender del telar, constituyen cada escenario rompimientos o elementos frontales cuelgan de cables y. también el telón de fondo; aquellos y este se hacen descender para la representación hasta situarlos en posición correcta. Cada uno de estos elementos de la decoración tiene en su parte inferior un listón de madera para que cuando han sido colocados en el sitio que les corresponda puedan ser clavados para dejarlos fijos.

Todas las piezas colgadas en el telar tienen tres cables o cuerdas para descender o clavar aquellas en cada escena. Se las designa como cuerda corta central y larga. Cuando no son utilizadas y para evitar que se enreden unas con otras tiene cada una atadas a sus cabos o finales, y como peso una pequeña bolsa con plomos o una de plástico rellena de arena.

El foro es el frente límite posterior que cierra el escenario. A los lados del escenario hay unos espacios destinados, uno al cuadro de distribución de luces y otro para la manipulación de bambalinas y algunos elementos mirando hacia el escenario desde el centro de éste y en el ángulo situado a la derecha está el lugar correspondiente al director de escena en él también están instalados los teléfonos que comunican con todos los sectores y servicios del escenario, timbres y conmutadores para controlar la representación y transmitir instrucciones a los diversos ayudantes que se ocupan de avisar o apuntar a los actores, de la tramoya y carpintería, etc.

Piezas para armar: Son las que no cuelgan del telar y que con las que se hacen descender de aquél, constituyen la arquitectura del decorado: éste es su detalle:

Paneles: Cuando no interviene el telón de fondo y para cubrir grandes espacios de la decoración estos son utilizados; pueden ser de diferente altura según requiera la escena, aunque siempre a tamaño que se puedan manipular y transportar sin dificultad. Están constituidos, como así mismo los bastidores, por un marco rectangular reforzado en su estructura por travesaños horizontales cruzados en los ángulos cuando son grandes intervienen travesaños verticales formando cruz con los horizontales. Sobre el panel ya armado es montado el lienzo o material que luego será pintado. En grandes espacios, como cuando la escena representa una calle o un interior, unidos los paneles entre sí por medio de clavos cuerdas o bisagras que son corrientes en las puertas; estos facilitan su montaje rápido y permiten establecer esquinas o rincones en cualquier ángulo; en algunas posiciones pueden ser más indicadas las cuerdas para su conexión.

Ciertos paneles son construidos de manera que permitan la inclusión de una puerta o ventana practicables; además de los corrientes se añaden, en este caso, uno o más refuerzos en los marcos; éstos son de madera o hierro. La puerta puede ser una corriente prefabricada u otra más ligera supuesta por un bastidor con bisagras, forrado de tela y ,esta pintada imitando una puerta real. Las ventanas son resueltas de la misma manera aunque, por lo corriente, se imitan aquellas para que así tengan poco peso y resulten de bajo costo. El enrejado es sustituido por tirantes de madera o trencillas negras.

Bastidores: Son unos marcos o armazones formados por listones de madera; éstos, forrados de lienzo o papel y tensados, se pintan para complementar el fondo. Se les ubica en los laterales de la escena formando parte del decorado. En realidad, simplemente, son unos rompimientos o piernas. Cuando por su parte superior o lados no son rectos y tienen un contorno irregular como, por ejemplo, el de las ramas de un árbol con hojas, o cualquier otro perfil sinuoso se adiciona al marco un trozo de madera delgada o tableé en el que ha sido recortado el contorno irregular; a este añadido se adhiere papel o tela, recortándolos de acuerdo con el dibujo y doblando sus bordes hacia dentro.

Para ciertas escenas son utilizados bastidores plegables que, como los paneles, se conectan entre sí por bisagras que permitan situarlos en cualquier ángulo. Los bastidores y algunos elementos del decorado tienen en su parte inferior posterior un listón o tira de madera para clavarlos sobre el tablado.

Armado.- Es resolver el montaje de una escena, montar la decoración pintada sobre un bastidor de madera; este se constituye por cuatro listones con grueso relacionado a su tamaño, sin ensambladuras o reforzando aquellos por medio de pequeños trozos de madera; en una formación de esquina o en ángulo de dos bastidores se suprime un listón vertical en uno de ellos; el papel excelente, al montar sobre el otro bastidor, cubrirá el canto.

Fondos.- Por éstos se representa cuanto ha de ser visto recortado sobre el telón de fondo como una serie de montañas, un grupo de árboles o edificios, un trozo de pared o empalizada, Etc. Están formados de madera ligera o tablex recortada convenientemente y son reforzado por un reverso con un armazón sencillo o cruzado de listones, sosteniéndose derechos por tornapuntas, tiras de madera que se ajustan en ángulo al dorso de una superficie horizontal para poder mantener a ésta en posición vertical. La unión de aquella con estas es resuelta clavándolas entre sí por medio de una pieza angular de hierro que, al ser clavada consolida la conexión.

Rompimientos: Es una especie de telón recortado o sin recortar que deja ver otro o aquello que tiene detrás. El rompimiento puede ser en una pieza y a manera de arcada cubrir la parte superior y laterales; el medio rompimiento, como su nombre lo indica, cubre la mitad de la escena; la pierna es un elemento vertical, como un bastidor. Son construidos como los fondos y sostenidos como éstos. Algunas partes frágiles del recorte a sueltas como las hojas o ramajes, por ejemplo, son pegadas sobre sutiles redecillas o gasas transparentes para que no sean éstas vistas por el espectador.

Ferma: Aunque en ocasiones se la utiliza para que no sea visto un practicable o algo que interese ocultar, este reducido elemento sirve para situar sobre el tablado una parte del decorado como una valla, un macizo de flores, rocas, un seto o cualquier pieza aislada. Se construyen y sostienen como los fondillos.

Cajas: Así es distinguido el espacio entre rompimientos. Entre cajas significa que aunque no tenga presencia en la escena está junto a ella.

Ciclorama o panorama: Elemento de una pieza que cubre el fondo y lados del escenario; en él son pintados cielos y lejanías, que al ser complementados por la iluminación crean una sensación atmosférica y de ambiente en aquellas escenas que supuestamente se desarrollan al exterior y con ilusión de luz natural. Los extremos superior y laterales de esta pieza no son visibles desde la sala siendo curvada y sin formar ángulo la unión del frente con los lados.

Bases de montaje: Se hace uso de ellas para sustentar elementos de peso o cuando es necesario elevar el nivel de los planos o superficies horizontales. Por lo corriente se constituye por una especie de jaula plegable, de madera en la que, después de armada, es puesto un tablero como tapa. Sobre ellas, cubiertas convenientemente por el decorado, se forman planos como el descansillo de un tramo de escalera, un camino alto que termina fuera del escenario, alturas escalonadas a distintos niveles, Etc.

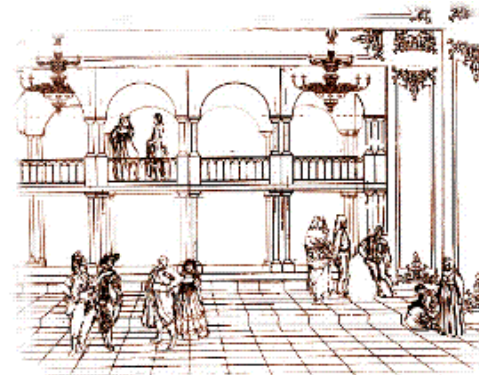
Varal: Así es llamada una tabla o listón que puesto verticalmente entre los bastidores sirve para sostener una o más luces. Actualmente en muchos teatros se ha sustituido por estructuras metálicas.

Bofetón: Artificio giratorio que hace aparecer y desaparecer a un personaje o cosa.

Suelo del escenario: Está formado por tablas y a ello, como se dijo, se debe el designarlo como tablado o tablas. En él se encuentra un escotillón, espacio alargado casi con el ancho de la embocadura que se abre y cierra para que surja o desaparezca uno o más personajes o cosas en el curso de una representación. En el tablado puede haber otros cortes con diversas medidas; la escotadura es un escotillón grande que se utiliza para la tramoya como en el caso del descenso de un actor por un camino o escalera, por el cordaje o escala de cuerdas de un barco anclado en un muelle, Etc. Por uno de estos cortes o trampas aparece misteriosamente en las escenas de magia el ángel, hada o demonio que, soportados por una plataforma, esta se eleva y desciende desde el foso o sea el espacio situado en el subsuelo del tablado, a manera de sótano.

3.4 La tramoya

“ **La Tramoya**, es el conjunto de actividades y/o lugar (en el caso de el teatro) que intervienen en la realización de un escenario, un set televisivo, o dispositivo escénico con el fin de representar en él, una acción "dramática". Todos los elementos o factores que se infieren de esta actividad pasan a formar parte de la tramoya” . (8)



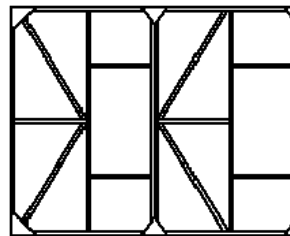
(8) Bruno, Melo, *Tratato di scenotecnica*, G. Agostini, p..128

Fragmento boceto interior palacio, Opera: "Un turco en Italia"

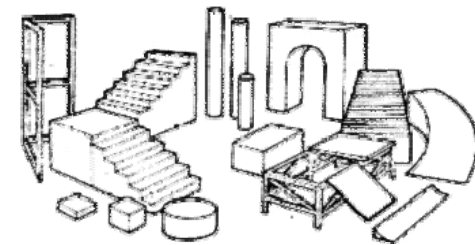
Esta actividad se inicia a partir del proceso de gestación de un espacio escénico por parte del escenógrafo o diseñador. El diseño puede ser representado de varias maneras, **El bocetos**; dibujos a mano alzada, acuarelas, aguas tintas, etc. que dan cuenta de una presentación en dos dimensiones de un fenómeno tridimensional (representación en perspectiva). **La maqueta**; esta es una representación tridimensional realizada a escala, que permite tener un referente más real que la aproximación gráfica. **Los planos**; son la representación a escala en dos dimensiones de las distintas vistas (caras/lados) de un espacio escénico y están constituidos por los dibujos de **planta, cortes y elevaciones**. Actualmente con el uso de las nuevas tecnologías podemos representar los diseños de modo digital a través de la gráfica computacional.

Amplio es el conjunto de dispositivos que constituyen la tramoya, entre ellos encontramos Bastidores (Paneles, Férmas, Bambalinas, Cerchas o Arnillas, (armillas) Afores, Forillos). Practicables, (Tarimas). Varales, Sin fin, Ciclorama, entre otros.

Bastidores: es una estructura o armazón realizada con listones de madera o metal sobre la cual se coloca una cubierta (puede ser de maderas, placas laminadas, contrachapado, telas, fibras sintéticas, etc.) formando esta un panel. Estos pueden cumplir una variedad muy amplia de funciones, Aforar, (impedir la proyección de la visión sobre un plano determinado) La fundamental es ser el soporte sobre el cual desarrollamos un espacio escenográfico. Las formas que se pueden desarrollar no están determinadas ya que estos pueden ser rectangulares, cuadrados, circulares, etc.

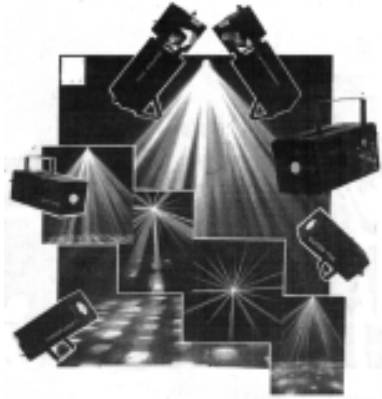


Bastidor



Practicables

(9) Bruno, Melo, op.Cit, p..128



Luz proyector (robotica) programada desde consola

El contexto y las circunstancias del momento de la acción de la obra orientarán hacia una historicidad musical a tener en cuenta, aunque más no sea para contradecirla o manipularla. La información estética del universo sonoro es un elemento más a considerar como puede serlo el vestuario. En este sentido cualquier señal decodificable puede constituir una información válida para enriquecer una puesta.

La poética de una obra tiene en el canal sonoro un trazo invisible que puede ayudar al director, al autor y a los actores más creativos, a potenciar sus intuiciones estéticas y a configurar junto con las voces que dan vida al texto un marco de equilibrio (espacio-temporal) que permita una mayor profundidad e impacto de la comunicación dramática.

3.5 Iluminación

Función: hacer visible al actor y las zonas del escenario.

Dos posibilidades:

Poca iluminación: el espectador se siente incómodo porque no ve. Con una buena iluminación podemos: dar volumen, resaltar siluetas y crear sombras,
- marcar en una escena un área de primer plano iluminándola más que otras secundarias, y conseguir movimiento y ritmo: iluminar distintas escenas para marcar un cambio de espacio.

Además puede cambiar la intensidad de la luz en función de los filtros. movimiento y ritmo con foco de cañón siguiendo a un actor recorriendo un escenario.

Demasiada iluminación: se producen brillos, se pierden colores y volúmenes. Con la luz se pueden crear ambientes: nocturnos, de interior, mágico, tenebroso...
Se pueden hacer también efectos especiales: nubes, lluvia...

Focos

Tienen 3 partes:

lámpara: produce la luz

espejo o reflector de aluminio: proyecta el haz de luz

carcasa: donde se alojan la lámpara y el espejo. Tiene un sistema de agarre para sujetarlo. La lámpara se sitúa en la carcasa, ésta puede acercarse o alejarse para controlar el haz de luz. Dentro de la carcasa hay una lente para concentrar el haz de luz en un lugar determinado. La lámpara se acerca o aleja de la boca de la carcasa para acercar o alejar.



Luz elipsoidal



Luz par 36



Seguidor

Tipos de focos:

Foco PC: Tiene una lente plano-convexa. El haz de luz es de bordes muy definidos y es el más utilizado.

Foco FRESNEL: A diferencia del foco PC tiene un haz de luz de bordes difusos y ello facilita la unión en el escenario de dos haces de luz distintos. Se usa por ejemplo para crear efectos de contraluz y evitar que el espectador vea sobre el suelo el círculo de luz dibujado por el foco.

Foco DE RECORTE: Se caracteriza porque tiene un espejo móvil de lentes plano-convexas y porque, además, tiene también un reflector elipsoidal a diferencia del PC y FRESNEL, que lo tienen esférico. Esto significa que con el foco de recorte podemos proyectar un haz de luz de contornos muy precisos. Este tipo de foco es más caro que los otros, pero evitan por completo las manchas de luz sobre zonas no deseadas y podemos con ellos DIBUJAR sobre el escenario que queremos.

Dos complementos de los focos son:

LAS VISERAS: Sirven para reducir el haz de luz de un PC y evitar que la luz manche zonas no deseadas. Se colocan en la boca del foco. Son unas portezuelas con bisagras que se pueden abrir o cerrar a nuestra voluntad. En el caso de los FRESNEL se utilizan las viseras para evitar ciertas fugas o manchas (luces de descomposición). Los focos DE RECORTE no tienen viseras sino unas "palas" que cumplen su función.

LOS GOBOS: Son accesorios para los focos DE RECORTE. Sirven para proyectar sobre la escena todo tipo de efectos. Consiste en una lámpara de metal con un determinado motivo recortado que se coloca en el foco, en un lugar entre la lámpara y la lente.

CÓMO REALIZAR UN DISEÑO DE ILUMINACIÓN.

- 1.- Necesidades de la obra : tener en cuenta los distintos espacios, la escenografía, cómo es el texto, cómo se mueven los actores.
- 2.- Medios físicos: las dimensiones de la obra. Equipo con el que contamos.
- 3.- Potencia de que disponga el edificio.
- 4.- Conseguir una iluminación uniforme del espacio escénico, dividimos el escenario en zonas, formando una cuadrícula. Cada zona tendrá 2,5 m² aprox. Así cada cuadro podrá iluminarse independientemente con un juego de focos, procurando que el actor que se sitúe en el centro que de correctamente iluminado.

5.- Planos de luces:

Contiene el diseño final de la iluminación y consiste básicamente en un croquis del escenario con indicación de los principales elementos de escenografía y en él se señalan lo siguiente:

- Aparatos de iluminación que utilizamos.
- Lugar donde se instala cada uno.
- Área del escenario que debe iluminar.
- Filtro de color que debo colocar.
- Tipo de aparato en función del símbolo que le corresponda en el código internacional.

Este plano de luces se completa con un “plano de dirección de luces” donde se desglosa el croquis del escenario, escena por escena, indicando en cada una la zona exacta hacia la que debemos dirigir cada uno de los focos que intervienen en la iluminación de la misma.

Preparar una lista con todos los efectos de luces del espectáculo:

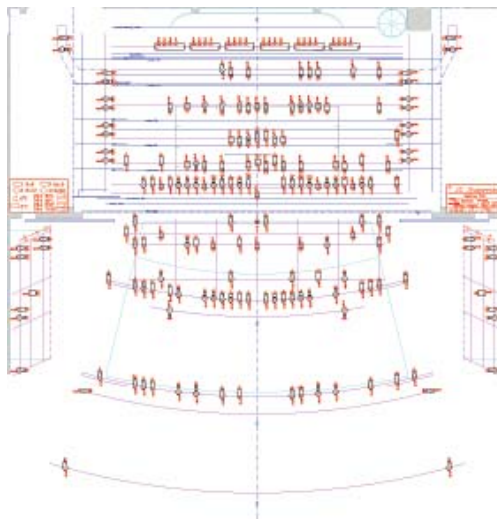
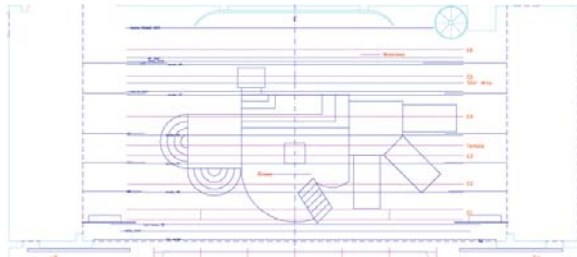
- Numeramos del 1 en adelante.
 - Indicamos los canales que intervienen en cada efecto.
 - Qué intensidad y en que momento del espectáculo debe entrar o salir (“Que pie”).
- Para el control de luces registramos si será un apagón rápido, registramos su velocidad.

6.- Libreto para el técnico de luces. Tiene el texto completo del espectáculo y allí apunta en qué momento entra cada efecto.

MONTAJE

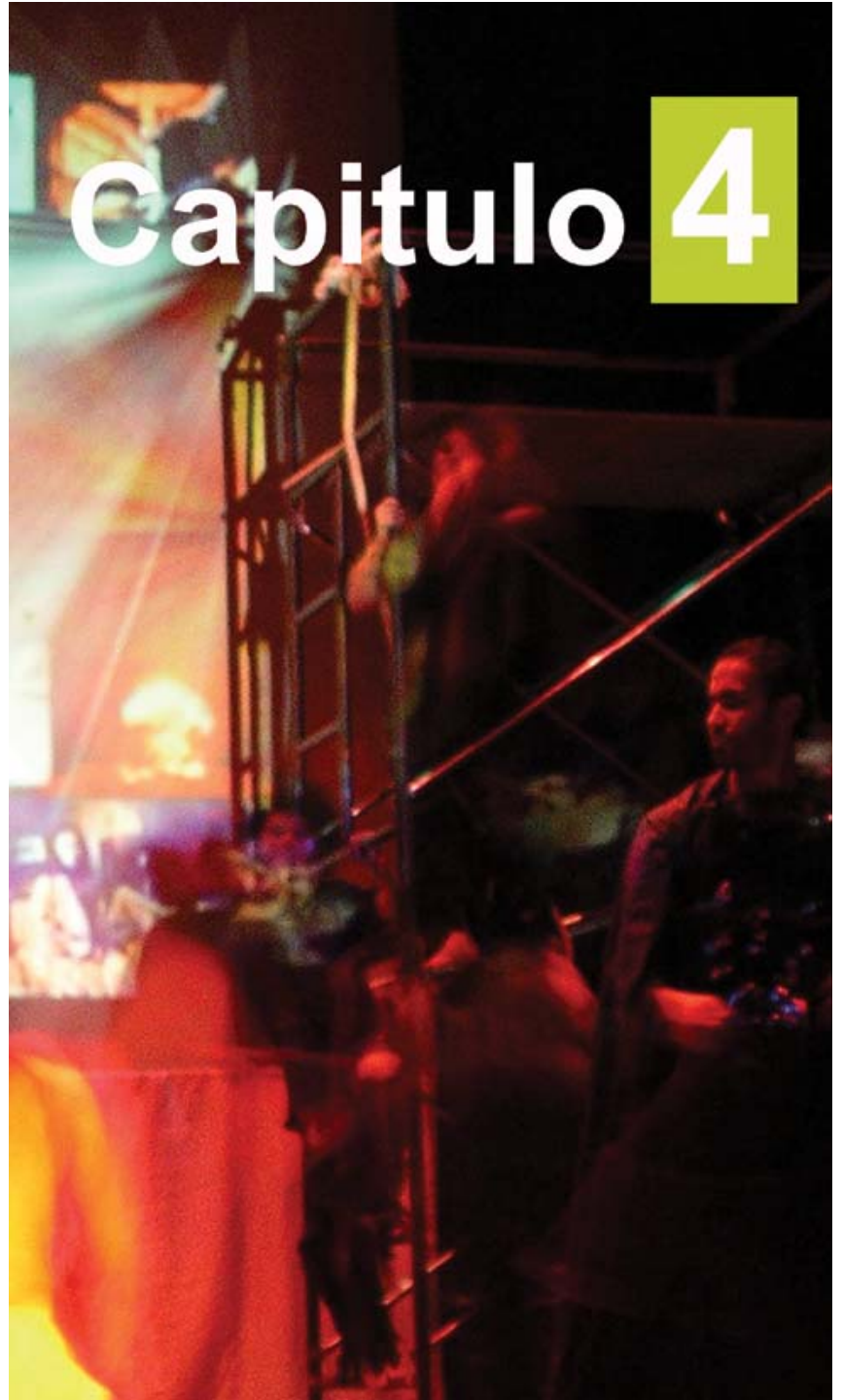
Cada foco queda instalado en su lugar correspondiente dirigido hacia la zona deseada, y conectado al canal. Después se lleva a cabo la puesta de luces, una vez dirigidos los focos se hace esto, que consiste en dirigir y enfocar cada uno de los focos, regulando posición, lámpara, enfoque, visera y accesorios si los tiene.

Se hace apagando todas las luces de ensayo y sala. El técnico va encendiendo y apagando cada foco en la mesa; hay otro técnico que con una escalera va dirigiendo cada foco, todo a oscuras: picar los focos.



Planos de iluminación “ Jesucristo Superestrella”

Capitulo 4



Capítulo 4

Fases de Trabajo de una Producción teatral y Proyecto final

Una producción no comercial, esta en manos de dos o tres personas; una comercial puede requerir de varios otras superproducciones necesitan cientos. El personal se divide en **administrativo, creativo (artístico) y técnico**. El administrativo incluye al productor, la taquilla, la publicidad y acomodadores,. El personal artístico consta del director, diseñadores, intérpretes y, en su caso, el autor, compositor, libretista, coreógrafo y el director musical. El técnico agrupa al director de escena, director técnico, y a varias cuadrillas de construcción y utilaje, y todas ellas trabajan entre bastidores.

El **productor** es el responsable de toda la administración: búsqueda y distribución de fondos, contratación de personal y supervisión,. Pueden coexistir varios, como **productor ejecutivo, asociado, o co-productor** y productor financiero .Una organización también puede asumir el papel de productor.

El **productor** contrata a un autor para el guión; busca financiación entre inversores (que pueden dar su apoyo financiero tras ver un fragmento de la obra en una puesta en escena especial conocida como audición para inversores); contrata al personal técnico y artístico; prepara giras, producciones secundarias de la misma compañía, venta de los derechos, ya sea para cine, televisión, o para teatro aficionado, alquila un teatro y todo el material necesario para el escenario; supervisa la publicidad, la venta de entradas y todos los aspectos financieros de la producción.

Las operaciones de taquilla quedan en manos del **gerente principal**. En compañías de repertorio, varias obras por temporada, el productor puede también ser el encargado de seleccionar el repertorio, aunque a menudo sea ésta la tarea del director artístico. La mayoría de los teatros tienen también un gerente permanente, encargado del mantenimiento del teatro y el control de público.

El director de escena toma todas las decisiones creativas o artísticas y es el responsable de la unidad armónica de una producción. En coordinación con los diseñadores (y quizás el productor) decide sobre conceptos, motivos o interpretación del guión o argumento; selecciona el reparto, y supervisa audiciones y ensayos; también tiene un papel definitivo en lo referente a decorados, vestuario, iluminación y sonido. Lo que el público ve es en definitiva la visión del director. Pueden convivir con otros directores musicales y coreógrafos para el proceso de audición. Aunque se admita que la audición es un método con sus inconvenientes, permite al director juzgar el talento, las cualidades y el potencial de los intérpretes. La selección de actores también puede hacerse por la reputación, la recomendación de sus agentes o porque sus condiciones físicas sean las apropiadas para la producción.



Fotografía: MÓNICA SUAREZ/RODRÍGUEZ / Street (archivos) GUERRERO CORDERO / Street (Base de Producción) JESUSITA BLANCO

*Planeación y gestión de la obra "Jesucristo Superestrella"
Para la presentación de estreno en un espacio adaptado
Presentado en la "Escuela Nacional de Artes Plásticas" UNAM,
La adaptación del espacio arquitectónico, en espacio escénico
Y espacio teatral, es uno de los más grandes logros que se
Conseguieron con esta producción.*



Fotografía: MÓNICA SUAREZ/RODRÍGUEZ / Street (archivos) GUERRERO CORDERO / Street (Base de Producción) JESUSITA BLANCO

4.1 Pre- producción (Definición del Proyecto)

Esta es la etapa de preparación donde producción trabaja estrechamente con dirección y gestión teatral para concretar todos los requisitos técnicos, artísticos y financieros que conlleva el espectáculo.

Elección de la obra: Jesucristo Superestrella

Requerimientos Técnicos: Espacio Cerrado de preferencia Teatro o Auditorio
(Ancho 6 a 10 metros por 8 a 14 metros de profundidad)

- Telón de boca
- 1 comodín
- 2 varas libres para montar telas
- 1 vara libre con contrapesos para colgar cruz y cristo
- Iluminación (azul, verde, roja, blanca y amarilla) · 2 seguidores
- consola de audio con 12 canales
- consola de iluminación con Dimmers
- 1 cañón de video
- 1 pantalla de 8 x 12 metros de tela semitransparente

Requerimientos Espacio Adaptado (Explanada Escuela Nacional de Artes Plásticas)

- 1) Permiso para apagar luces a las 6:00 pm, para poder hacer uso de la cámara negra adaptada en la explanada de la ENAP.
- 2) Cubrir muros laterales y puente para adaptar el espacio arquitectónico en espacio escénico
- 3) Montaje de iluminación en edificio y en las barras portátiles
- 4) La elevación del cristo se hará con personas, así como el descenso de chicas en telas chinas, por medio de poleas.
- 5) Montaje de templete de 8 x 12 mts
- 6) Montaje de lona cubriendo todo el espacio para tapar la luz
- 7) Montaje de pantalla
- 8) Sonido e iluminación en mayor cantidad



Fotografía: KRONOS, SUPERESTRELLA / Director: GABRIEL GONZALEZ / Director General de Producción: JESSICA BLANCO

Juntas de producción, elección de logotipo para la obra, análisis del Espacio escénico.



Fotografía: KRONOS, SUPERESTRELLA / Director: GABRIEL GONZALEZ / Director General de Producción: JESSICA BLANCO

4.2 Producción (Ensayos y Realización)

En este periodo producción coordina los equipos de diseño y realización para que el espectáculo llegue al estreno con todos los elementos necesarios, en la fecha prevista y respetando el presupuesto inicial.

- Diseño gráfico
- Diseño de Multimedia
- Diseño de Vestuarios
- Diseño de Escenografía
- Diseño de Iluminación
- Diseño de Maquillaje
- Diseño de Producción y Arte
- Publicidad (estrategia)
- Presupuestos
- Ensayo con Música
- Departamento de Utilería
- Departamento de Comercialización
- Departamento de Joyería
- Diseño de Producción

Análisis del espacio a ocupar :

Teatro
Espacio Abierto
Auditorio
Foro



Fotografía: MÓNICA SANCHEZ/RODAS / Director: Sachetán GUARDIOLA GUARDIOLA / Dirección General de Producción: JESÚS BLANCO

Fotografía: MÓNICA SANCHEZ/RODAS / Director: Sachetán GUARDIOLA GUARDIOLA / Dirección General de Producción: JESÚS BLANCO

Fotografía: MÓNICA SANCHEZ/RODAS / Director: Sachetán GUARDIOLA GUARDIOLA / Dirección General de Producción: JESÚS BLANCO

Ensayos en Auditorio “Francisco Goitia” y en espacio abierto, explanada de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Propuesto para El estreno del la obra “ Jesucristo Superestrella”



Fotografía: MÓNICA SANCHEZ/RODAS / Director: Sachetán GUARDIOLA GUARDIOLA / Dirección General de Producción: JESÚS BLANCO

Fotografía: MÓNICA SANCHEZ/RODAS / Director: Sachetán GUARDIOLA GUARDIOLA / Dirección General de Producción: JESÚS BLANCO

Fotografía: MÓNICA SANCHEZ/RODAS / Director: Sachetán GUARDIOLA GUARDIOLA / Dirección General de Producción: JESÚS BLANCO



Fotografía: SERGIO SANCHEZ / Director Ejecutivo: GUSTAVO GONZALEZ / Dirección General de Producción: ADRIANO BLANCO

Fotografía: SERGIO SANCHEZ / Director Ejecutivo: GUSTAVO GONZALEZ / Dirección General de Producción: ADRIANO BLANCO

Fotografía: SERGIO SANCHEZ / Director Ejecutivo: GUSTAVO GONZALEZ / Dirección General de Producción: ADRIANO BLANCO



Fotografo: SERGIO SCORRANO / Director Societas QUORUM CORDIS / Director General de Producció: JORDANIS BLANES

Fotografo: SERGIO SCORRANO / Director Societas QUORUM CORDIS / Director General de Producció: JORDANIS BLANES

Fotografo: SERGIO SCORRANO / Director Societas QUORUM CORDIS / Director General de Producció: JORDANIS BLANES

4.3 Puesta en escena o propuesta final

Es la muestra del trabajo en conjunto de todos los departamentos al público.
Montaje final de la obra Jesucristo Superestrella (Espacio Abierto)



Poligráfica SRI/02, S/0282/0205 / Director General: GOURIBED CASPIR/03 / Ilustración Escenográfica: JESUSITA BLANCO

Poligráfica SRI/02, S/0282/0205 / Director General: GOURIBED CASPIR/03 / Ilustración Escenográfica: JESUSITA BLANCO

Poligráfica SRI/02, S/0282/0205 / Director General: GOURIBED CASPIR/03 / Ilustración Escenográfica: JESUSITA BLANCO



Fotografia: SÉRGIO, SÍLVEIRO / Diretor de Arte: GUILHERME COSTA / Iluminação: Ezequiel de Paula / Produção: JERÔNIMO BLANCO

Fotografia: SÉRGIO, SÍLVEIRO / Diretor de Arte: GUILHERME COSTA / Iluminação: Ezequiel de Paula / Produção: JERÔNIMO BLANCO

Fotografia: SÉRGIO, SÍLVEIRO / Diretor de Arte: GUILHERME COSTA / Iluminação: Ezequiel de Paula / Produção: JERÔNIMO BLANCO



Propuesta 1



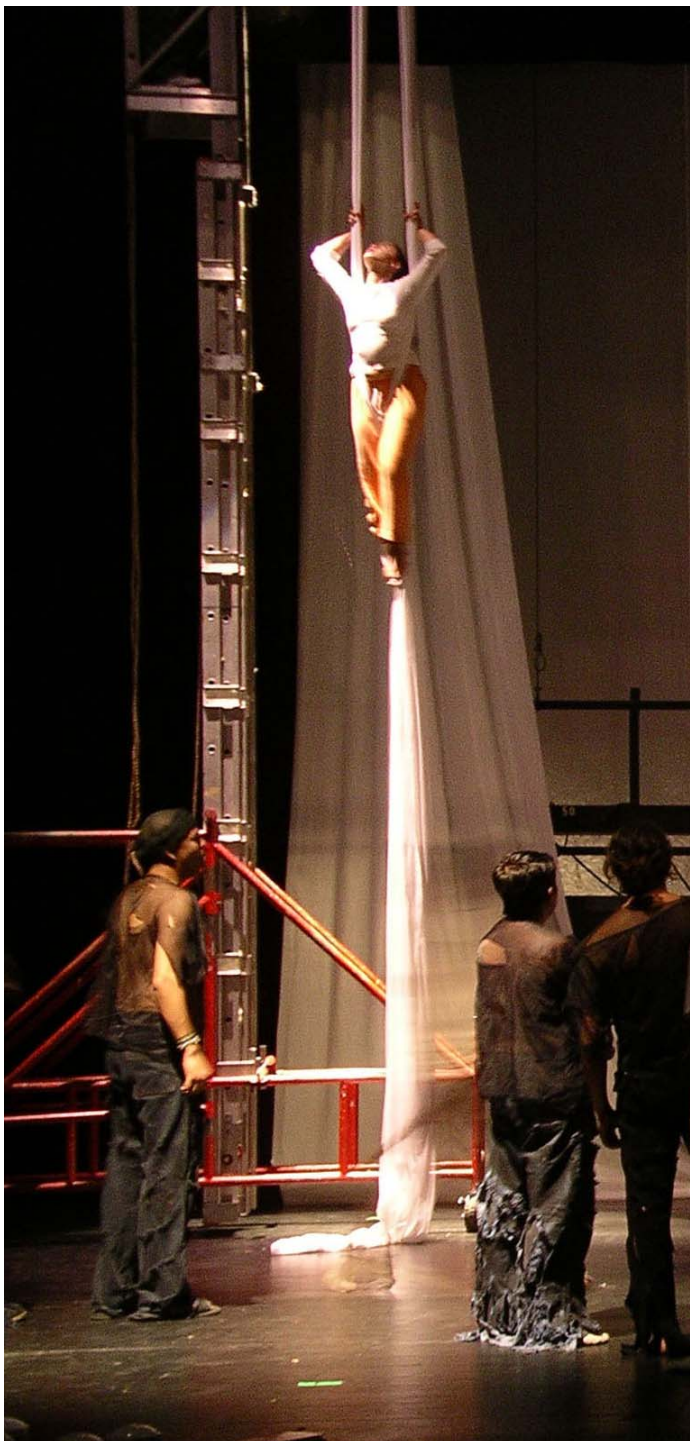
Propuesta 2



Programa de mano



Imagen final de promoción



JESUCRISTO SUPERESTRELLA MÉXICO
TRADUCCIÓN ALVARO CERVIÑO

ACTO I

OBERTURA
EL EDEN EN SUS MENTES
UN RUMOR
ASUNTO EXTRAÑO, INAUDITO
TODO YA ESTA BIEN
ESTE JESUS DEBE MORIR
HOSANNA
SIMON ZEALOTE / POBRE JERUSALEN
SUEÑO DE PILATOS
EL TEMPLO
NO SE COMO AMARLO
CONDENADO PARA SIEMPRE / DINERO CON SANGRE

ACTO 2

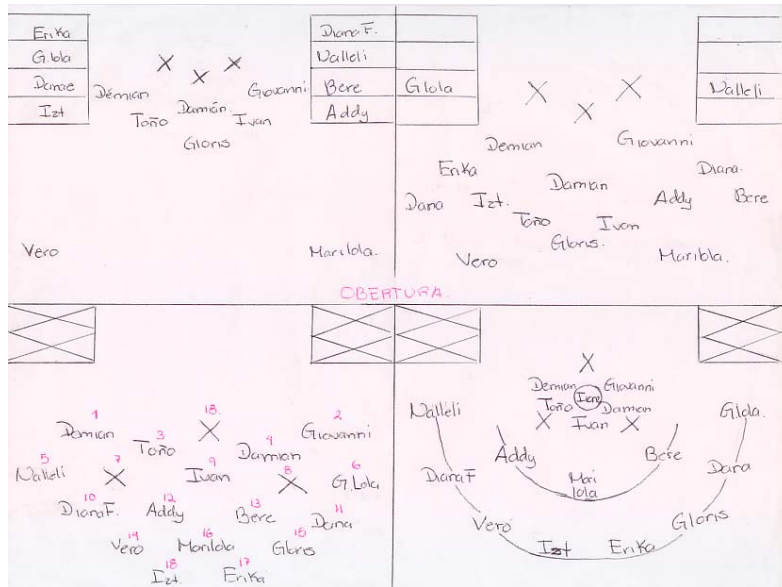
LA ULTIMA CENA
GETSEMANI
EL ARRESTO
LA NEGACION DE PEDRO
PILATOS Y CRISTO
¿PODRIAMOS EMPEZAR OTRA VEZ?
MUERTE DE JUDAS
JUICIO POR PILATOS (39 LATIGAZOS)
SUPERESTRELLA
CRUCIFIXION
JUAN 19:41

JESUCRISTO SUPERESTRELLA , es una nueva puesta en escena de la legendaria ópera rock, ambientada en una época (apocalíptica) atemporal, al inicio se muestra el frío matiz de la actualidad; las necesidades de la obra son varios:

- a) diseño de una escenografía atemporal, que pueda utilizarse en todas las escenas
- b) iluminación que haga que las telas se tiñan de color, para dar un cambio temporal
- c) vestuario que sea fácil de cambiar o utilizar en varias escenas
- d) creación de multimedia, para hacer que tenga más temporalidad la obra
- e) diseño de maquillaje muy sencillo
- f) diseño de imagen gráfica de acuerdo al concepto (atemporal)

El espacio a representar dicho espectáculo es la explanada de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, con un templete de (10 x 14 mts) y al aire libre, por lo que es necesario cubrir con telas y lona para evitar el paso de la luz. En este espacio se adaptó el (espacio arquitectónico) como espacio escénico. A diferencia del teatro "Javier Barros Sierra" en donde a continuación presento la planeación del espacio con fotografías de el cambio que puede haber, de un espacio a otro. En un espacio cerrado (en este caso el teatro) la iluminación es más controlable, al contar con la caja oscura se puede hacer mejor manejo de todo, tanto de iluminación, como de sonido. En el caso de la obra " Jesucristo Superestrella" , este fue uno de los problemas que enfrentamos, debía hacerse una producción que pudiese presentarse en cualquier espacio, ¿pero que sucedió al cambiar de espacio ? La obra cambiaba totalmente, incluso el concepto se deformaba de acuerdo a cada lugar distinto donde se presentaba. En el caso de la presentación de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, fue una experiencia única, hacer que el cristo volara en el puente de la explanada, y obviamente fue mágico.

En el caso del Teatro, la iluminación fue distinta, ya que aquí contábamos con una planta de luces mejor. A continuación presento el diseño de distribución espacial, que de acuerdo a la organización del campo y el mapa estructural del campo simple, está planeado.

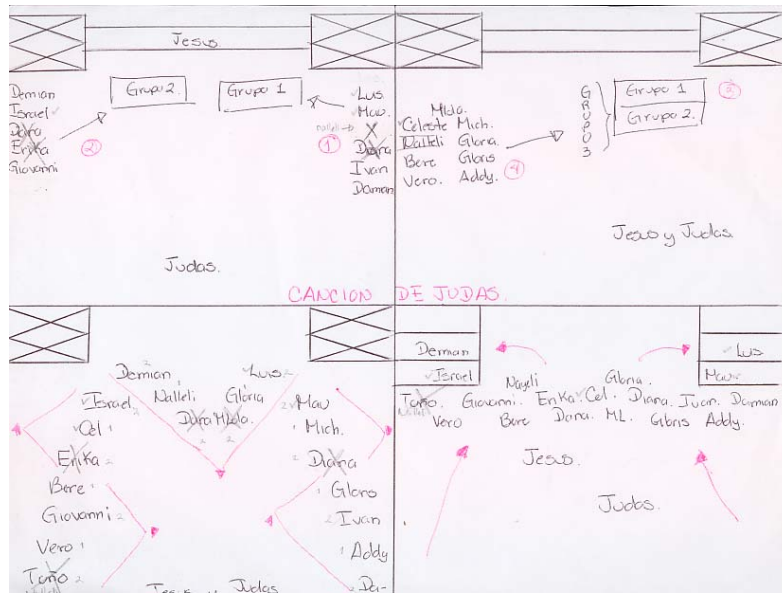


obertura

En esta escena la idea fue trabajar con sombras, los actores van vestidos de negro y con ropas desgarradas, simbolizando el pasar del tiempo, en la parte trasera del escenario se colocaron telas que simulaban, la separación de entradas y salidas de los personajes principales. Fue muy importante el manejo del espacio escénico, ya que eran bastantes actores que requerían bailar, actuar, y cantar al mismo tiempo, apoyados visualmente por las proyecciones que mostraban la evolución de la tecnología, un tanto apocalíptica, ya que en el crescendo de la obertura, en cada golpe, se mostraron imágenes de guerra, hambre, destrucción, hasta llegar a la venida del personaje de Cristo y Judas, con los cuales inicia el acto uno. La iluminación que aquí fue planteada desde el inicio del trabajo de mesa, fue en tonos fríos, se eligió el azul y el verde, en sus diferentes gradaciones. Esto permitió que las proyecciones tuvieran gran importancia visual, ya que hacen que el espectador tenga focalizados dos puntos, uno el de la coreografía de los actores y otro el de la situación temporal, que en realidad el concepto que se maneja en "Jesucristo Superestrella" es atemporal. En cuanto al espacio en donde se trabajó es importante señalar que cambió totalmente la parte visual de esta propuesta, ya que la primera puesta en escena se realizó en la explanada de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, y las posteriores puestas ya fueron en un espacio cerrado, en teatro de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, el Teatro Carlos Pellicer, el Teatro Venustiano Carranza y por último en el Foro Lenín. La manera en que cambia un espectáculo en cuanto su percepción de acuerdo al espacio es sumamente importante, no es lo mismo tener el control de la iluminación en un teatro a un espacio al aire libre, en donde incluso el sonido cambia totalmente.



El eden en sus mentes

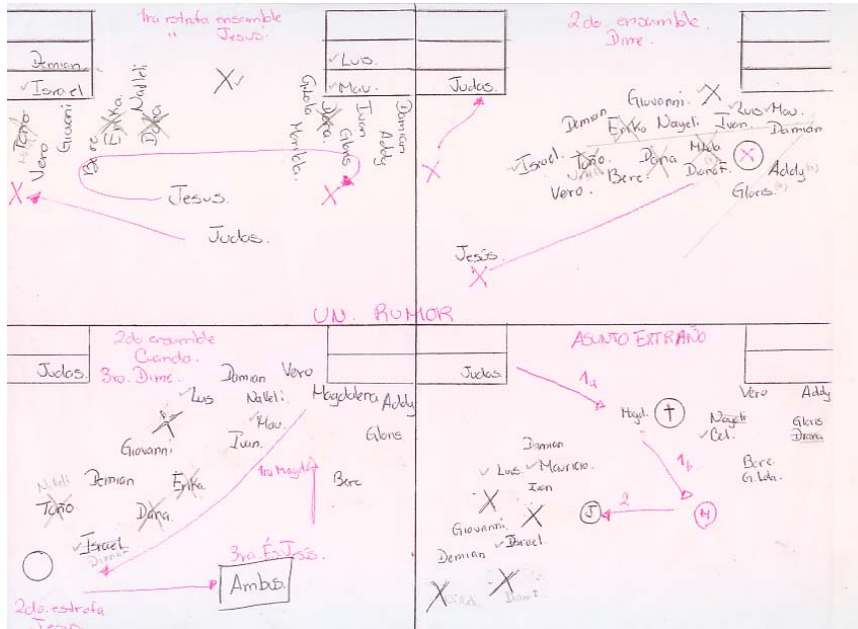


Judas puede ver como las cosas se están estropeando y como todo el gran trabajo realizado por Jesús pronto será destruido. La situación es volátil y las autoridades empiezan a fijar su atención en lo que hace Jesús.

En esta escena Judas está convencido que Jesús debe cambiar de parecer y que el pueblo está agitado por la nueva sensación del momento, ya no ven a Jesús como un hombre, si no con una persona con cierto poder, El vestuario de Jesús es en blanco y en la parte inferior del pantalón tiene un degradado azul que simboliza el agua, por el contrario Judas fue manejado en colores tierra y sus ropajes son más desgarrados que los de Jesús. La iluminación se maneja de fondo en tonos azul claro y luz frontal con seguidor en blanco para ambos personajes, en esta escena decidimos no introducir imágenes que pudieran robar la atención del público.

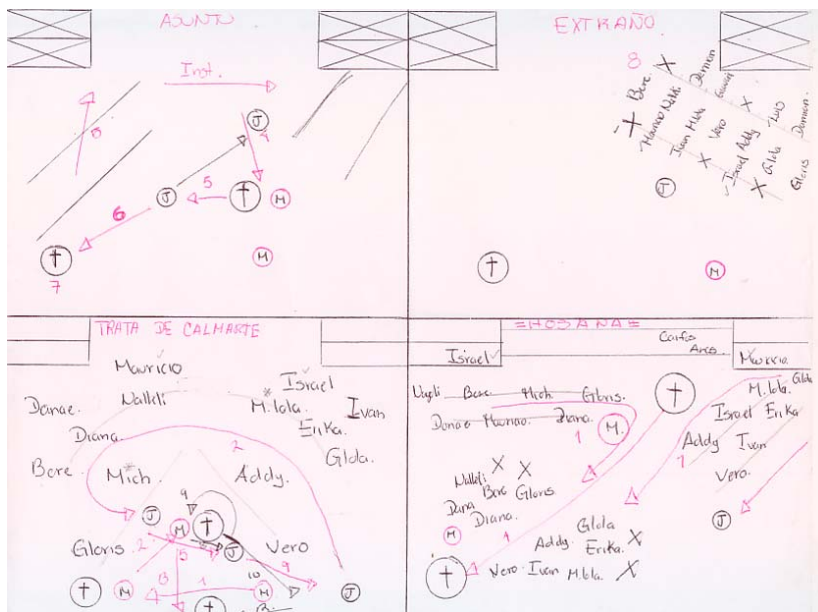


Un rumor



En esta Escena "Un Rumor" los apóstoles le preguntan a Jesús sobre lo que se dice él , y María Magdalena trata de tranquilizar a los apóstoles y a Jesús, en esta escena se maneja a todos los apóstoles y mujeres de los apóstoles en tela de manta, con algunos bordados, en colores tierra, la idea de manejar estos colores fue para distinguir a los personajes principales, y que sobresalieran sobre el ensamble, Maria Magdalena aparece de color rojo, simbolizando el amor y la pasión que en un momento de la obra llega a sentir por Jesús. La Iluminación se maneja en colores claros , como azul, verde y blanco.

Asunto Extraño



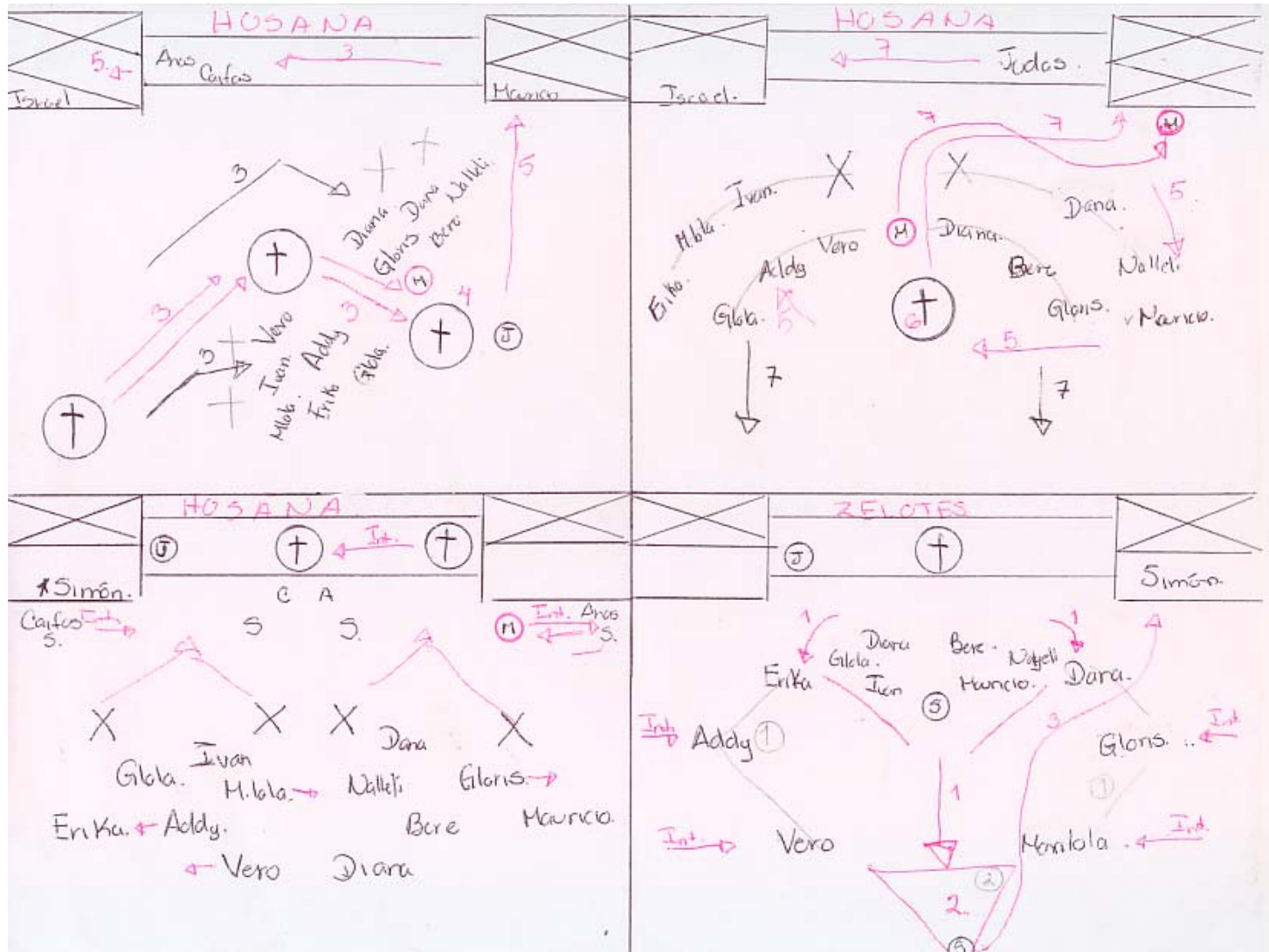
(en esta escena judas le reclama a Maria Magdalena, por desperdiciar los balsamos en Jesús y le dice, que con el dinero de esos balsamos, podría darle de comer a los pobres) en esta escena se torna la tensión, ya que es el inicio del descontento de Judas con Jesus, se realzo la importancia de los personajes principales con un seguidor y una luz especial, cenital)



Sin lugar a dudas esta es una de las escenas más importantes del acto uno, ya que en esta escena se rompe el lazo de amistad que hay entre Judas y Jesús, después de darse cuenta que María Magdalena acaricia a Jesús. Es por eso que la iluminación se manejó en color Rojo, para dar un tono de tensión y los actores principales se desplazaban siempre a la parte del proscenio, quedando atrás siempre los coros.



En esta escena Annas y Caifas sacerdotes Judíos encargados de Galilea, aclaran que Jesús está alborotando al pueblo y eso no es bueno para ellos. En esta escena como nunca hubo un cambio de escenografía, por lo rápidos que son los cambios de una y otra escena, se utilizó una plataforma y posteriormente en otros teatros metí andamios, para hacer más flexible el desplazamiento de los actores y más visibles las escenas.



Planeación para las escenas "Hosana" y "Simón Zelotes"

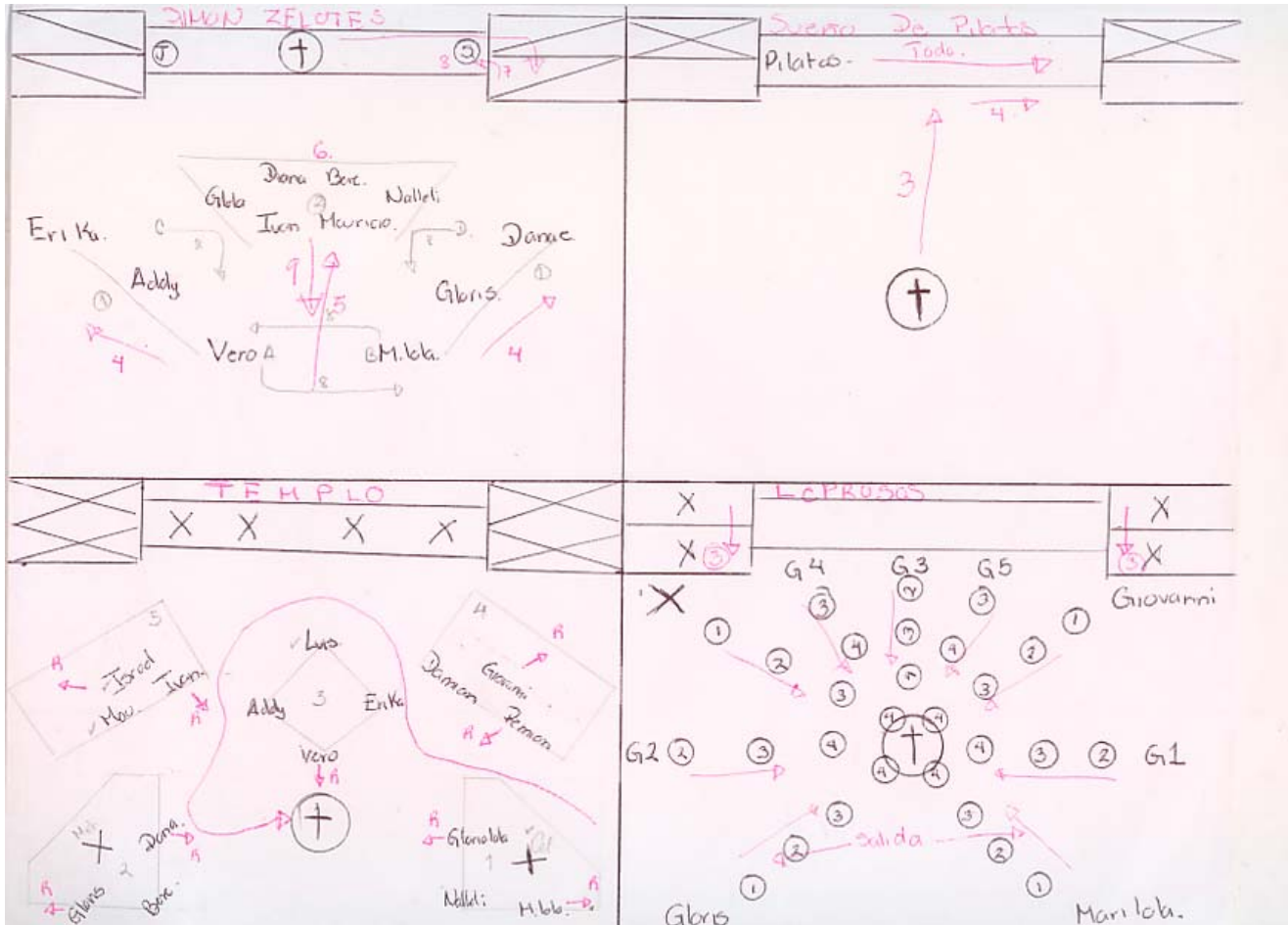
Hosanna



Una gran multitud rodea a Jesús en su entrada triunfal en Jerusalén.



La multitud dice a Jesús que le ama y cree en él. Simón intenta convencer a Jesús de que tiene poder suficiente para instigar a la gente a rebelarse contra el ejército.



En este cuadro se muestra como cambia de escena aescena el desplazamiento y por lo tanto la utilización del espacio



El sueño de Pilatos: Despertando en mitad de la noche, Pilato revive un sueño que hace meses que le persigue. En el sueño aparece un hombre de gran carisma. Pilato se encuentra en una habitación rodeado por gente que exige la muerte de ese .

El sueño de Pilatos



Se realizó en multimedia " El sueño de Pilatos", con sombras y en escena el actor representaba lo que aparecía en video.

Todo ya está bien, No sé como he de amarlo y La traición de Judas

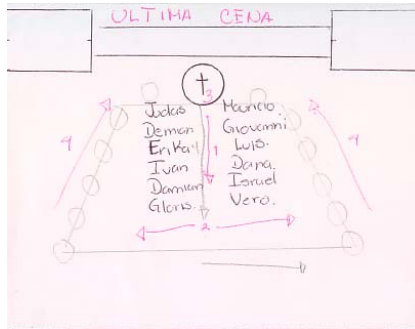


Los religiosos quieren saber dónde encontrar a Jesús lejos de las multitudes. Judas les revela que lo podrán encontrar sólo en los jardines de Gethsemane el siguiente jueves por la noche. Judas sabe que su traición será recordada por siempre, pero se aferra aún a la creencia de que lo que hace lo hace por el bien de todos

La traición de Judas



Mientras Jesús aparece en escena orando para que se cumpla el mandato de su padre, entra el multimedia con el muy simbólico “ Beso de Judas”



La ultima Cena



Jesús reúne a sus doce apóstoles. Sabe lo que se avecina y les pide que le recuerden cuando coman y beban. Observando sus expresiones de incomprensión, Jesús monta en cólera y les dice que debe estar loco al pensar que alguno de ellos le recordará cuando haya muerto. Se dirige a Pedro diciéndole que negará incluso el haber conocido a Jesús al final de la noche y revela también que uno de sus apóstoles le traicionará. Judas se levanta, se enfrenta a Jesús y empieza una discusión entre ambos. Jesús insta a Judas a seguir con sus planes y Judas acusa a Jesús de haber arruinado todo lo que habían conseguido juntos

Getsemani



*Solo, Jesús medita su destino, preguntándose si puede seguir adelante con lo que sabe va a ocurrir durante los próximos tres días.
Con una iluminación en Azul se marcó la entrada de Jesús (de hombre a un a un ser con cierto poder supremo)*

Getsemani



*Solo, Jesús medita su destino, preguntándose si puede seguir adelante con lo que sabe va a ocurrir durante los próximos tres días.
Con una iluminación en Azul se marcó la entrada de Jesús (de hombre a un ser con cierto poder supremo)
Para esta escena se quedó solo el personaje y se utilizó una luz cenital en filtro blanco.*

Pilatos y Cristo



*Jesús es conducido ante Pilato, quién no considera que Jesús esté bajo su jurisdicción y manda a sus soldados llevarlo ante Herodes.
La iluminación y la ambientación fue en rojo y naranja , representando la sangre que pronto será derramada por cristo.*



Con Jesús encerrado en una celda, María y los apóstoles se dan cuenta de que todo en lo que habían creído se ha estropeado. Les gustaría poder volver atrás y empezar de nuevo.

Juicio ante Pilatos – 39 latigazos



(incluyendo los 39 latigazos) Jesús es de nuevo conducido ante Pilato. Una multitud, liderada por los religiosos, grita pidiendo su crucifixión. Pilato cree que el hombre que tiene delante no ha hecho nada malo. Pregunta a Jesús si es el Rey de los Judíos a lo que Jesús simplemente responde "eres tú quien lo dice". Para calmar a la multitud, Pilato le castiga con treinta y nueve latigazos.

Juicio ante Pilatos – 39 latigazos



Cada uno de los 39 latigazos fue representado en video por 39 noticias que han impactado al mundo, como la bomba atómica, la segunda guerra mundial, la caída de las torres gemelas, etc.

Superestrella



Jesús, entre delirios, es sorprendido por una alucinación en la que Judas le pregunta cómo se le ha podido escapar todo de las manos y si realmente es quién dice ser. (En esta escena Judas regresa para preguntarle a Jesús, ¿tu sacrificio te dió más luz?) todos vestidos de blanco, ya que el blanco representa la pureza que despues de haberse suicidade judas adquiere, a través de haber cumplido el mandato divino de traicionar a Jesús.

La Cricifixión



Condenado por Pilato, Jesús es crucificado. En esta escena Jesús sube a los cielos por dos angeles que bajan por él, (Cristo es colocado en la cruz y atrás de él hay unas telas por las que será subido y elevado) Esta fue una de las escenas más complicadas de resolver a nivel técnico, ya que el actor debía soportar su peso por más de diez minutos.

Conclusiones :

El diseño y la comunicación visual son de gran importancia para cualquier espectáculo o arte de presencialidad; como actor, para mí no era importante el conocimiento del espacio para realizar cualquier montaje, de hecho, nunca llegué a preguntarme acerca de su importancia, pero al paso del tiempo, principalmente al iniciar la carrera de diseño y comunicación visual, me di cuenta que con los conocimientos de diseño podía aplicar mucho de lo que estaba aprendiendo al teatro. *Como artista que proviene del teatro) y de la carrera en Diseño y Comunicación Visual me interesó desarrollar el presente trabajo de investigación sobre el "Diseño de Producción Escénica", tomando como base el estudio del espacio escénico, por tratarse de un tema de gran importancia para la concreción de una puesta en escena y la necesidad de enriquecer las herramientas para el trabajo compositivo, llevándolo más allá del análisis predominante sobre el desarrollo cinético.*

Del análisis de los conceptos vertidos en las entrevistas es factible recortar algunas conclusiones:

- Un acercamiento cada vez más pronunciado entre directores de teatro, docentes de actuación y coreógrafos, en su calidad de creadores provenientes de disciplinas artísticas de presencialidad que se desarrollan en el tiempo y el espacio, en lo que refiere a la concepción del espacio escénico como totalidad, como el lugar donde se realiza el espectáculo, donde se desarrolla la acción, el lugar de "veda", de la "ficción", a diferencia del espacio real cotidiano. Salvo algunas excepciones se otorga una importancia fundamental al tratamiento del espacio escénico como elemento de la "**percepción**" y por tratarse de disciplinas artísticas eminentemente visuales. A partir de esta concepción se trabajan muy cuidadosamente todos los aspectos relativos a la **imagen**, incluyendo en este concepto todos los elementos que se conjugan para lograr la misma: interpretación, texto literario, musical o desarrollo coreográfico, mundo sonoro, manejo de objetos, etcétera. **El espacio como elemento de síntesis**; texto más espacio como los factores de mayor poder significativo en una puesta en escena.

Evolución en el tratamiento del espacio en sus obras por parte de los creadores y docentes entrevistados: en algunos casos como respuesta a una búsqueda de elementos para enriquecer el montaje y esto logrado a través de la investigación en otras disciplinas artísticas; en otros casos, variando la concepción de acuerdo a la obra a dirigir y considerando al espacio escénico como un concepto cultural no desligado del contexto de la anécdota o, según la temática, trabajando el espacio como un ámbito neutral que se va significando con las acciones de los intérpretes. En otros la concepción se modifica cuando se trabaja en espacios no convencionales. En todos, señalando algunas excepciones, es fundamental la idea de "espacio escénico" para el trabajo de dirección o composición (en el caso de las coreografías), reconociendo al mismo como una totalidad técnico-conceptual en la que se desarrollan las artes de presencialidad como lenguajes estético expresivos, para abordarlo como ordenador fundamental o prioritario.

- Concepción casi unánime del **ESPACIO ESCÉNICO** como ámbito tridimensional al que es factible recorrer y percibir desde vías diferentes de acceso, multiplicando los ejes de la recepción.

- Espacio escénico que se articula u ordena, de acuerdo a lo vivido a través del montaje de la obra "Jesucristo Superestrella" expresado por la mayoría de los realizadores, por el trabajo de los actores, el texto y la música -que tiene su espacialidad-, luz y dispositivo escenográfico, y la priorización de cada uno de ellos se modifica en función de la puesta o son considerados como una conjunción insoslayable desde el primer contacto con la idea o el texto.

•Consideración prioritaria de la relación témporo-espacial como unidad indisoluble en las artes de presencialidad y para el trabajo de una puesta en escena, ya que el intérprete genera espacio y tiempo con su ritmo interior y exterior. Espacio y tiempo como componentes que se actualizan en el devenir de la obra y se relacionan íntimamente. La temporalidad genera espacio y puede además modificarlo y, en el caso de las coreografías que trabajan en un espacio geométrico y con un tiempo matemático, se le suma el tiempo interior del intérprete y su relación con el espacio exterior, en suma con la escenografía, iluminación, musicalización, y todo el diseño de producción, e incluso con la relación que tiene con el vestuario, ya que este también es parte de la temporalidad, ya que sitúa al espectador en determinado tiempo.

•El cuerpo del actor en el espacio escénico es una entidad morfológica, que se interrelaciona con la emoción que trabaja el desde su interior (Trabajo corporal intenso a partir de las emociones). El cuerpo del actor como un instrumento en el que se produce un juego permanente entre lo interno y lo externo. La importancia que tiene el espacio para el actor es fundamental, ya que un actor debe sentirse libre y situado en determinado tiempo – espacio. En el caso de la obra “Jesucristo Superestrella” los actores fueron apoyados por multimedia que los situaban en determinados espacios virtuales, que al mismo tiempo para el espectador, son espacios inmersivos (que hacen que el espectador se meta a la obra), y al mismo tiempo la proyección de la ubicación en la escena (Viernes Santo), (Casa del Rey Herodes) etc.

•Mencionado el tema del Diseño de Producción Escénica, la importancia que tiene el estudio del espacio escénico o el conocimiento de este mismo es de gran relevancia para mí como artista creador, tanto en el ámbito de la dirección escénica, como en la parte que es el diseñar una producción, ya que este diseño implica la creación del arte, el concepto, que va ligado a un diseño de escenografía, iluminación, vestuario, maquillaje, diseño gráfico, etc, y no quiere decir con esto que el diseñador de producción haga todo esto, si no que supervise, orqueste al equipo de trabajo para llegar al resultado que el ha planteado en el proceso de la preproducción, y así llegar al concepto que ha propuesto en conjunto con la dirección escénica, ya que aquí entra una doble espacialidad (espacio interior y exterior) lo que el director de escena necesita que el actor sienta en su interior a través del espacio exterior y lo que necesita representar el espacio exterior a través de los movimientos del actor.

En el Teatro es una relación transitada insoslayablemente por los coreógrafos: la imagen o conciencia corporal del bailarín o intérprete y su voltaje emocional en relación con el espacio exterior que lo rodea y las pautas que maneja el creador y que tienen que ver más con la **percepción visual**. Esta dualidad es un aporte importantísimo para el trabajo compositivo. Traslado al espacio escénico aparece como síntesis de las dos espacialidades.

- Investigar los conceptos o posibles reflexiones sobre la búsqueda de una unidad estética en el espectáculo resultó una afirmación que definió concepciones que para mí no estaban aún muy claras, pues como actor uno nunca piensa en la importancia del espacio exterior, si no se basa uno más en la creación interior para la interpretación del personaje, y nunca uno toma en cuenta la importancia que tiene el espacio exterior (ESPACIO ESCENICO). En la dirección de Producción de la obra "Jesucristo Superestrella" al haber sido también yo el director escénico, me tope con una grande problemática. La primera es que es una obra en la que como es musical, totalmente cantada (Opera Rock), no hay mucho tiempo para hacer cambios de escenografía, y vestuarios, entonces tenía que planear una estrategia que hiciera la obra ágil, practica, y funcional, por que platicando con el equipo de producción, Marcelo Martínez, jefe del departamento de Multimedia, propuso que se hicieran algunos videos para no tener una escenografía tridimensional en el campo escénico, si no una escenografía virtual, que apoyara a los actores en el espacio – tiempo, situando a cada una de las escenas con las proyecciones, posteriormente se hicieron algunas pruebas en la maqueta y resulto atractiva la propuesta, así, los actores tendrían un mejor desplazamiento en el escenario, ya que hay escenas en las que están todos, y en las que a veces bailan en conjunto como lo es (Simón Zelotes) o la obertura de la obra. Así que llegamos a la conclusión de que el manejo del espacio si era fundamental, ya de igual manera no contábamos con muchos recursos para crear una escenografía tridimensional real. Así que llego a la conclusión de que el espacio escénico si es muy importante para los actores, ya que este sitúa, plantea, orquesta, los movimientos y supone una temporalidad que da al actor una creación interior y exterior a su personaje ya que al final se obtiene una unidad estética en la que los elementos del espectáculo se vinculan hasta formar una totalidad, que, en algunos casos deviene de haber trabajado previamente con la técnica de la "fragmentación" para llegar luego a una síntesis, una concentración que ya tiene que ver con lo poético. Se establece una interrelación en la que los componentes del hecho espectacular se dirigen hacia un mismo lado. Considerando al acto creativo como la conformación de un universo con su propia lógica, con reglas que deben tener unidad: unidad en base a otras unidades discordantes entre sí: cuando se logra la unidad aparece el "milagro estético".

•En suma, el Diseño de Producción Escénica y la Dramaturgia del espacio son una dimensión poética de la acción dramática: la poética que define la existencia del hecho artístico. Fundamental cuestión de una "poética", una poética de la existencia, de la relación entre arte y vida. Acercarse a lo poético conduce a la realidad de las emociones que se quiere provocar.

En este punto de la *Reflexión Final* también me parece importante incluir lo expresado por el Arq. *Carlos Falco* en el Seminario "**El espacio en las artes**":

•La dimensión poética o sea la capacidad y aptitud de organizar signos que confieren a lo material la propiedad de producir emociones, tanto a quienes participan del fenómeno desde la construcción como desde la recepción. El teatro es una actividad proyectada para suscitar emociones mediante la conjunción e interjuego de todos los elementos, es decir la dimensión poética del arte teatral. Esta surge de los recursos utilizados en el diseño de la imagen y en ella se condensa el teatro como experiencia de comunicación, tránsito de ideas y emociones..."

Bibliografía

- A. Appia. La obra de arte viviente. Atar. Paris. 1921
- Ataud , Antonin. El teatro y su doble; Retórica Ediciones. Buenos Aires. 2002
- Aicher, O. El mundo como proyecto. Gustavo Gili, Barcelona. 1994
- Aicher i Kiramper .Sistemas de signos en la comunicación visual, G. G. 2001
- Allardyce, Nicoll. **Lo spazio scenico**. Bulzoni, Roma. 1971
- Balada M, Martha. La educación Visual en la escuela. Paidos.1998
- Bachelard, G. "La poética del espacio", Fondo de Cultura Económica
- Balmori, S. "Áurea medida. La composición en las artes plásticas". UNAM. México.
- Banham, R. Teoría y diseño en la primera era de la máquina, Barcelona. 1985
- Beltrán, Felix. Acerca del diseño. 1980.
- Breyer, Gastón . Teatro: El ámbito escénico. de (Centro Editor de América Latina)
- Contreras, R, F, y san Nicolás Romera , C, Diseño gráfico, creatividad y comunicación, ediciones blur. Madrid.2001.
- Bont, Dan.Escenotécnicas en teatro, cine y TV. Artes visuales en escenarios y estudios. Leda. Barcelona.1994
- Bobes Naves, Mª Carmen. Semiología de la obra dramática. Madrid, ArcoLibros, 1997
- Cruciani, Fabrizio.Lo spazio del teatro, Editori Laterza. Bari.
- De Aguilera Gamoneda, Joaquín. Principios de historia de los medios audiovisuales. Ed. Tecnos. 1980
- Díaz Plaja, Guillermo. El teatro: enciclopedia del arte escénico. Noguer SA, Barcelona. 1958
- De Toro, Fernando: Semiótica del Teatro, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1987. Capítulo III, "La semiosis teatral" (También en Gestos 4, noviembre 1987)
- Féral, Josette: "El texto espectacular: la escena y su texto", en: Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras, Buenos Aires, Ed. Galerna, 2004.
- Frutiger, A. Signos, símbolos, marcas, señales.GG.Barcelona, 1982

Bibliografía

- Gómez , José Antonio. Historia visual del escenario. Editorial García Verdugo, Madrid. 1977
- Guiraud, Pierre. La semiología. Siglo XXI. 1989.
- Jaume, Batiste. La Escenografía. La Galera. Barcelona. 1991
- J. Copeau. Critiques d'un autre temps. Editions de la Nouvelle Revue Française, 1923
- López de Guereñu, Javier. Decorado y Tramoya. Ñaque, Ciudad Real. 1998
- Pavis, Patrice: Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona, Editorial Paidós, 1998.
- _____. El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza y cine. Barcelona, Ed. Paidós, 2000. 2da.
- Potter, N. ¿Qué es un diseñador?, Paidos, Barcelona. 1999
- Swan, A. Bases del diseño gráfico .GG. Barcelona 2002
- T. Valentín y G. Navarro. Gestión, producción y marketing. Naque. Barcelona. 1997
- Millerson, Gerard. Técnica de iluminación para TV y Cine. Focal Press. 1992
- Mello, Bruno. Trattato di scenotecnica. G. Agostini. 1990
- Moreno, Juan Carlos. Iluminación. Ñaque, Ciudad Real. 1991
- Nieva, Francisco. Tratado de escenografía. Fundamentos. Madrid. 2000
- Prieto Castillo, Daniel. Diseño y comunicación. Col. Ensayos. UAM. Xochimilco.
- Svodoba, Josef. The secret of theatrical space. Applause. 1993
- Vale, Eugene. Técnicas de guión para cine y televisión. Gedisa. Barcelona. 1986.
- Wagner, Fernando. Teoría y técnica teatral. Lábor SA, Barcelona. 1974

Otras Fuentes

La Guía del Ocio. El Universal. Del 24 al 30 de Octubre.

Drama Teatro, Edición #18 Año 2007 Primer Cuatrimestre

<http://www.nicolacomunale.com/>

<http://www.escenica.net>

<http://www.accademiaitaliana.com/ita/roma/scenografia.htm>

<http://www.cinecittastudios.it/public/index.cfm>

<http://www.dreamvideo.it/scenografia.htm>

http://www.escuela-tai.com/escuela_escenografia/

<http://www.sceno-plus.com/>

<http://www.capolei.it/>

<http://documentacionteatral.mcu.es/>

<http://www.comediants.com/pagines/esp/indexesp.html>

http://europa.eu.int/comm/culture/theat_es.html

<http://www.aytoespartinas.com/lateatral/>

<http://www.escenografia.com/escenografias.htm>

<http://www.arteyficcio.com/escen.htm>

<http://www.escenografia.cl/>

<http://www.resad.es/escenografia.htm>

http://www.alternivateatral.com/taller.asp?codigo_servicio=9

89

<http://www.modahistoria.com/modahistoria/index.htm>

<http://www.resad.es/escenografia.htm#nuevo>