



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE
MEXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
CUAUTITLAN

U. N. A. M.
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES



DEPARTAMENTO DE
DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

*"PROPUESTA DE DISEÑO ESCENOGRÁFICO DE LA
REPRESENTACIÓN TEATRAL ESPERANDO A GODOT DE
SAMUEL BECKETT"*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTA:
LILIANA ENRIQUETA MEJIA MUÑOZ

ASESOR: LDG. EDGAR OSVALDO ARCHUNDIA GUTIERREZ

CUAUTITLAN IZCALLI, EDO. DE MEX.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

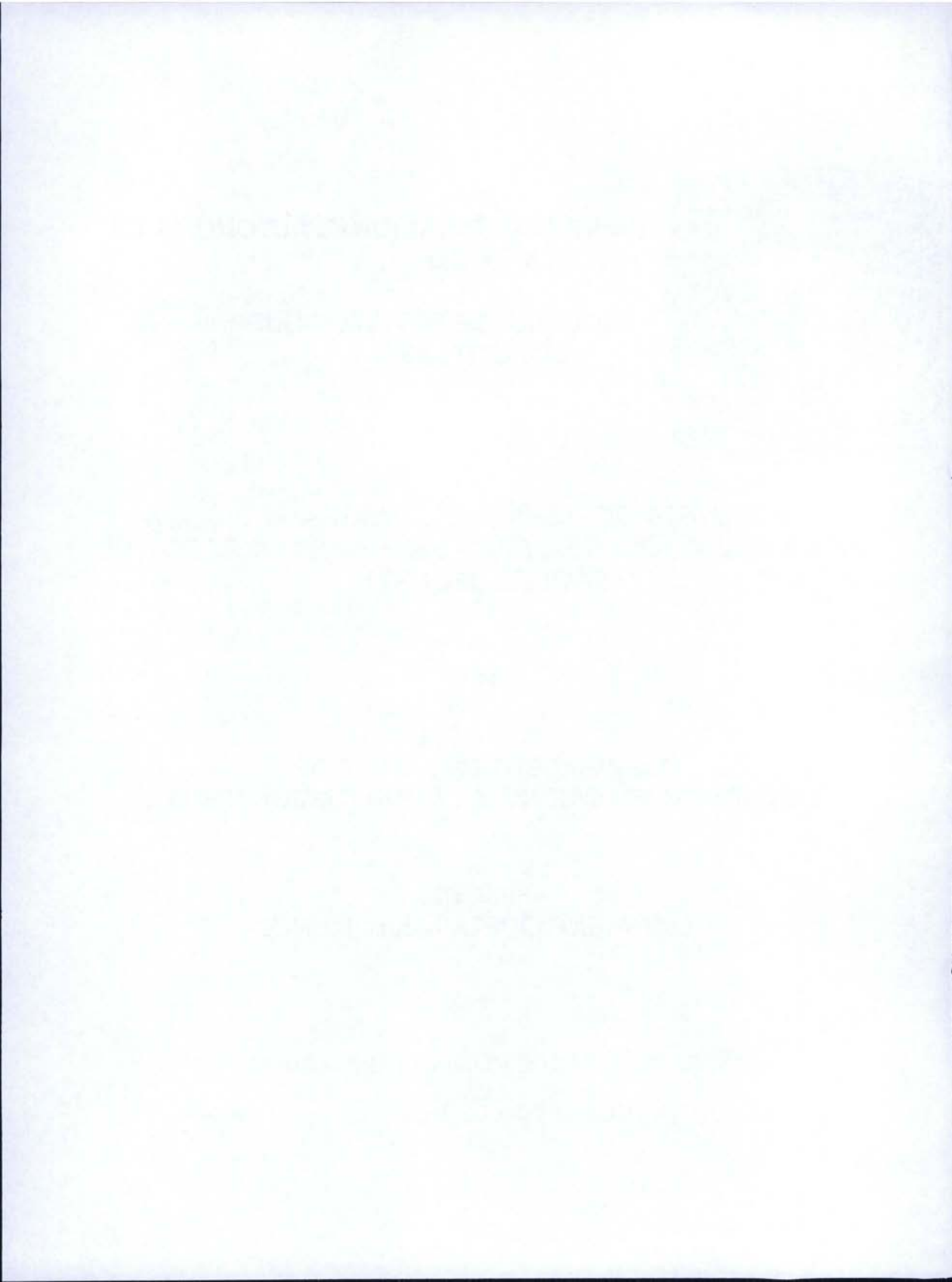


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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





UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLAN
UNIDAD DE LA ADMINISTRACION ESCOLAR
DEPARTAMENTO DE EXAMENES PROFESIONALES

ASUNTO: VOTOS APROBATORIOS

U. N. A. M.
FACULTAD DE ESTUDIOS
SUPERIORES CUAUTITLAN



DEPARTAMENTO DE

ATN: L. A. ARACELI HERRERA HERNANDEZ
Jefe del Departamento de Exámenes
Profesionales de la FES Cuautitlán

DRA. SUEMI RODRIGUEZ ROMO
DIRECTOR DE LA FES CUAUTITLAN
PRESENTE

Con base en el art. 28 del Reglamento General de Exámenes, nos permitimos comunicar a usted que revisamos la Tesis :

propuesta de diseño escenográfico de la representación
teatral Esperando a Godot de Samuel Beckett

que presenta la pasante: Liliana Enriqueta Mejia Muñoz
con número de cuenta: 099222279 para obtener el título de :
Licenciada en Diseño y Comunicación Visual

Considerando que dicho trabajo reúne los requisitos necesarios para ser discutido en el EXAMEN PROFESIONAL correspondiente, otorgamos nuestro VOTO APROBATORIO.

ATENTAMENTE
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"

Cuautitlán Izcalli, Méx. a 28 de Octubre de 2008

PRESIDENTE	<u>LDG. Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez</u>	
VOCAL	<u>MAV. Marco Antonio Sandoval Valle</u>	
SECRETARIO	<u>LDG. Aurora Muñoz Bonilla</u>	
PRIMER SUPLENTE	<u>LDG. Ernesto Raúl Piña Cazares</u>	
SEGUNDO SUPLENTE	<u>LH. Javier Illescas Pérez</u>	

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Liliana Fragata

Mejía Muñoz

FECHA: 20 febrero 2009

FIRMA: [Firma manuscrita]

A MI MAMA

Por ser mi apoyo, mi fortaleza, mi maestra,
mi amiga, gracias a ti estoy aqui ahora.

A MI HERMANA Y ABUELA

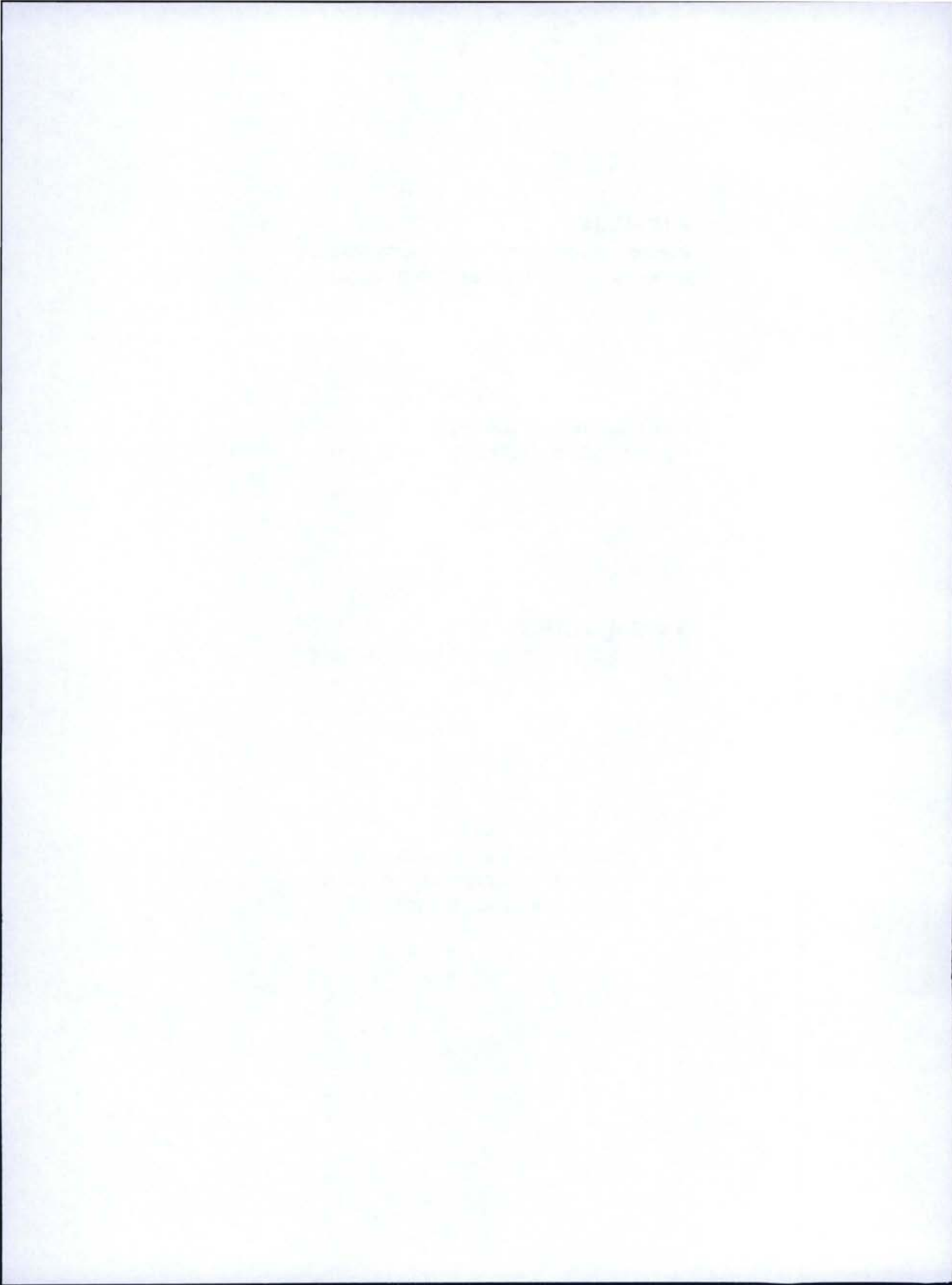
Por ser parte de mi familia, por todo su
apoyo.

A MIS MAESTROS

Por su apoyo para la realizacion de esta
tesis.

A la UNAM

La maxima casa de estudios
Por darme los conocimientos para
realizarme como profesionista.



INDICE

Introducción		1
Capítulo 1. Breve historia del teatro y elementos de diseño escenográfico.		
1.1 Breve historia del teatro		1
1.1.1 Teatro griego		
1.1.2 Teatro Medieval		2
1.1.3 Teatro del Renacimiento		
1.1.4 Teatro del Siglo XVIII		3
1.1.5 Teatro del Siglo XIX		
1.1.6 Teatro del Siglo XX		4
1.1.7 El teatro en Latinoamérica		5
1.2 Elementos de diseño escenográfico		6
1.2.1 Escenografía		
1.2.2 Tipos de escenografía		
1.2.3 Diseño escenográfico		9
1.2.4 Elementos del espacio escénico		14
1.2.5 Comprensión de la luz en el espacio escénico		19
1.2.6 Equipo de iluminación teatral		23
1.2.7 Métodos de iluminación teatral		25
1.2.8 Técnicas multimedia aplicadas al teatro		26
Capítulo 2. "Esperando a Godot" de Samuel Beckett		
2.1 Análisis de la obra		27
2.2 Biografía de Samuel Beckett		29
2.3 Descripción de personajes		30
2.3.1 Estragon		
2.3.2 Vladimir		31
2.3.3 Pozzo		
2.3.4 Lucky		32
2.3.5 Muchacho		
2.3.6 Godot		33
Capítulo 3. Diseño de Escenografía		
3.1 Teatro Orientación		34
3.1.1 Ficha Técnica		36
3.1.2 Levantamientos y Planos		37



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

3.2 Metodología Esquema de Fallon	43
3.2.1 Preparación	
3.2.2 Información	
3.2.3 Valoración	
3.2.4 Creatividad	
3.2.5 Selección	
3.2.6 Proyecto	
3.3 Objetivos estéticos	
3.4 Referencias visuales	44
3.4.1 Biografía Misha Gordin	
3.5 Bocetos	49
3.6 Elementos de escenografía	52
3.6.1 Desierto	
3.6.2 Árbol	55
3.6.3 Cielo	58
3.7 Propuestas de vestuario	60
3.8 Adaptación de la escenografía al Teatro Orientación	66
3.8.1 Descripción	
3.8.2 Propuesta de Iluminación	68
3.8.3 Isoptica de afore	73
Conclusiones	75
Bibliografía	77

ObjetivoGeneral

Realizar la propuesta escenográfica de la obra "Esperando a Godot" de Samuel Beckett aplicando elementos de diseño adquiridos durante la carrera.

Particulares

- Analizar e interpretar el espacio escénico en el que se desarrolla la obra, para llegar al mejor resultado posible.
- Experimentar con elementos de diseño como: líneas, formas, valor y tono, proporción, ritmo, textura, color.
- Poner en práctica los conocimientos adquiridos durante la carrera.
- Realizar el diseño escenográfico de la obra con una propuesta visual diferente.

Planteamiento del Problema

El teatro como medio de comunicación conjunta elementos visuales, sonoros y de actuación. Para construir el concepto visual del diseño escenográfico se pueden emplear elementos de diseño como: líneas, forma, valor y tono, proporción, ritmo, textura, color, adquiridos durante la carrera, aportando al mensaje global elementos informativos, enriqueciendo así la propuesta visual citada por el propio autor de la obra.

Hipótesis

A partir de la clase de Dirección de Arte surge la inquietud de realizar diseño escenográfico, empleando elementos de diseño como: líneas, formas, valor y tono, proporción, ritmo, textura, color. Si se emplean estos elementos de diseño adquiridos durante la carrera, se puede aportar al mensaje global elementos informativos para construir el concepto visual, que sin garantizar el éxito de la puesta en escena, llegar a un buen resultado en la propuesta escenográfica de "Esperando a Godot" de Samuel Beckett.



Universidad Nacional
Autónoma de México

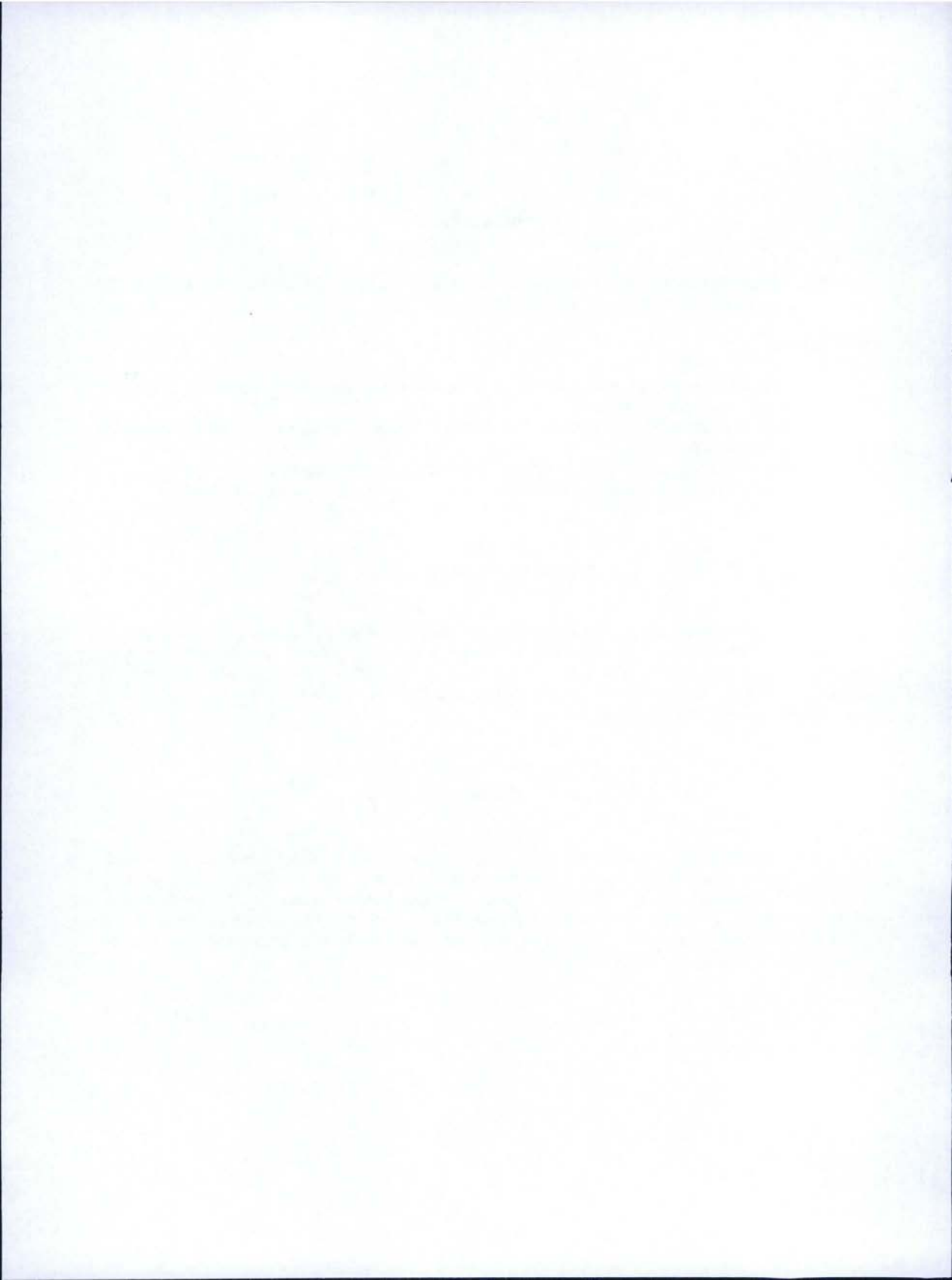


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

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.



Introducción

El objetivo principal es hacer una propuesta escenográfica de la obra "Esperando a Godot" de Samuel Beckett. Beckett es el dramaturgo por excelencia de los años cincuenta, una década amenazada por la guerra fría y la posibilidad de la destrucción total del mundo a causa de un holocausto atómico. Sus personajes parecen ser colocados en un mundo en el cual se evidencian los efectos del desastre y en donde se cuestiona la existencia. En su trabajo se ve claramente la influencia que deja las secuelas de un ambiente de post-guerra (Segunda Guerra Mundial) y se cuestiona sobre la fugacidad de la vida, el tiempo, la eternidad, la soledad, el aislamiento como resultado de la imposibilidad de comunicación y convivencia con los otros.

Esperando a Godot, la obra clásica del teatro del absurdo presenta a dos vagabundos: Vladimir (Didi) y Estragon (Gogo) que esperan cerca de un árbol la llegada de Godot. Mientras esperan, pierden el tiempo jugando juegos verbales, haciéndose preguntas, pensando en suicidarse o marcharse, encontrándose y desencontrándose en el mismo lugar. Reciben asustados, la visita de Pozzo y Lucky, un amo y un esclavo y escuchan el largo monólogo que finalmente dice que el hombre y su cerebro, a pesar del progreso, se están encogiendo. Luego reciben a un muchacho que les trae un mensaje de Godot. El segundo acto se desarrolla igual que el primero con algunas variantes.

Empleando elementos de diseño como composición, color, textura, etc, adquiridos durante la carrera, se puede llegar a un buen resultado en la propuesta escenográfica de "Esperando a Godot" de Samuel Beckett. En el capítulo uno se presenta breve historia del teatro, desde el teatro griego al teatro en latinoamérica, así como los elementos gráficos que constituyen el diseño escenográfico, tipos de escenografía, elementos del espacio escénico, comprensión de la luz en el espacio escénico, equipo de iluminación teatral, métodos de iluminación teatral, y técnicas multimedia aplicadas al teatro, en capítulo dos se presenta el análisis de la obra "Esperando a Godot" de Samuel Beckett, Biografía de Samuel Beckett y descripción de los personajes, en el capítulo tres, se presenta el diseño escenográfico, teatro Orientación, metodología, objetivos estéticos, referencias visuales, bocetos, elementos de la escenografía, propuestas de vestuario, y la adaptación de la escenografía al teatro Orientación, por último Conclusiones y Bibliografía consultada.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

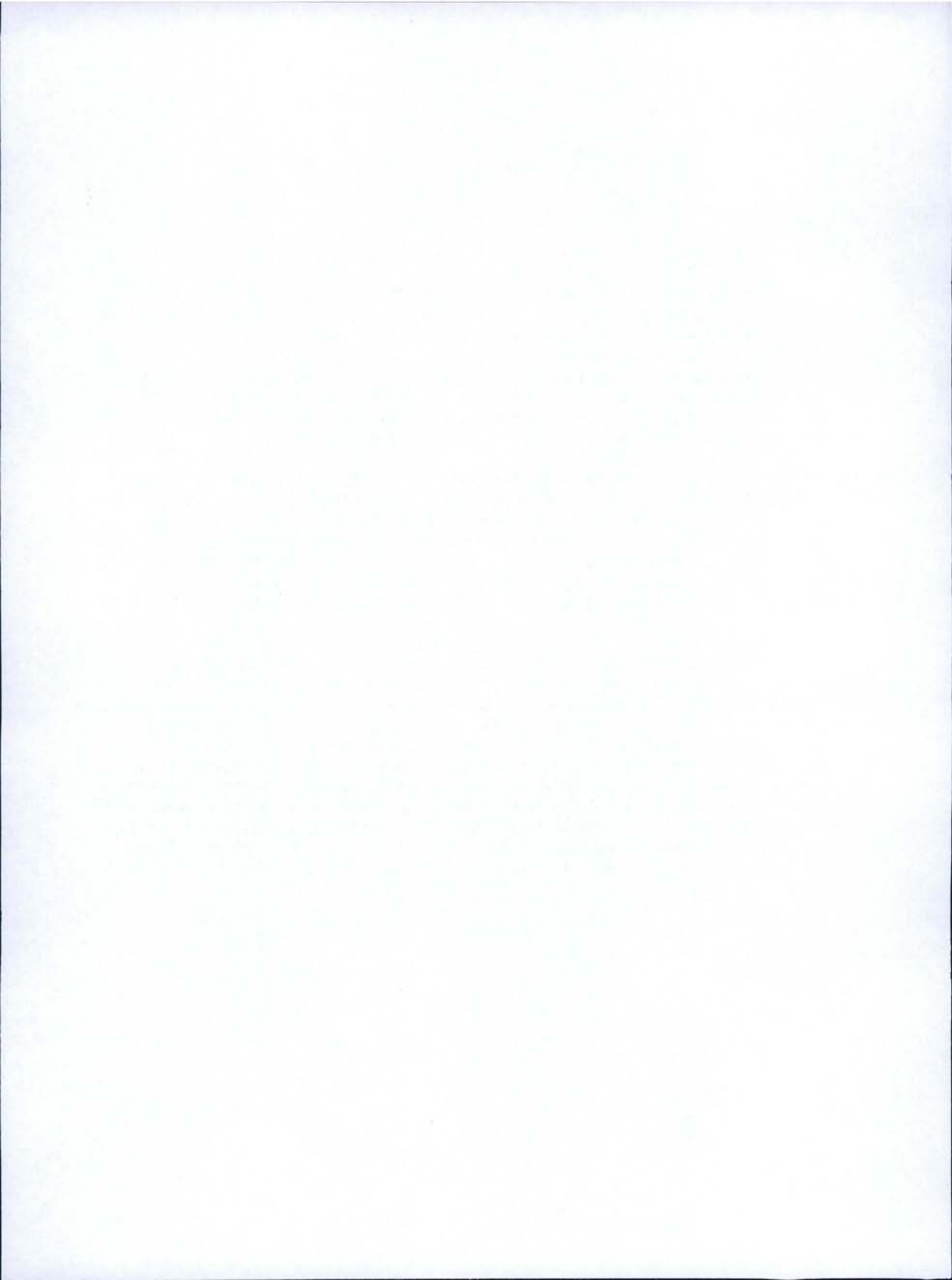


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Capítulo 1. Breve historia del teatro y elementos de diseño escenográfico.

1.1 Breve historia del Teatro

"Se denomina teatro (del griego Theatrón "lugar para contemplar" a la rama del arte escénico, relacionada con la actuación, que representa historias frente a una audiencia usando una combinación de discurso, gestos, escenografía, música, sonido y espectáculo."¹

¹ GUERRERO, Zamora, (1961), "Historia del Teatro Contemporáneo", Barcelona: Juan Flors, pp. 11.

El teatro surge en Atenas, Grecia, entre los siglos V y VI a.C. tras la evolución de las artes y ceremonias griegas como la fiesta de la vendimia (ofrecida a Dionisio, dios del vino y la vegetación) donde los jóvenes danzaban y cantaban hacia el templo del dios, a ofrecerle las mejores uvas. Estas ceremonias rituales evolucionaron a lo que hoy es el teatro.

1.1.1 Teatro Griego

"Las obras teatrales eran representadas al aire libre instalando en el lugar una especie de tienda de campaña para el guerrero y jefe que era, el personaje principal."²

El teatro griego presentaba tres clases de obras: tragedias, dedicadas a las leyendas heroicas; piezas satíricas, en las que se hacía burla de tales leyendas; y comedias que se referían a la vida corriente en forma de farsa.

Aristóteles dice que la comedia nació de las canciones fálicas, que eran himnos en honor de Falos, dios de la Fertilidad y del ditirambo, o himno coral que se cantaba a Dionisio.

El poeta griego Tespis, según la tradición ateniense, fue el creador de la tragedia al introducir en los espectáculos dionisiacos el recitado a cargo del coro de tragoidos o "coro de machos cabríos".

Características de la tragedia:

- Las obras son solemnes, escritas en verso y estructuradas en escenas (episodios) entre personajes (nunca hay más de tres actores hablando en una escena) e intervenciones del coro en forma de canciones (odas).
- Las historias se basan en mitos o antiguos relatos.
- Por lo general, son obras de poca acción y los hechos se relatan a través de diálogos y canciones del coro.

² OLIVA, Cesar, (1990) "Historia básica del arte escénico", Madrid: Cátedra, pp. 10.

³ *Ibidem*, pp.11.

"Mas tarde con Sófocles y Agatarco, surgieron las primeras decoraciones; estas se constituían por un prisma de cuatro facetas, pintadas cada una de ellas con una vista diferente que servía como fondo de una escena; para su cambio hacían girar el prisma que era sustentado por un eje vertical."³



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Teatro Romano

El teatro romano se desarrolló hasta el siglo III a.C. Estuvo dominado por las comedias de Plauto y Terencio, que eran adaptaciones de la comedia nueva griega. Las obras se basaban en una intriga de carácter local, aunque las de Terencio también aportaban un valor didáctico.

1.1.2 Teatro Medieval

"Las representaciones teatrales en la Edad Media no tenía decorados, interviniendo en ellas unos pocos elementos ambientales."⁴ Las representaciones teatrales son vinculadas al culto religioso principalmente, los cuales eran desarrollados dentro de las iglesias o en sus atrios o pórticos y en las plazas principalmente.

1.1.3 Teatro del Renacimiento

La Reforma protestante pone fin al teatro religioso a mediados del siglo XVI. "La participación de actores profesionales en las obras fue sustituyendo poco a poco a los aficionados, son construidos los teatros naciendo entonces, la escenografía con ello la arquitectura, carpintería y el maquinismo de la puesta en escena."⁵

Teatro Neoclásico

El teatro del Renacimiento con influencias clasicistas dan origen al teatro Neoclásico. Eran obras pensadas para ser leídas, aunque fuera por varios lectores y en público, con fines didácticos.

Comedia de Arte

Mientras la elite se entretenía con el teatro y el espectáculo de estilo clasicista, el público en general se divertía con la comedia del arte, un teatro popular basado en la improvisación.

Teatro Francés

A finales del siglo XVI era popular en Francia un tipo de comedia similar a la farsa. Este fenómeno dificultó el establecimiento total del drama renacentista. La fuerte influencia italiana en Francia llevó a popularizar representaciones que fueron denominados ballets.

Moliere está considerado como el gran dramaturgo francés. Sus farsas y comedias reciben en su mayoría una influencia directa de la commedia dell'arte, pero generalmente van más allá de su objetivo específico y podrían considerarse como observaciones sobre las limitaciones y errores del género humano.

Moliere fue también un actor cómico de excepción en su tiempo, y trabajó con el objetivo de alterar el estilo histriónico que entonces dominaba la escena francesa.

Teatro Isabelino Ingles y de la Restauración

El teatro renacentista inglés se desarrolló durante el reinado de Isabel I a finales del siglo XVI. Se escribían tragedias academicistas de carácter neoclásico que se representaban en las universidades.

Bajo la influencia del clima de cambio político y económico en la Inglaterra, así como de la evolución de la lengua, dramaturgos como

4 OLIVA, Cesar , (1990), "Historia básica del arte escénico", op. cit...
...pp 11.

5 Idem.

Thomas Kyd y Christopher Marlowe dieron lugar al nacimiento de un teatro dinámico, épico dando origen al teatro inglés del dramaturgo William Shakespeare.

Teatro Español del Siglo de Oro

El siglo XVII fue el Siglo de Oro del teatro en España. Se crean las primeras salas teatrales llamadas corrales de comedias, que eran gestionadas por las hermandades. El teatro deja de ser un acontecimiento restringido para convertirse en un producto competitivo, sujeto a las leyes de la oferta y la demanda. Dos autores de la época surgen en el arte teatral Cervantes y Lope de Vega.

1.1.4 Teatro del Siglo XVIII

El teatro del siglo XVIII era, en gran parte de Europa, un teatro de actores. Estaba dominado por intérpretes para quienes se escribían obras ajustadas a su estilo; a menudo estos actores adaptaban clásicos para complacer sus gustos y adecuar las obras a sus características. Las obras de Shakespeare, en especial, eran alteradas hasta no poder ser reconocidas no sólo para complacer a los actores sino, también, para ajustarse a los ideales neoclásicos. A *El rey Lear* y *Romeo y Julieta*, por ejemplo, se les cambiaron los finales trágicos por unos felices, anulando por lo tanto la intencionalidad del autor.

1.1.5 Teatro del Siglo XIX

"El teatro del siglo XIX y XX se caracterizó por una representación convencionalmente naturalista

que, de acuerdo con el gusto de la época, fue recargada y pomposa; su propósito era el de crear, por medio de artificios, un cuadro tan real y efectista como los de la historia en la pintura del periodo."⁶

A lo largo del siglo XVIII ciertas ideas filosóficas fueron tomando forma y finalmente dieron origen al movimiento llamado romanticismo.

Teatro Romántico

El romanticismo apareció en primer lugar en Alemania, un país con poca tradición teatral antes del siglo XVIII, aparte de rústicas farsas. Alrededor de 1820, el romanticismo dominaba el teatro en la mayor parte de Europa.

Se recuperan las formas y estructuras del teatro del Siglo de Oro pero con una maquinaria escénica y efectos escenográficos suntuosos y aparatosos. Su principal figura es José Zorrilla, el autor de *Don Juan Tenorio*. La fuerza de este personaje y obra ha conseguido que no haya dejado de representarse.

Melodrama

El romanticismo en combinación con formas populares dieron origen al melodrama, el género dramático más arraigado en el siglo XIX. El melodrama como literatura es a menudo ignorado o ridiculizado.

Teatro Burgués

Proponía una recreación de lo local y de la vida en el hogar. El espectador debía tener la impresión de asistir a un hecho real y a ello vino

⁶ Idem.

a contribuir el escenario de tres paredes con el objetivo de que el público observe a través de la imaginaria cuarta pared.

Naturalismo y crítica social

"A mediados del siglo XIX el interés por el detalle realista, las motivaciones psicológicas de los personajes, la preocupación por los problemas sociales, condujo al naturalismo en el teatro. Los dramaturgos y actores, como los científicos, retrataban el mundo real."⁷

El naturalismo es responsable del surgimiento de la figura del director teatral moderno. Aunque todas las producciones teatrales a lo largo de la historia fueron organizadas y unificadas por un individuo, la idea de un director que interpreta el texto, crea un estilo de actuación, sugiere decorados y vestuario y da cohesión a la producción, es algo moderno.

Realismo Psicológico

Las obras demuestran problemas sociales como la enfermedad genética, la ineficacia del matrimonio como institución religiosa y social, y los derechos de las mujeres.

1.1.6 Teatro del Siglo XX

Desde el renacimiento en adelante, el teatro opta por el realismo; a finales del siglo XIX, surge una acción antirrealista.

Teatro Simbolista

Los simbolistas hicieron una llamada a la "desteatralización" del teatro, los textos estaban

cargados de simbología de difícil interpretación, el ritmo de las obras era en general lento y semejante a un sueño.

Teatro Expresionista

"El movimiento expresionista tuvo su apogeo en las dos primeras décadas del siglo XX, principalmente en Alemania. Exploraba los aspectos más violentos y grotescos de la mente humana, creando un mundo de pesadilla sobre el escenario. Se caracteriza por la distorsión, la exageración y por un uso sugerente de la luz y la sombra."⁸

Teatro del Absurdo

"El Teatro del Absurdo se desarrolla en un ambiente de post-guerra de la Segunda Guerra Mundial, este término proviene de pensadores existencialistas como Albert Camus y Jean-Paul Sartre. Camus afirmaba que la humanidad tenía que resignarse a reconocer que una explicación completamente racional del universo estaba más allá de su alcance; en ese sentido, el mundo debe ser visto como absurdo.

Surge también como anti-obra de la dramaturgia clásica, en la que los personajes no son claramente definidos, nos hace pensar en que alguna vez tuvieron familia, trabajo y poco a poco fueron perdiendo las características del ser humano, hasta llegar a un estado de extrañas criaturas, con problemas de comunicación.

La Literatura del Absurdo da muestra de la filosofía llamada también del Absurdo de la cual

⁷ PIGNARRE, Robert, (1945), "Historia del teatro", Paris: Presses Universitaires de France, pp. 50.
⁸ Idem.

Beckett es uno de los máximos representantes. Aunque más bien a Beckett, dramaturgo el cual el orden, la libertad, la justicia, la "psicología" y el lenguaje no son más que una serie de sucesivas aproximaciones a una realidad ambigua y decepcionante."⁹

Teatro Contemporáneo

El teatro realista continuó vivo en el ámbito comercial, sobre todo en Estados Unidos. Existen obras basadas en la memoria, secuencias sobre sueños, personajes puramente simbólicos, proyecciones y otros recursos similares. Incorporan diálogos poéticos y un fondo sonoro cuidadosamente orquestado para suavizar el realismo crudo. La escenografía era más sugerente que realista.

En la década de 1920 los musicales surgieron a partir de una libre asociación en forma de serie de canciones, danzas, piezas cortas cómicas basadas en otras historias, que algunas veces eran serias, y se contaban a través del diálogo, la canción y la danza.

1.1.7 El Teatro en Latinoamérica

Existe, un texto dramático maya, descubierto en 1850, el Rabinal-Achi, que narra el combate de dos guerreros legendarios que se enfrentan a muerte en una batalla ceremonial. Su representación depende de distintos elementos espectaculares como el vestuario, la música, la danza y la expresión corporal.

A partir de la época colonial, el teatro se basa sobre todo en los modelos procedentes de España.

No es hasta mediados del siglo XX cuando el teatro latinoamericano adquiere cierta personalidad, al tratar temas propios tomando como punto de partida la realidad del espectador a quien va destinado. El dramaturgo Augusto Boal, en Brasil, desarrolló técnicas de teatro callejero y para obreros, es autor del texto Teatro del oprimido.

Grupos como Rajatabla y La Candelaria se han preocupado además por realizar un teatro que sirva como medio de discusión de la realidad social, sin dejar al margen el aspecto espectacular y estético del drama.

⁹ IBÁÑEZ FANES, Jordi, (2004), "La lupa de Beckett", Madrid: Antonio Machado Libros, pp. 12.

1.2 Elementos de diseño escenográfico

1.2.1 Escenografía

La escenografía "es el arte de componer y resolver con la pintura y otros medios el decorado de una pieza teatral; un escenógrafo es el artista quien ejecuta el trabajo."¹⁰

1.2.2 Tipos de escenografía

Según el libro "La escena presente" de Gaston Breyer clasifica la escenografía en tres niveles de diseño:

Escenografía exornativa

Este tipo de escenografía es de exorno o decorado. Toma como punto principal la puesta en escena. Es ornamental y decorativa, mas que ilustrativa; su objetivo es crear un ambiente ilusionista de disfraz. Sus componentes son cortinas, muebles, objetos de arte etc. Su función es la de adorno.

Escenografía de localización

Se apoya en los paratextos y geografías, con mas o menos fidelidad al texto dramático. Procura una acotación geográfica, histórica, pictorealista, documental y anecdótica. Su sentido es ecologista o psicologista, apoyo, ambientación del paisaje y clima de la obra. Va desde la arqueología hasta la metáfora poética, según lo exija el realismo o el simbolismo del texto. Constituye el nivel general de la escenografía del teatro profesional y del arte.

Escenografía de fundación o fundante

Se apoya en el momento primigenio, en la situación de base, en la idea de fondo o bien, por su cuenta, constituye una propuesta personal y original de esa idea. Se remota a las mismas fuentes a que acudió el texto dramático, de ahí su sentido de mensaje paralelo o dialéctico respecto de ese texto.

En ese sentido, es casi pretextual. No se atiene a los paratextos del dramaturgo, asciende a la fuente filosófica del drama.

El escenógrafo da su propia versión del espacio, que puede a veces contrastar con el texto dramático. Fiel, a la idea de fondo, pasa por sobre el texto si es necesario.

El punto de partida que toma la propuesta escenográfica define el rumbo y sentido de la escenografía concreta. Según el libro "La escena presente" de Gaston Breyer propone la sistematización del área del diseño escenográfico, a partir del análisis estructural de la escenografía y clasifica a la escenografía de acuerdo a la organización semántica o semiótica, a la organización morfológica y a la organización extensional o sintáctica.

La organización semántica o semiótica, "consiste en componer un objeto con orden y totalidad, a partir de una pluralidad amorfa elaborando con los significados parciales una significancia unificadora y global del mensaje."¹¹ Con este criterio se pueden distinguir subáreas estilísticas. Entre ellas esta la escenografía del naturalismo verismo.

"Se trata de la replica o representación objetiva y verista del modelo original. Tamaño natural, forma, colores, estilo, detalles, mobiliario se repiten fielmente del modelo. Para nada interviene la subjetividad, imaginación, emoción o gusto del diseñador."¹²

La escenografía tradicionalmente ha sido evaluada en tanto imitación o evocación, como discurso referido a otro discurso básico.

En el diseño escenográfico proliferan las variedades y modalidades estilísticas como son: alegoría, romanticismo, mitología, impresionis-

¹⁰ GUERRERO, Zamora, (1961), "Historia del Teatro Contemporáneo" ,op. cit pp 9.

¹¹ BREYER, Gaston, "La escena presente": Teoría y Metodología del diseño escenográfico, Buenos Aires: Ediciones Infinito. pp 40.

¹² Idem.

mo, surrealismo, simbolismo, esteticismo, estilismo, decorativismo, electricismo, entre otros.

Gordon Graig es un simbolista plenamente metafórico, dentro de su ascendencia prerrafaelista y su inclinación al Art Nouveau. En este sentido, menos que un precursor como Appia, fue un epígono victoriano con una apertura a la simbología abstracta.

Otra clasificación de la escenografía dentro de la organización semántica es la escenografía de metonimia.

En este tipo de escenografía según el autor del libro "La escena presente" Gaston Breyer la define como de "realismo de escenario o funcionalismo" y consiste, dentro del mecanismo retórico, en sustituir la forma del objeto por su función que debe cumplir, lo cual equivale a reducirlo a su estructura funcional.

"Dentro de la organización morfológica. La escenografía se basa a partir de topologías de la geografía del texto, introduciendo un común denominador morfológico.

Ordenar unificando o estructurando tamaños, materiales, colores, formas, etc. Este orden crea un repertorio de sistemas de figuras o formas que a su vez se dividen en tres subareas:

Escenografía de estilo

Un estilo es un repertorio morfológico sistematizado. Los estilos artísticos han sido fuente de inspiración de la escenografía tradicional. En ocasiones se consigue un equilibrio entre la tradición, el realismo y el estilo.

Peter Brooks su obra escenográfica se basa en el teatro "de estilo". Su punto de partida es el actor, asume el teatro como acontecimiento. Enfatiza la urgencia del espectador y es particularmente sensible en la estructura de cada

propuesta escenográfica. Su ascendencia es Shakespeare. Entre sus obras están "La opera de dos centavos", "Rey Lear", "Marat Save" Mahabharata de diez horas de duración, entre otras. Sus puestas tienden a ámbitos centrales, informales, en escenarios convencionales y en recintos adaptados.

Su teoría es "buen teatro es el que esta bien hecho".

Escenografía de sinécdoque

La unidad se logra trabajando prioritariamente sobre uno de los factores del sistema. Si se escoge el color, como medio unificador, los demás elementos quedan libres. La unidad quedara garantizada por la estructura cromática de la escenografía.

Un ejemplo de sinécdoque, lo proporciona la escenografía toda en blanco, del estreno "Las tres hermanas" de Antón Chejov.

Si el motivo constitutivo de la sinécdoque escenográfica es el material o materiales, esta modalidad puede aproximarse a diseños de informalismos, basados en el acopio de objetos, unidades o fragmentos, restos, piezas, pedazos, tras viejos, muebles, elementos rotos etc.

"Das Honigfaz" un teatro para niños de Kiel (1982), su escenografía se basa en un montículo de basura, latas, cajones vacíos, restos de maquinarias, dentro del cual los actores se hunden, tropiezan, escalan, se abren paso, sobrenadan etc.

Escenografía abstracta

Cuando el mecanismo de sinécdoque llega a su máxima amplitud, el objeto se vacía de sustancia morfológica y resta, tan solo un esqueleto teutónico perceptivo.

Este factor unificador y definitorio, se le conoce

como abstracción."¹³

Los magnos antecedentes del abstraccionismo son la Bauhaus y en específico el teatro de Adolph Appia.

La abstracción se generalizó en toda Europa, proyectándose al teatro del Centro de Europa, Alemania, Suiza, Rusia, los países Bajos e Italia. Personajes como Kandinsky, Klee, Vantongerloo, Max Bill, Mondrian, Schlemmer todos ellos vinculados con la Bauhaus, tuvieron su vigencia en la concreción de la Abstracción.

La herencia de Appia y Craig fue decisiva.

"Dentro de la organización extensional o sintáctica. La escenografía ordena y sistematiza el medio extenso, el espacio y el tiempo dentro de la sintaxis. La sintaxis es una trama geométrica, una malla o red tridimensional, un esquema de ejes, planos directores que constituyen un ritmo espacial y lo modulan así. Sobre esa estructura se instala la materia escenográfica.

De aquí surge el método del Constructivismo. Elabora su propia sintaxis, una serie de contrapuntos con base en una morfología geométrica. Con el Constructivismo ruso nace la escenografía contemporánea a finales del siglo XIX. El cubismo, fauvismo y futurismo escénico ejercen una notable influencia que marca una tendencia.

Con el uso de estructuras abstractas y simbólicas de geometría superan la caja escénica tradicional y la dependencia pictoricista apuntando a una resolución arquitectónica estructural con plataformas, planos inclinados, trama espacial de líneas, escaleras múltiples, rampas, etc.

Al sistema escénico de estructuras constructivistas corresponde el término de Constructivismo, consiste en armar monumenta-

les organismos tridimensionales y móviles de estructura geométrica.

También dentro de la escenografía de cinética, el factor dinámico, es una constante teórica práctica del escenario. En la obra escenográfica están presentes cambios o movimientos de elementos, mobiliarios, luces, etc. Dentro de la escenografía cinética implica mucho más que estos simples cambios. Implica partir de un planteo o programa en el cual el movimiento la transformación o transmutación, toma la delantera y es el sentido del objeto del escenario.

El Informalismo, podría definirse como una expresión de antidogmatismo, antiacademia, antisistema. Un ejemplo de informalismo de escenario lo da el diseñador polaco Jerzy Grzeguzewski; muestra grandes espacios rellenos de trastos y cosas viejas, partes de pianos, muebles rotos, objetos abandonados, etc todo sumido en un gran desorden.

Pasado el auge de la des construcción, se imponía la reestructuración del evento discursivo; este tipo de escenografía se le conoce como Escenografía de Sistema. La estructura del sistema, indica la recuperación de un orden fundante y con posibilidades de combinatoria."¹⁴

Un ejemplo de escenografía de sistema es Joseph Svoboda.

Podría definirse como uno de los diseñadores escénicos más completos del momento.

Su escenografía no es ecléctica, pero sí se adecua a cada tipo de obra, dentro de una misma metodología e ideología, logrando una unidad. Tiene especial interés por el planteo sistemático de la dinámica de luces, uso de proyecciones, transparencias y cinética de imágenes. Mezcla de niveles de iconicidad, indicialidad y

¹³ Ibidem, pp 90 - 102.

¹⁴ Idem.

simbolismo.

Entre sus obras están el "Fausto" de Gounod, Teatro Wielki de Varsonia, una escenografía de gran aparataje barroco, con proyecciones transparencias y efectos ópticos. 1965.

Otra puesta de Svoboda es "Hamlet", quizá su mejor intento de sistema, con profunda combinatoria de piezas, repertorio, todos rectángulos, plataformas y escaleras en un juego laberíntico.

La Tectónica es una corriente actual, el piso escénico es el centro de la problemática. Hay teatro si hay piso escénico.

El programa propone variantes de topografías, articulación del plano soporte, plataformas, rampas, pasarelas, vacíos, llenos, laberintos de andar y de situarse.

Esta escenografía Tectónica remonta a Appia, 1900 en la "Divina Comedia".

"La escenografía de Tectónica, puede ser el modelo mas utilizado hoy en día por dos razones: I La dinámica del piso escénico, o sea, la articulación- desarticulación del mismo en áreas o niveles distintos, y también de silueta distinta, armando una trama de compleja y ajustada geometría, provee a la puesta de una posibilidad de movimiento actoral de libertad casi inimaginable, originando estructuraciones de oposición, alejamiento o proximidad, que por si solas implican un denso código de lenguaje visual.

II Este sistema surge como natural consecuencia de la introducción de espacios escénicos que desbordan absolutamente la inflexibilidad del escenario " a la italiana". De ese modo, de golpe un programa ajustado a una geometría de perspectiva central, pasa a basarse en una estructuración topológica. Piso en dinámica, laterales cuestionados y flexibilizados y también

quebrada la horizontalidad del plafón, nace un espacio o ámbito escénico libre, abierto, prodigo, multivoco, heterodoxo.

De modo pues, la propuesta de escenografía tectónica, no interesa solamente a la horizontalidad del piso, si no que involucra la reestructuración de toda la arquitectura del escenario.

Las escenografías de tectónica, apoyadas únicamente o predominantemente en el diseño del piso, han sido utilizadas para las puestas actuales de los clásicos griegos"¹⁵

Un ejemplo claro es de Svoboda en la escenografía para "Edipo Rey" de Sófocles, consiste en una escalinata que arranca desde el proscenio hasta el fondo del escenario.

Por otro lado, el objeto concreto, se da cuando el dispositivo escénico, desborda del nivel piso y crece e invade toda la caja, la escenografía se convierte en un objeto concreto. Nada representa, sin referencia ni más razón de ser que su propia existencia del objeto.

Por ultimo la escenografía ekística. Su programa se centra en la función de habilitar el piso escénico.

1.2.3 Diseño escenográfico

"Diseñar es pensar y ordenar una conducta-respuesta, en el mayor grado de perversidad y, al mismo tiempo, con elevado margen de libertad y novedad.

Diseñar como acto de organización, es pasar de una pluralidad amorfa o heterogénea de datos, a una estructura fuerte, rica y unitaria."¹⁶

Diseñar según Frascara "es la acción de concebir, programar, proyectar y realizar comunicaciones visuales producidas en general por medios industriales y destinados a transmitir

¹⁵ *Ibidem*, pp. 115.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 120.

mensajes específicos a grupos determinados"¹⁷

"El diseñador debe estructurar las formas, las proporciones, los colores, los signos visuales y lingüísticos de la manera más oportuna. Se persigue condensar el espíritu del mensaje, que debe ser puesto en circulación para impactar e intentar provocar la atención por parte de los destinatarios."¹⁸

"El diseño es la resolución de un problema. Involucra un proceso cíclico de evaluación, síntesis y refinamiento de ideas. Es una batalla creativa, que con conceptos sólidos y bien organizados, son el fundamento para una resolución de problemas de diseño."¹⁹

"El diseño puede considerarse como la expresión visual de una idea"²⁰

Por lo general el diseño culmina en un objeto, en una entidad abstracta o concreta y material, con un plan de trabajo, un programa, una secuencia de acciones y un prototipo de prueba.

El nivel de detalle y precisión de este objeto intermedio respecto del objeto final, es variable y depende del área operativa.

"La idea de aplicar un modelo de diseño en general, al caso particular del proyecto escénico-escenográfico, surge de diversas artes técnicas, que como la arquitectura, el diseño, la ingeniería, la gráfica, etc, han llegado a una conciencia de su responsabilidad histórica.

Una metodología del diseño aplicada a la escena implica:

I Una ordenación de pasos o momentos de la operatoria de invención.

II Que el agente diseñador escenógrafo tome conciencia del trabajo de su propia operatoria.

III Sistematizar la recopilación de la masa de datos, para definir un programa.

IV Dar a los demás miembros del equipo escénico, director y actores, medios idóneos para comprender una propuesta escenográfica, así como también, al crítico para juzgar el resultado.

V Y sin pretender garantizar el éxito del hecho escénico, si garantizar su seriedad y coherencia interna.

Todos los miembros del equipo dentro de las artes escénicas diseñan. El autor o dramaturgo, el actor, el director, el escenógrafo, todos diseñan, en particular y en grupo.

El autor o dramaturgo diseña, aun cuando por razones personales no sea tan metódico ni tan discursivo, reposando mas en practicas de prueba o error o inspiración.

El actor diseña, necesita de un específico aprendizaje para diseñar su arte y su técnica. Un buen método de diseño actoral permite autoevaluar su desempeño, faculta el aprendizaje y la superación.

El director diseña, si hay un profesional en la escena que debe saber diseñar es el director. En la medida en que su tarea consiste en superar una heterogeneidad plural, por una totalidad englobante, requiere de un gran diseño."²¹

El escenógrafo diseña, al diseñar se crea algo, en este caso al realizar una propuesta escenográfica se esta diseñando el espacio escénico, se esta creando la escenografía donde

17 TENA, Parera Daniel, (2004), "Diseño Gráfico y Comunicación", Pearson - Prentice Hall, pp. 1

18 *Ibidem*, pp. 2.

19 VAN DYK, Scott, (1986), "De la línea al diseño", México: G. Gili, S.A. de C.V, pp 8.

20 WUCIUS, Wong, (1990), "Principios del diseño en color", México: G. Gili, pp. 3.

21 BREYER, Gaston, "La escena presente", op. cit. pp. 131.

subyace la obra "Esperando a Godot" de Samuel Beckett.

A partir de un dato, un mecanismo, un paramodelo, un estado interno, un mecanismo, se crea un proceso de diseño.

En el libro "La escena presente" de Gaston Breyer, menciona cinco motivaciones básicas para un planteo escenográfico.

Los datos

"El diseñador lo asume como premisa del programa, lo acepta, lo corrige, lo desarrolla. Toma en cuenta:

I El soporte, el tipo de ámbito, de área métrica, tecnología del escenario, la presencia o no de parrilla, el telón de boca etc, son factores determinantes. En este caso es el Teatro Orientación del Centro Cultural del Bosque, un teatro a la Italiana.

II El público, la condición social, de educación, la edad, la coyuntura política, un programa cultural, un acontecimiento público, puede motivar un espectáculo. La obra "Esperando a Godot" de Samuel Beckett esta dirigido a público mayor de 13 años.

III El actor, la particular condición de un actor con el que cuenta, el deseo de realizar una practica escénica gestual, vocal, mímica etc. La articulación del cuerpo del actor, son datos determinantes.

IV Un significante, partir de tal o cual dato, sin conocer su significado, sonidos, fonemas, colores, texturas, movimientos, espacios, formas, etc. En general, todo proceso o desarrollo plástico o experimental, a nivel sensorial o visual o auditivo, coincide con una vertiente que se le denomina formal.

El contenido

Va desde el texto autoral o dramático, hasta una

temática muy general o de mínima intención. El contenido es el argumento de un texto, es la ideología.

El paramodelo

Es un antecedente que sirve como una posible solución para el caso. Un paramodelo escenográfico, es la solución ya dada por otro escenógrafo. Un paramodelo sirve como un punto de partida, pero no sirve para como solución o punto de llegada. En mi caso en particular el paramodelo son las acotaciones que hace el dramaturgo Samuel Beckett en "Esperando a Godot".

El estado interno

Se trata del nivel de sensibilidad del escenógrafo, su voluntad y decisión de ejercerse como creador. Puede constituirse como:

I Impulsos genéricos o específicos; ejercer la personalidad y aptitud profesional del actor, autor o dramaturgo, escenógrafo.

II Necesidades específica o deseo de ejercerse; expresar, actuar, comunicar, convencer, ganar voluntades, en ideales, soluciones.

III Sentimiento o emociones que embargan al diseñador positiva o negativamente, respecto del ejercicio de su arte.

IV Estados internos; empatía, pulsión existencial, necesidad de idear o hacer, mostrar o invocar, son puntos de partida universales.

Mecanismos

El motor del hacer, es ahora metodológico; poner a punto un proceso de diseño, un programa de hacer, la voluntad de un experimento escénico, un esquema sintáctico, una practica artesanal, un ejercicio en equipo, una técnica, un instrumental, un algoritmo, un repertorio semántico, un proceso de producción, un código verbal".²²

²² *Ibidem*, pp 133.

Dentro del proceso de diseño escenográfico se hacen presentes elementos básicos que constituyen al diseño. Estos elementos gráficos permiten aportar al mensaje global elementos informativos que van más allá de una forma textual, interpretándolos de la mejor manera posible para constituir el concepto visual que se ha de transmitir.

Líneas

"Con el uso de las líneas se definen perfiles, se delimitan espacios, se concretan formas; ellas constituyen todo dibujo, siendo básicas las rectas y curvas; las primeras, fuertes, simples, precisas y firmes producen una sensación de sencillez y masculinidad y sirven para trazar rayas y rasgos que tienen una cualidad de dirección y para la resolución de ángulos y formas geométricas.

La impresión que las rectas producen es variable y dependiente a su relación entre ellas. La vertical que tiene correspondencia con la de una figura humana erguida es vital y rígida, y elevada, se toma como severa, sugiriendo altura y estrechez y ascensión. La horizontal, que es la relación con la figura humana tendida, es descanso, reposo y quietud.

Cuando las líneas verticales dominan la impresión es de austeridad, menos espacio y estabilidad, y si el dominio es de horizontales, la sensación es de confort serenidad y más espacio

La línea diagonal es energía, dinámica, fuerte y la que indica con mayor potencia una dirección; como sugiere avance es la que arrastra y conduce la vista hacia un punto focal. Cuando se inclina hacia atrás es inestable y si son varias desiguales o en zigzag o cruzadas expresan desunión, confusión, inseguridad, inquietud, desorden y lucha.

La línea curva con movimiento suave es feminidad y gracia y cuando la curva es cerrada, ampulosidad y voluptuosidad"²³.

Para crear una determinada sensación en un decorado debe tener dominio el tipo de línea que mejor la exprese pero controlando el número de estas, para que con los otros tipos de líneas se establezca el equilibrio que requiere todo conjunto armónico dentro de la variedad. Un decorado resuelto solamente con verticales o con horizontales o curvas será siempre de efecto monótono, rígido y poco grato de ver.

Formas

"Las formas básicas son los triángulos, cuadrados, círculos, óvalos, elipses, etc. Cualquier forma de la naturaleza o de las creadas por el hombre corresponde a una de estas formas básicas.

Los muebles, las sillas, elementos y accesorios construidos por rectas expresan fortaleza, peso y solidez y los formados por curvas, gracia, feminidad, ligereza y movimiento.

Valor y tono

El valor y tono, es una cualidad de claridad y oscuridad; los valores son los grados o variaciones de una escala tonal entre el blanco y el negro.

En la decoración de una escena son las variaciones entre blanco (luz) y negro (sombra).

El orden estético y funcional del decorado es equivalente al conjunto de normas, reglas o arreglos que en diseño se define como composición."²⁴

Tanto el director de escena como el escenógrafo se valen de líneas, formas, valores, texturas y colores para componer, ordenar armónicamente

23 OLIVA, Cesar, (1990), "Historia básica del arte escénico", op.cit.

pp. 20.

24 Idem.

y embellecer su obra; también consideran la situación en el espacio de aquellos elementos que están dentro de la embocadura del escenario.

Es necesario tener un plan previo para distribuir funcionalmente y con sentido estético los diferentes elementos que constituyen una determinada pieza. Si el escenógrafo toma en cuenta las acotaciones del libreto sobre el espacio en el que se desenvuelve la obra y lo conjunta con los elementos de composición, ayuda a que el resultado sea más sugestivo, bello y emotivo.

"En la escenografía una composición tiene que ser pensada y calculada. En ella debe estar representado aquello que sea preciso, en el sitio que le corresponda y eliminado lo innecesario. La composición ha de captar y retener la atención del espectador y sin que este se de cuenta debe situar cada elemento en un lugar que le corresponda."²⁵

Todo aquello que el espectador tiene frente a sus ojos equivale a un cuadro, con formas pasivas y activas.

"Todo cuanto vemos próximo a la línea inferior o de base del cuadro parece estar más cerca y aquello que es cercano a la línea superior parece que se aleja y amplía su ilusión de espacio y distancia, en este efecto interviene la cualidad de temperatura de color, los de gama cálida (rojos, amarillos) parecen acercarse y los de la gama fría (azules y violetas) parecen estar más alejados del espectador."²⁶

En toda composición la sensación de estabilidad que debe producir una obra por la armónica compensación del peso de sus elementos se le

llama equilibrio. El equilibrio es simétrico cuando, después de trazado un eje o línea central, se disponen dos masas iguales en tamaño o peso. "Para equilibrar los elementos de una escena se deben controlar primero los elementos mayores o más pesados y después los auxiliares y más pequeños, para que se equilibren entre sí y no tenga uno mayor peso que otro.

Destaque es el área de mayor atracción dentro de un conjunto. Uno de los principales constituyentes del destaque es la simplicidad, sobre un fondo liso destacara cualquier forma aislada superpuesta, sobre un fondo recargado formas agrupadas carecerán de interés"²⁷.

Proporción

"Es la buena relación de una parte con otra. Tiene dos aspectos: tamaño o escala y relación de espacio. La escala es una relación de medida para la que se adopta como normativo un objeto o forma cualquiera que, a su vez, estará en relación con el espacio o conjunto. Las proporciones de un conjunto son correctas cuando el tamaño y peso de todos sus componentes están bien relacionados entre sí.

Las relaciones proporcionales son ajustadas numéricamente por una norma que los griegos establecieron y a la que denominaron sección Áurea o de oro; por esta regla un espacio puede ser dividido en partes desiguales que armonicen entre sí, un rectángulo es más bello de forma que un cuadrado porque la relación es de 1:1, mientras que en él rectángulo los lados están en relación 2:3, 3:5 o 5:8, al ser armónicas estas relaciones el resultado es más estético. Fibonacci enuncia que las cifras 1,2,3,5,8,13,21,34,55,89, etc cada cifra es la

²⁵ Idem.

²⁶ Ibidem, pp 21.

²⁷ Idem.

suma de las dos anteriores, esta relación alcanza su mayor exactitud matemática en la relación 1:1,618, esta relación fue clasificada como divina en la época del Renacimiento.

La escena se divide en mas o menos secciones según sean las proporciones del escenario, la mayoría de los escenarios son de dimensiones reducidas se adopta la división por planos. El telón de fondo es un plano vertical y el tablado o suelo un plano horizontal; éste dividido por su largo o fondo en tres partes comprenderá el primer termino, que es el más próximo, incluye el proscenio; el segundo término es el intermedio y el tercero en el teatro se limita por el telón de fondo o ciclorama, el centro focal se ubica en el plano o termino medio.

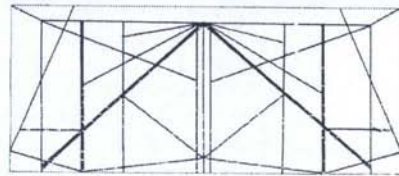
Ritmo

Es la relación espacial que se manifiesta entre diferentes formas y que las enlaza y unifica armónicamente. El ritmo es fluidez sin obstáculos por una línea continua o interrumpida o por una sucesión de formas, planos, valores o colores.

Todo arreglo compositivo se fundamenta en un andamiaje o esqueleto lineal a este tipo de estructuras se les conoce como lineales.

Un ejemplo es la "Guernica" de Picasso, el conjunto de esta obra es aparentemente disperso, pero se organiza sobre el esquema simétrico de un triangulo central, con dos rectángulos verticales, uno a cada lado.

La importancia de la estructura o esqueleto es que sea sólido, si carece de estabilidad y no se afirma sobre un fundamento todo el armazón se derrumba. El triangulo es la forma más sencilla y la que más se utiliza por su base sólida y gran estabilidad"²⁸.



El color

Este elemento sé vera en la comprensión de la luz en el espacio escénico.

Textura

Es la cualidad táctil superficial que tienen las cosas es una característica tan importante como el tono y el color porque afectan a estos dos factores e interviene en la impresión de la forma. Aunque la textura solo se concibe como una "cualidad apreciable por el tacto, también podrá ser sugerida su sensación por la vista; por el tacto se aprecia la estructura, el peso y la temperatura y por la vista la reacción que el objeto o forma experimenta bajo la luz."²⁹

1.2.4 Elementos del espacio escénico

El escenario según la enciclopedia Sopena lo define como. Parte del teatro donde se disponen las decoraciones y se representa la obra dramática.

El escenario lo constituyen las vestiduras, trampillas, desahogos, paso de gato, cabinas principalmente.

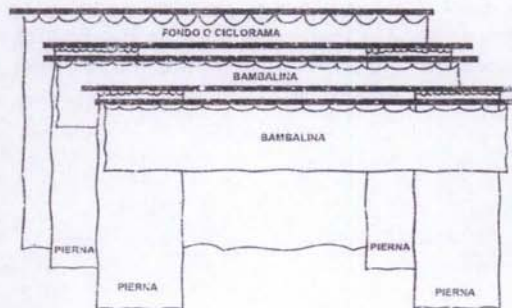
²⁸ Ibidem, pp. 19.

²⁹ Ibidem, pp. 33.

Vestidura

“Es el conjunto de telas y cortinas que viste el escenario de un teatro y que esta conformado por un telón de boca escena que puede ser de corte francés, italiano o americano, por lo general son de terciopelo color vino o rojo, con un bambalín en el mismo color que el telón de boca escena, bambalinas negras, piernas negras y un fondo negro.

A esta vestidura se le conoce como cámara negra; asimismo, todo teatro debe contar en su vestidura un ciclorama azul, un comodín negro en dos hojas que debe abrir a la americana y guillotina”³⁰.

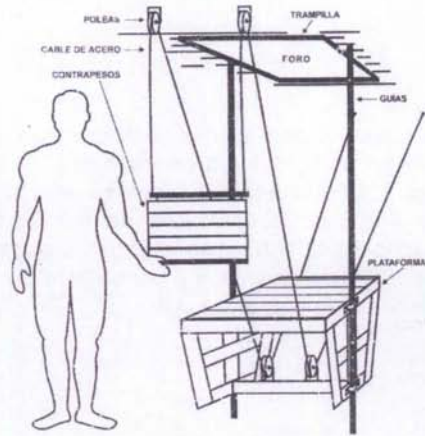


Trampillas

“Sección removible del piso del escenario, la mayoría de los teatros cuentan con un piso de escenario en hojas de triplay de 19mm que permite, en sus segmentos, cortar secciones para hacer trampas, ya sea para un efecto de aparición o viceversa, o bien para efectos de iluminación. Estas trampillas pueden ser manuales, mecánicas o hidráulicas”³¹.

30 OROZCO, Cesar, (2005), "Manual básico de iluminación escénica", op. cit. pp. 23.

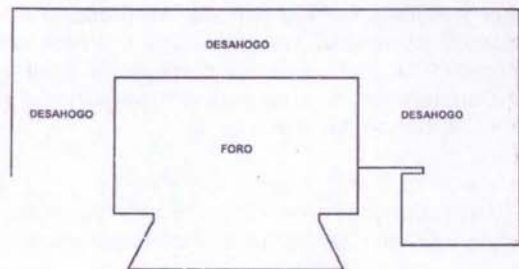
31 *Ibidem*, pp. 25.



TRAMPILLA MANUAL

Desahogo

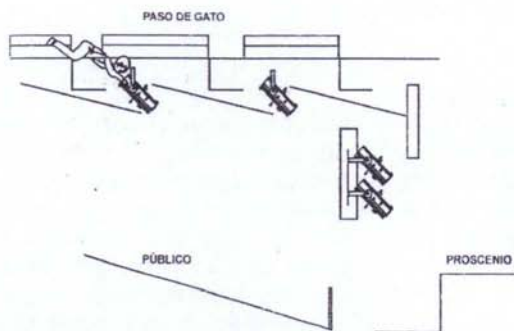
“Son las áreas laterales que se ubican fuera de las piernas y atrás de fondo negro o ciclorama. Es importante considerar que todas las paredes del área de foro deben estar pintadas en negro para permitir ocultar a los actores, trastos escenográficos y, en muchos teatros, parte de la mecánica teatral. La medida ideal de un desahogo implica que tenga el mismo tamaño que el área de actuación, ya que facilita la entrada y salida de construcciones escenográficas, dependiendo de las necesidades de la obra”³².



32 *Ibidem*, pp. 26.

Paso de gato

"Son todos los pasillos que se encuentran en la parte superior del plafón sobre la sala de espectadores o butacas. Estos pasillos sirven para llegar a los puentes de iluminación ubicados frente al foro, en la parte más alta del edificio. Se les denomina paso de gato por ser estrechos y de muy poca altura"³³.



Cabinas

Por lo común en una sola cabina o cuarto de control se ubican los siguientes elementos: consola de iluminación y consola de audio. Asimismo los operadores del seguidor se encuentran en algunas cabinas.

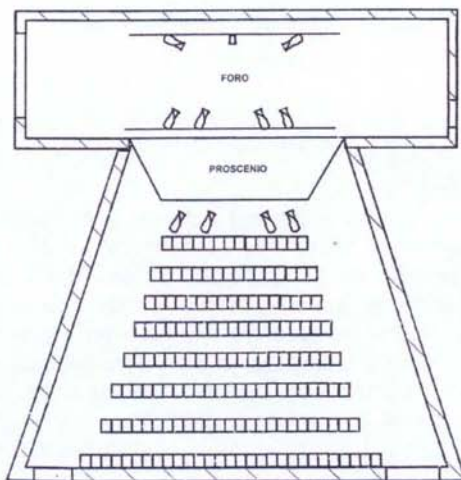
Espacio escenografico

Abarca el espacio escénico y el espacio de los espectadores; se define por la relación entre ambos, por la forma en que la sala percibe la escena y por la forma en que la escena se manifiesta al público.



Italiano

"Básicamente es un foro con vista frontal. En el siglo XVII los arquitectos y publico de teatro se enfrentaron a nuevos problemas de isoptica, acústica, numero de asientos, circulación, proporciones y columnas"³⁴.

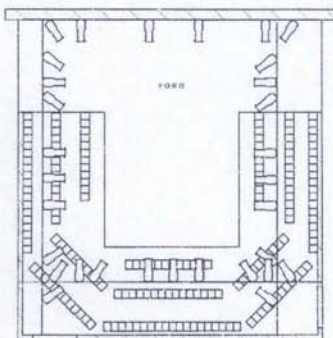


³³ Ibidem, pp. 27.

³⁴ Ibidem, pp.34.

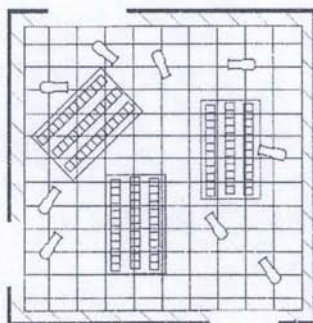
Isabelino

"Este implica una disposición en tres frentes, el proscenio se extiende hacia el frente y queda rodeado por las butacas. Esta disposición sigue el principio del escenario Shakespeareano"³⁵.



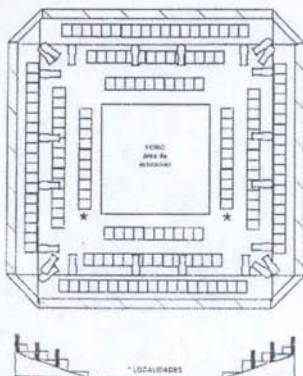
Experimental o alternativo

"Es un espacio completamente flexible, en el cual se aprovecha al máximo el área de actuación, ya que las butacas se pueden colocar de la forma en que se desee"³⁷.



Arena

"Área de actuación totalmente rodeado por público. Por lo común, la superficie del escenario de arena esta nivelado con la primera fila de butacas. Se prefiere el área de actuación inferior porque es más fácil mantener las luces fuera del público"³⁶.

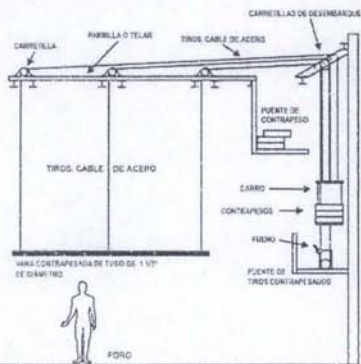


35 Ibidem, pp. 35.
36 Ibidem, pp. 36.

Mecánica teatral

Tramoya

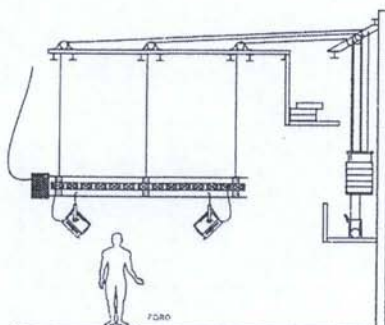
"Maquina para realizar en teatro efectos; conjunto de estas maquinas, parrilla, telar, puentes de tiros, cornamusas y toletes, varas contrapesadas y manuales. Esto es parte de la mecánica teatral se le conoce como tramoya"³⁸.



37 Ibidem, pp. 38.
38 Ibidem, pp. 39.

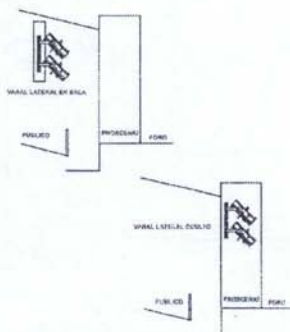
Varas de iluminación

"Se encuentran suspendidas por cables de acero que penden de poleas o carretillas, las cuales se encuentran en la parrilla o telar, dentro y sobre el foro. Cuentan con una instalación eléctrica que consta de varios circuitos. En dichos circuitos se conectan los reflectores"³⁹.



Varales laterales

"En muchos teatros, los varales laterales se instalan como entradas fijas del lado del proscenio. Si se diseñan de forma correcta mantendrán espacio ideal para montar, con precisión, los instrumentos para una luz cruzada"⁴⁰.

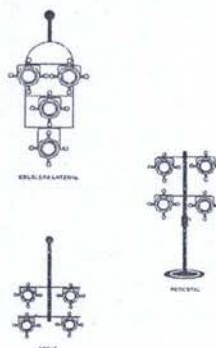


39 Ibidem, pp. 40.

40 Ibidem, pp. 41.

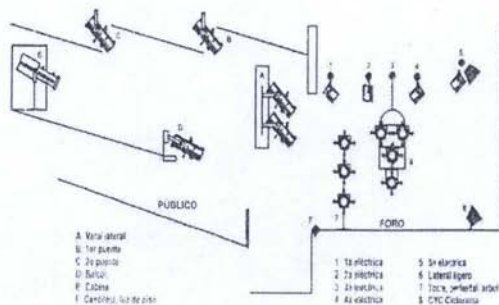
Torres (calles)

"Se colocan en los espacios que hay entre piernas (calle o termino), pueden ser de piso, en pedestales o torres, o bien pender de la vara de iluminación; por lo general son de mayor utilidad en danza. Se utilizan para iluminar de manera lateral"⁴¹.



Puentes de iluminación

"Una abertura o entrada en el techo, o una parrilla de tubos colgada debajo del techo de la sala, desde la cual pueden montarse los reflectores y puede enfocarse la luz del escenario sobre las áreas de actuación"⁴².



41 Ibidem, pp. 42.

42 Ibidem, pp. 43.

1.2.5 Comprensión de la luz en el espacio escénico

Dentro de la iluminación teatral la luz, es un factor determinante. "La intensidad de la fuente de luz y su dirección determinan valores claros, medios y oscuros de la sombra. Los valores son fracciones del tono, que es la cualidad clara u oscura de una superficie o de un color iluminado.

El aspecto de una forma o de una figura humana depende de la cualidad clara, medio u oscura de los valores de tono creados por la luz que reciben.

Las partes mas claras de la forma son aquellas en que la luz es proyectada directamente, las de tono intermedio son las áreas entre la luz y la sombra y la sombra son aquellas partes en las que la luz no llega.

Las sombras proyectadas son las que se producen por la intercepción de la forma a la luz y las arrojadas aquellas que se proyectan sobre el suelo u otra forma; el largo de ellas depende del ángulo en que reciben el rayo de luz. La sombra propia se manifiesta en las diferentes partes de una forma o imagen, su área más oscura es la parte interior o central. El reflejo es la luz indirecta que se proyecta en las sombras, esta será siempre menos intensa que la luz que la origina, el contraste es una mayor o menor diferencia u oposición entre valores o colores diferentes.

En una escenografía los valores tonales cambian en relación con la luz, se elevan o se reducen con esta. El tipo de potencia de iluminación, su dirección y Angulo también son factores de efecto anímico.

Una sola luz de frente crea una impresión plana, la luz por detrás produce una luz recortada y sin detalles, luz de la primera diablo o cenital crea sombras muy destacadas.

La luz dominante es la más potente e intensa es la que establece el ambiente, es la luz general. La luz secundaria equilibra el efecto de la luz dominante, aclara ciertas sombras o áreas muy oscuras. La luz de bordes o contornos se sitúa por detrás de las formas, sirve para destacarlas"⁴³

En la siguiente imagen se presenta los efectos de alumbrado de un foco y su dirección 1 de frente, 2 desde atrás, 3 focos ambos lados, 4 desde arriba, 5 desde arriba a un lado y avanzada, 6 desde abajo , efecto de candilejas.



⁴³ GUERRERO, Zamora, (1961), "Historia del teatro contemporáneo", op. cit. ... pp. 34 - 37

El uso del color lo determinan una enorme diversidad de factores, incluso lo especifica la obra, las preferencias del director y los diseñadores.

El color "es una cualidad que poseen las superficies de las formas y por las que estas reflejan o dejan pasar ciertas radiaciones de la luz blanca y absorben otras produciendo, de esta manera en la retina aquellas sensaciones que distinguimos como amarillo, azul, etc., esta percepción se influencia o modifica por diversos factores de estímulo, fatiga preferencias individuales.

Una cartulina que vemos blanca es porque superficialmente refleja todas las longitudes de onda visibles y no absorbe ninguna; no tiene color porque envía al ojo la adición o suma de todas las radiaciones que forman la luz blanca que recibe, un trozo de carbón lo vemos negro porque no devuelve ninguna radiación y las sustrae o absorbe todas.

En la luz blanca del sol están contenidos, potencialmente, todos los colores que percibimos.

Así como la forma tiene tres dimensiones, ancho largo y profundidad, el color posee otros factores que son: tinte o cualidad del color, saturación o grado de color y valor o grado de luminosidad.

El tinte de un determinado color es la longitud de onda que este refleja y que el ojo percibe de manera distintiva.

La saturación es el grado de intensidad de un color; cualquiera de ellos en estado puro tiene plena saturación pero al ser reducido en potencia deriva a un matiz de color: el rosa es un matiz del rojo y el celeste del azul; ambos son colores de baja saturación.

El valor se refiere a la relación del color con uno de los grados de la escala que se produce por mezclas de blanco y negro; el blanco o puro

representa la máxima luz y el negro puro la máxima oscuridad.

Los colores son de valores altos porque reflejan mas luz y de valores bajos porque absorben mas luz.

Los colores substractivos se llaman así porque al ser mezclados entre sí se sustraen o restan en su cromatismo y cualidad: dos complementarios producen gris al ser mezclados y los tres primarios el negro. Los colores luz son llamados aditivos porque cuando se mezclan de los tres primarios se produce el blanco. Los primarios de estos son rojo, verde y azulvioleta y estos al ser mezclados producen magenta o rojo violáceo por mezcla de rojo y azul violeta, el amarillo por la del rojo verde y el azul por la de azulvioleta y verde.

Los primarios de los colores luz son los secundarios de los colores pigmentarios o substractivos.

Clasificación de los colores.

Los colores primarios son aquellos que no pueden ser obtenidos por a mezcla de otros; los substractivos o materiales son: amarillo, rojo y azul. Cuando dos de estos colores son mezclados entre sí son obtenidos los secundarios: naranja producto de la mezcla de rojo y amarillo, verde de la de amarillo y azul y violeta de la de azul y rojo. Al ser mezclados un primario con un secundario se produce un color intermedio: amarillo verde, azul verde, azul violeta, rojo violeta, rojo naranja y amarillo naranja.

Los terciarios son los colores que se producen por la mezcla de dos colores secundarios y los cuaternarios aquellos que se obtienen por la mezcla de dos terciarios. Unos y otros constituyen la gama de pardos.

Cuando el ojo se fatiga de un color tiende,

inconscientemente, a sustituirlo por otro del tinte que le sea mas opuesto.

El violeta es complementario de l amarillo porque en aquel se contiene el azul y rojo, que con el amarillo forman el trío primario; el amarillo naranja es complementario del azul violeta.

Cálidos y fríos. Trazando una diagonal sobre el circulo de colores, del amarillo verde al rojo violeta, este dividirá a los colores en dos grupos positivos y negativos que ofrecen particularidades de temperatura, dimensión, profundidad, peso y tamaño .

Los colores se armonizan por similitud, analogía y contraste. Para un esquema de impresión suave se pueden utilizar los esquemas monocromáticos y de análogos y si se quiere añadir algo de interés se le puede agregar un acento de color contrastante.

El color tónico es aquel que atrae la atención por su viveza o fulgor.

El color dominante, es el que ocupa mayor espacio, el de las grandes superficies, el mas reposado y el que hace resaltar al color tónico. Si el dominante es rojo el tónico habrá de ser verde.

El color mediano se utiliza entre el dominante y tónico para crear armonía. ⁴⁴



Colores primarios: rojo, azul y verde.

Colores secundarios: magenta, azul-verde, (cyan) y amarillo.

Pigmentos primarios: rojo, azul y amarillo.

Pigmentos secundarios: púrpura, verde y naranja.

Colores cálidos: rojo, amarillo y sus combinaciones.

Colores fríos: azul, verde y sus combinaciones.

La acción subjetiva de los colores, generan sensaciones, sentimientos y emociones; un determinado color, por sí solo o con otros dominándolos puede crear, sugerir o reforzar la calidad anímica de una escena y producir un clima de angustia, desesperación, serenidad o esperanza, de sordidez o miseria, de opulencia, riqueza o abundancia, de misterio o violencia o de paz o pasividad, etc, que junto con la ambientación ayuda a que sea más expresiva y llegue mejor a la receptividad sensitiva del espectador.

El rojo, está asociado con el fuego, el vigor, la actividad, el poder y la excitación. El naranja puro es también un color vital; cuando se utiliza puro puede ser irritante; sus matices variante son el salmón, cobre etc. El amarillo es el color de la luz, representa fuerza y voluntad, al igual que la ira, cobardía y la envidia.

El verde es un color quieto y equilibrado, por su posición entre el azul y el amarillo. Cuando contiene mucho azul es frío, y cálido si tiene excesivo amarillo.

El azul es el más frío de los colores, el predominio del azul en un esquema produce un efecto triste y monótono. El violeta es el color de la tristeza, del misterio y del misticismo. El púrpura es un violeta suntuoso que significa realeza y dignidad.

El blanco expresa candor, inocencia, pureza; es delicado, tranquilo y armoniza bien con los colores fríos.

El negro establece un contraste excelente con los colores y armoniza mejor con los cálidos.

"En este sentido un color nos remite a un significado aceptado colectivamente por una sociedad determinada, la cual le da un nombre, que puede ser simbólico, arbitrario o formar parte de una creencia. Es entonces cuando surgen las creencias simbólicas, que son formuladas en los más diversos campos de actividad, desde nuestras prácticas antropológicas y sociales (luto, matrimonio, nacimiento) hasta la comunicación y el arte (publicidad, pintura). De esta manera vivimos nuestra relación con el color como una evidencia invisible, es decir de un código cultural característico de un país determinado, que pueden encontrarse también en otras culturas en función del sentido que éstas atribuyen al color." ⁴⁵

Sociedades:

	Muerte	Peligro	Vida
China	Blanco	-	Amarillo,rojo
Egipto	Blanco,rojo	-	Amarillo, blanco
E.Unidos	Negro	Rojo	Blanco,verde
Francia	Negro, violeta	Rojo,verde	-
India	Blanco	-	Rojo
Japón	Blanco	Rojo,azul	Verde
México	Negro	Rojo,amarillo	Verde

45 CAUMON, Céline, (2005), "Muertos : Supervivencia y Bienestar", Picnic, Noviembre/ Diciembre 2005, pp. 42 - 48.

1.2.6 Equipo de iluminación teatral
Reflector elipsoidal

Leko (lekolight) Nombre comercial para el reflector elipsoidal. "Es un instrumento de iluminación de uso teatral con un reflector elipsoidal, el cual dirige los rayos a un punto focal conjugado donde se localizan cuchillas ajustables.

El sistema consta de dos lentes plano convexo o un lente de paso, con enfoques en el punto focal y las cuchillas, para producir una luz dura y afilada que esta formada por las cuchillas interiores al seleccionar el modelo. Debido a este sistema de operación de mando, los reflectores elipsoidales son mayormente utilizados como instrumentos frontales, donde se debe cortar al borde del proscenio y la luz debe guardar el mínimo derramamiento. Debido al sistema conjugado focal, la luz se invierte del mismo modo que las imágenes entran a nuestro cerebro por los ojos, y debido a esto, la cuchilla de arriba controla el fondo de la luz y la cuchilla de abajo controla la cima de la luz"⁴⁶.



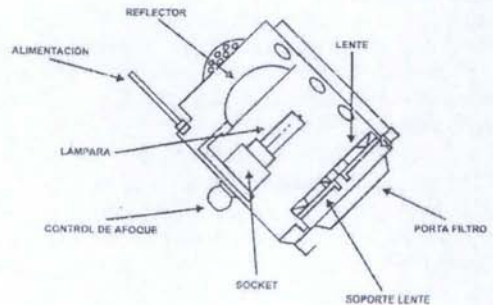
46 OROZCO, Valentin, (2005), "Manual básico de iluminación escénica", op. cit.... pp. 53

"La mayoría de elipsoidales proyectan imágenes, cuentan con hendiduras para efectos (porta globos) localizadas al lado de las cuchillas. En las hendiduras se colocan los globos, que son laminas recortadas de imágenes determinadas por el diseño de manufactura, por ejemplo un árbol, ventanas, edificios, hojas de árbol, etc. Son generalmente utilizados para efectos de atmósfera.

El diseño de lámparas va de 300 a 3000 watts, con una variedad de lentes que se clasifican según el tamaño. Después estos mismos reflectores se diseñaron mas pequeños especiales para lámparas de tungsteno-halógeno, de foco variable por lo regular llamados leko zoom"⁴⁷.

Reflector fresnel

"Este instrumento proporciona una suave difusión de luz. La corta longitud focal (distancia entre el espejo reflector y el lente) permite que el fresnel sea más pequeño, más ligero y más fácil de manejar, es más eficaz porque el lente es mas estrecho que la lámpara (captura mas luz), y requiere menos espacio para colgarse"⁴⁸.

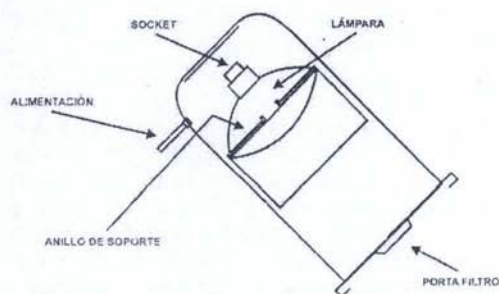


47 Ibidem, pp. 54.
 48 Ibidem, pp. 56.

Reflector par

"Un par es básicamente una lata. Su diseño hace que el uso de la lámpara sea práctico. Es el instrumento de batalla de la iluminación de conciertos, y aplicaciones teatrales. El par es versátil, durable, y es un instrumento de peso ligero para su afoque. Tiene dos dimensiones, anchura y longitud, marcando un rectángulo, la dirección rectangular se controla girando el socket y la lámpara.

Dependiendo del tipo de lámpara seleccionada, se puede utilizar una luz par para un baño general de la luz"⁴⁹.



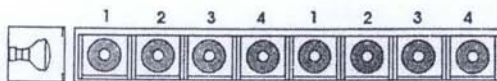
Diabla o batería

"El uso más común para la batería o diabla es de fondo o iluminación del ciclorama. Se usa, de forma extensiva, para iluminar el escenario con un baño general de luz, principalmente de arriba hacia abajo.

Hay muchos tipos de baterías o diablitas. Hay baterías que emplean lámparas de tipo regular A que se atornillan en un reflector, otras usan lámparas tipo R o lámparas par que se desbordan, otros utilizan lámparas T3, y otras unidades usan lámparas MR-16 de bajo voltaje. Las baterías o diablitas se conectan en 3 o 4 circuitos"⁵⁰.

49 *Ibidem*, pp. 57.

50 *Ibidem*, pp. 58.



Diabla R40
 Lámpara R40 o Par 38 a 120V 150W
 CYC
 Lámpara T3 a 120V de 500W a 2000W
 Mini batería
 Lámpara MR16 12V 75W
 Batería
 Lámpara Par 56 o Par 64 120V de 500W a 1600W

Dimmers

"Es un dispositivo electrónico que suministra poder a la instalación de la iluminación en variedad de magnitudes. Los dimmers se agrupan en paquetes o bancos"⁵⁹.

59 *Ibidem*, pp. 59.

1.2.7 Métodos de iluminación teatral

Dentro de los métodos de iluminación teatral se cuentan la fórmula de McCandless, el método de Richard Pilbrow, la Fórmula Watson por mencionar algunos.

Uno de los primeros libros para iluminar un escenario fue el de Stanley McCandless, de la Universidad de Yale, publicado en 1932. La principal preocupación de McCandless era la depresión económica y gustaba de usar un mínimo de reflectores para lograr atmósferas. Aun en nuestros días las teorías básicas de McCandless son válidas y muy recomendables, para el uso en teatros que no cuentan con mucho equipo de iluminación.

Fórmula de McCandless.

"Dice cada área se ilumina con dos reflectores colocados a 45° grados del suelo y a 90° con respecto a los actores; el color de uno es cálido y el color del otro es frío, ambos se conectan al mismo dimmer. Las ventajas de esta fórmula son el uso mínimo de equipo, un matiz sobre el actor en dos tonos y una atmósfera del área con color. Las desventajas son no poder matizar el área en un sentido más complejo y que siempre observamos al actor con un lado del rostro cálido y el otro frío.

Dos dimmers McCandless. Las ventajas son un mejor control del color. Dos colores, uno cálido y uno frío. Dos dimmers uno para cada color. De este modo podemos controlar y matizar con varias intensidades y así obtener ricos efectos plásticos.

Área múltiple McCandless. Controla el color de las áreas en el escenario. Agrupando todas las áreas de color frío en un dimmer y todas las áreas de color cálido en otro dimmer.

Fórmula de lavado McCandless (wash formula). La fórmula de lavado evolucionó como una solución lógica a algunos de los problemas presentados por el método McCandless. Este es, de forma básica, un equilibrio de los ángulos de los reflectores de color. Las ventajas de este reflector al centro sin color son que borramos la división de cálido y frío en el rostro de los actores, si se coloca en un dimmer separado, se puede matizar el fondo del área.

Fórmula McCandless de reversa doble. Este método es una extensión lógica de la fórmula original, es decir, cuatro reflectores controlados por los dimmers. Uno para cada color.

Fórmula Watson

Esta fórmula fue presentada en el año 1950 como el experimento de un método de iluminación escénica. En condiciones de laboratorio, Lee Watson, profesor de iluminación escénica, dirigió un experimento de iluminación en el que usó nueve reflectores, colocándolos a 120° y empleando los tres colores primarios. Con este método es posible lograr cualquier color y la mezcla de los tres a la misma intensidad nos da blanco.

Los colores primarios, rojo, azul y verde se colocan en cada grupo de reflectores. Para cada reflector se requiere de un dimmer. Así se puede combinar las intensidades y lograr diferentes colores"⁶⁰.

Método de iluminación de Richard Pilbrow

Para Pilbrow lo más importante es la luz motivadora o keylight, como luz fuente de la escena, sirve para crear atmósferas y ficción. A partir de las áreas de iluminación:

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 60 - 63.

- 1 Keylight o luz dominante
- 1 Áreas de actuación
 - a) Luz secundaria
 - b) Luz lateral
 - c) Luz de relleno
- 2 Áreas complementarias de actuación
- 3 Suavizar las áreas (si no esta resuelto con el equipo colocado en el inciso c)
- 4 Escenografía
- 5 Apoyo a la luz dominante (keylight)
- 6 Especiales
- 7 Efectos especiales y proyecciones

Sketch up, es un programa que permite crear, compartir y presentar modelos 3D. Te da la oportunidad de hacer un recorrido virtual por el diseño que elabores. Es una herramienta muy útil para maquetar y darte una idea de cómo puede lucir tu diseño escenográfico.

Este método de Iluminación Teatral será el que utilizare en mi propuesta escenográfica.

1.2.8 Técnicas multimedia aplicadas al teatro
Actualmente existen programas multimedia para diseñar iluminación teatral, para levantar planos tridimensionales y poder así darnos una idea del resultado final.

El programa Atlantis es un centro multimedia que sirve para reproducir archivos de imagen, audio y video. El programa es capaz de ejecutarse entre los diferentes sistemas operativos de hoy. Es posible añadirle todo tipo de codecs para poder acceder a los diferentes formatos de imagen video y audio, y poder abrirlos / reproducirlos sin problemas.

El programa Vector Works es un programa diseñado para arquitectura, ingeniería, construcción y diseño de interiores. Es muy útil para levantar planos, elaborar una maqueta virtual con textura y color. Este es el programa que utilizo para levantar los planos del Teatro Orientación, lo utilizo para hacer los planos de iluminación y darme una idea del resultado final de la escenografía.

Capítulo 2. "Esperando a Godot" de Samuel Beckett

2.1 Análisis de la obra "Esperando a Gogot"

Esperando a Godot, la obra clásica del teatro del absurdo presenta a dos vagabundos: Vladimir (Didi) y Estragón (Gogo) que esperan cerca de un árbol la llegada de Godot. Mientras esperan, pierden el tiempo jugando juegos verbales, haciéndose preguntas, pensando en suicidarse o marcharse, encontrándose y desencontrándose en el mismo lugar. Reciben la visita de Pozzo y Lucky, un amo y un esclavo y escuchan el largo monólogo que finalmente dice que el hombre y su cerebro, a pesar del progreso, se están encogiendo. Luego reciben a un muchacho que les trae un mensaje de Godot. El segundo acto se desarrolla igual que el primero con algunas variantes.

"Los personajes en Esperando a Godot tienen su origen en la obra pictórica de Caspar David Friedrich intitulada Dos hombres contemplando la luna (1819) el cual es reconocido por el propio Samuel Beckett como el cuadro causante de su obra Esperando a Godot por lo que enuncia en 1937: Agradable predilección por dos hombres flacos y lánguidos en sus paisajes, como el pequeño paisaje lunar, el único tipo de romántico aún tolerable". De aquella imagen del lienzo de Friedrich, surgen los personajes Didi y Gogo, más conocidos como Vladimir y Estragón".⁶¹



61 "Teatro del Absurdo",
www.dramateatro.fundacite.gov.ve



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.

El lenguaje verbal y no verbal no se limita a las necesidades o deseos físicos de los personajes (como el hambre física de Gogo, quien desea las zanahorias y huesos de pollo) sino que se extiende a las necesidades metafísicas de los personajes, para transmitir el vacío, la alineación y el sin sentido (el "hambre" de Didi de esperanza y salvación).

En esta obra no existe narrador, por lo cual no hay posibilidad alguna de conocer con premeditación los sucesos que podrían ocurrir. Los temas recurrentes son la separación y el suicidio, sin embargo mantienen una esperanza en algo que ni siquiera saben si es real, la espera de Godot, lo toman como su salvación del suicidio o del mismo vivir.

La zanahoria y los nabos son útiles como objetos para expresar la miseria en la que se encuentran los personajes, pero también para reafirmar la clase de hambre de Gogo, que es diferente a la de Didi. La posesión de objetos denota clase (como Pozzo, en un principio, en el primer acto), y por tanto, poder sobre los demás seres humanos. Basta exponer el desdén con el que Pozzo trata a Didi y Gogo en su primer encuentro, cómo estos se hayan impactados por su presencia e incomodados y los malos tratos hacia Lucky.

A pesar de que la historia se realiza a lo largo de dos días, la evolución en este tiempo, no parece traducirse en una evolución de la historia que se cuenta. Gran parte de lo que sucede en el primer día se repite, con algunas variantes, en el segundo, lo que de la sensación de que la historia tiene una lógica circular, en donde se regresa siempre al punto de partida; este elemento es fundamental en la obra porque reafirma el carácter absurdo e inútil de la

existencia.

"El Teatro del Absurdo se desarrolla en un ambiente de post-guerra de la Segunda Guerra Mundial, este término proviene de pensadores existencialistas como Albert Camus y Jean-Paul Sartre. Camus afirmaba que la humanidad tiene que resignarse a reconocer que una explicación completamente racional del universo esta más allá de su alcance; en ese sentido, el mundo debe ser visto como absurdo."⁶²

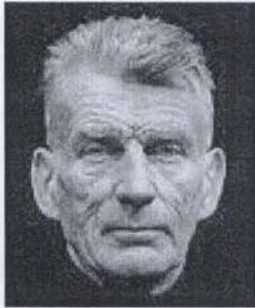
Surge también como anti-obra de la dramaturgia clásica, en la que los personajes no son claramente definidos, nos hace pensar en que alguna vez tuvieron familia, trabajo y poco a poco fueron perdiendo las características del ser humano, hasta llegar a un estado de extrañas criaturas, con problemas de comunicación.

La Literatura del Absurdo da muestra de la filosofía llamada también del Absurdo de la cual Beckett es uno de los máximos representantes. Aunque más bien a Beckett, dramaturgo el cual el orden, la libertad, la justicia, la "psicología" y el lenguaje no son más que una serie de sucesivas aproximaciones a una realidad ambigua y decepcionante.

En una entrevista que le hicieron a Beckett en México respondía "Esperando a Godot no quiere decir nada, solo me limito a describir al mundo tal como lo percibo."⁶³

62 "Samuel Beckett", www.biografias-vidas.com

63 HERNÁNDEZ, Luisa Josefina, (1997), "Beckett: sentido y método de dos obras", México. D.F. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. pp.13.



2.2 Biografía de Samuel Beckett

"Beckett nació en Dublín, en 1906, asistió a clases de literatura italiana en la Universidad de Trinity College de Dublín. Su autor predilecto en ese entonces era Dante, su primera obra literaria fue un estudio sobre Dante, Giordano Bruno y James Joyce.

Al marcharse a París, Beckett fue discípulo de Joyce; la influencia de Joyce ha servido de gran estímulo para su propia reacción poética.

En 5 de enero de 1953 se estrenó en el teatro Babylone de París la obra *En attendant Godot* (Esperando a Godot), por esta obra fue considerado uno de los dramaturgos más destacados de vanguardia.⁶⁴

En 1969 se le concede el Premio Nobel de Literatura.

El carácter insólito y antiteatral de *Esperando a Godot* fue conocida como una de las obras dramáticas más importantes de la postguerra. Destruye totalmente los soportes tradicionales de la psicología, acción y ritmo escénicos para sustituirlos por una incoherente deformación de la realidad.

64 GUERRERO, Zamora, (1961).

"Historia del Teatro Contemporáneo"

op.cit... pp. 282.

"Sus narraciones que sarcásticamente llamo novelas, ofrecen tan pocas descripciones objetivas de la realidad social como intentos de reducción a las relaciones sociales humanas fundamentales. Beckett se mueve en un espacio diminuto. La desilusión y la poesía se consumen en su obra. La plenitud del instante se torna en una repetición sin fin, convergente a la nada."⁶⁵

"Después de *Esperando a Godot* han seguido en una línea de rigor y de austeridad expresiva otras obras como: *Fin de partie* (Fin de partida), 1957, *La dernière bande* (La última cinta), 1960, *Happy days* (Días felices), 1963, y *Comedia* (1964).

La obra de Beckett gira en torno a la misma desarticulada y monótona salmodia a dos voces, pero ya en *Días felices* el protagonista masculino Willie se convierte, a medida que avanza la obra, en una invisible presencia cada vez más muda.

Sus novelas *Murphy* (publicada en inglés en 1938, traducida al francés en 1947), *Molloy* (1951), *Malone meurt* (Malone muere), 1951, *L'Innommable* (El Innombrable), 1953, *Comment c'est* (Como es), 1961, son novelas al estilo de *Inoveau roman*, consideradas cíclica y sucesivamente como un reportaje de la descomposición progresiva del hombre, del mundo y del lenguaje.⁶⁶

Son novelas donde no pasa nada, donde no se dice nada, donde los contornos reales de los personajes y su expresión oral se degradan hasta llegar a una criatura fósil que únicamente emite ininteligibles y entrecortados sonidos guturales. Difícilmente se podrá llegar más lejos que Beckett en esta exploración deshumanizada, en este tipo de lenguaje como instrumento de comunicación.

65 ADORRO, Theodor W., (1971).

"Teoría estética", Madrid: Taurus.

pp. 48.

66 "Samuel Beckett", Idem

Son novelas donde no pasa nada, donde no se dice nada, donde los contornos reales de los personajes y su expresión oral se degradan hasta llegar a una criatura fósil que únicamente emite ininteligibles y entrecortados sonidos guturales. Difícilmente se podrá llegar más lejos que Beckett en esta exploración deshumanizada, en este tipo de lenguaje como instrumento de comunicación.

Pocos escritores nos dan hoy una visión tan tétrica y obsesiva de la vida del hombre abrumado por la el peso de la civilización.

2.3 Descripción de personajes

"Lo que distingue radicalmente en Esperando a Godot de la dramaturgia contemporánea es su consistencia sustancial indefinida, haber hecho de la sustancia misma de lo indefinido su propia sustancia"⁶⁷

Consiste precisamente en la falta total del argumento que dos vagabundos, en una camino, esperen a Godot; que su espera consista en hablar leves , repetidos actos de ternura, compañerismo, disputa o reflexión; que se encuentran con Pozzo un amo que en lugar de un perro , lleva a Lucky atado por una cuerda, como esclavo y guía; que queriendo consolar al esclavo reciban un puntapié, que pidan los restos de que Pozzo desperdicia, que transcurrido un día, vuelvan a tropezarse con la misma extraña pareja, ahora cambiada en tirano ciego y lazarillo esclavo, y que sigan y sigan esperando a Godot para salvarse, no puede decirse que sea un argumento.

2.3.1 Estragon

Estragon es un personaje de mediana edad, delgado, desalineado, con ropaje desgastado.

Al inicio de la obra él se esta descalzando, cosa que no hacia en años, por fin decide hacerlo por la molestia que le ocasionan los zapatos, conforme avanza la obra le pide a Vladimir una zanahoria, el hurga en sus bolsillos y solo encuentra nabos. Constantemente tiene el deseo de abandonar a Vladimir incluso de terminar con su vida ahorcándose, no lo hace por que no quiere dejar a Vladimir solo.

Estos dos personajes Vladimir y Estragon claramente muestran su relación de pareja desgastada, pero al igual muestran su soledad, pasando el tiempo con conversaciones carentes de sentido y lógica, haciendo participe a tres personajes mas durante la obra, que ponen a pensar al espectador sobre el tiempo transcurrido, e incluso los motivos de su estado, con el abandono visible de su persona y el divague en su discurso, no tiene coherencia al igual del espacio en el que se desenvuelven.

"Estragon es el que recibe las bofetadas, es el sentimental. Los zapatos lucen desgastados como el, son pieles que el hombre muda, pero Estragon se apega a sus botas como se apega a todo. Y si a veces se las quita, es porque le hacen daño, aunque lo que realmente le duele es el camino recorrido del tiempo."⁶⁸

Estragon a lo largo de la obra, se encuentra con múltiples cambios de humor, con un cansancio visible, con un estado de soledad palpable, con una relación con problemas de comunicación, muy desgastada, y con la única esperanza de aguardar al momento que Godot llegue.

67 *Ibidem*, pp. 283.

68 *Ibidem*, 285.

Posiblemente pudo haber sido una persona con un trabajo, familia, hogar, que pudo haber vivido una decepción muy grande que lo obligo a perderse, hasta llegar a un desierto que podría ser interpretado como la vida y soledad que lo rodea, sin mas compañía que la de su pareja Vladimir.

Estragon es uno de los personajes principales de la obra.

2.3.2 Vladimir

Vladimir al igual que Estragon es un personaje de mediana edad, complexión delgada, ropa desgastada, con múltiples cosas en los bolsillos, que a lo largo de la obra mantiene una conversación incoherente con Estragon.

Vladimir se muestra con cambios de carácter, pero con el interés de que Estragon espere con él la llegada de Godot. Quiere mantener no solo la compañía de Estragon, si no también su interés, es visible el amor que siente por él, al igual de su situación crítica en su relación.

No quiere que Estragon duerma tanto por el hecho de quedarse solo, ambos son personajes sumamente solitarios, sin mas compañía que ellos mismos.

Vladimir se muestra mas dulce con Estragon, con cierta preocupación de cuidarlo, protegerlo, alimentarlo, con la esperanza de que Godot aparezca y todo sea mejor; tal vez encuentren lo que habían perdido y poder ser felices de nuevo.

Esta situación pone a pensar sobre la posible interpretación de Godot, puede ser la esperanza de cambio, la vida, o incluso la muerte, algo que cambie su panorama.

"Vladimir esboza la silueta del inteligente, del

protector. Es el compañero o el prójimo mas cercano a Estragon, busca en Estragon la reciprocidad imposible, su esfuerzo por entenderse. De cuando en cuando, se dedican gestos hermosos y triviales, como el de arrullarse y acunarse el uno al otro, el de arrojarse el uno al otro contra el frío de las noches y, también de vez en cuando, se reprochan falta de cariño y piensan si no hubiera sido mejor ir cada uno por su lado; pero siguen juntos. El espacio es uno porque esta vacío y el vacío se confunde consigo mismo, no tiene limites ni divisiones."⁶⁹

2.3.3 Pozzo

Pozzo es un hombre de edad media, complexión robusta, arrogante, elitista. Muestra su poderío mediante su esclavo Lucky, con sus palabras fuertes y despectivas marca su liderazgo, al igual de sus pertenencias.

Al inicio causa desconcierto por el trato que le da a Lucky, su esclavo, se pone en medio de la escena a comer, pollo, pan y vino, todos lo observan, después saca su pipa y comienza a fumar. Como un acto de caridad les obsequia los huesos de pollo a Estragon y Vladimir, le da ordenes a Lucky desde sus movimientos, hasta pedirle que piense.

En el segundo acto sale a escena simulando que ha perdido la vista y Lucky lo guía por el camino, pide compasión a Estragon y Vladimir, para ayudarlo en su andar.

⁶⁹ Idem, 286.

2.3.4 Lucky

Lucky es el esclavo de Pozzo, es un hombre de mediana edad, delgado, con cabellera larga, ropa desgastada, tímido, sin expresión alguna, claramente cansado que obedece sin reclamo a Pozzo, sin importarle los malos tratos.

Se muestra como el esclavo cuando aparece en escena, mudo, sin moverse obedeciendo a Pozzo en todo, con forme avanza la obra, le da un punta pie a Estragon; muestra sus sentimientos llorando ante la burla de Estragon hacia él.

Cuando Pozzo le pide que piense, suelta un discurso incoherente, al igual que los demás personajes.

En el segundo acto Lucky tiene la opción de abandonar a Pozzo, por su ceguera y no lo hace, sigue sus ordenes sin protesta alguna, es también como un juego de sin sentido de acciones, obedeciendo a todo lo que se le indique.

2.3.5 Muchacho

Es un muchacho de aproximadamente trece años, tímido, delgado, callado, su objetivo en escena es llevar un recado de Godot, avisando que hoy no se presentara, pero mañana si lo hará. Responde a las preguntas que Vladimir le hace, abandona la escena con la misma inseguridad con la que entra.

En el segundo acto de nuevo lleva un recado de Godot, no vendrá esta noche, hasta mañana, en este acto Vladimir lo asusta y sale huyendo de escena.

2.3.6 Godot

Godot es un personaje que nunca aparece en escena y no está definido, sin embargo es el causante de la espera, posiblemente una esperanza que los mantiene vivos, de un cambio que nunca llegará, o incluso la vida misma, en el inter se arman miles de incógnitas sobre su posible interpretación.

Algunas personas lo interpretan como dios, porque los mantiene con la creencia de que llegará y vale la pena esperarlo.

Yo personalmente lo interpreto como la conciencia que los hace no terminar con su vida y esperar, vivir la vida esperando a un cambio el cual no se llega, pero puede ser su motivo de existir.

La conciencia es aquella propiedad que tiene el espíritu humano para reconocerse a sí mismo y también para sentir aquello que llama la atención o se mira de manera voluntaria. En la conciencia se comprenden percepciones y sensaciones del individuo y todo cuanto éste registra interiormente del mundo externo.

La conciencia definida por la enciclopedia Sopena; "se considera como el conjunto o suma de representaciones que contribuyen a darnos la imagen de nuestra personalidad. En su amplio sentido, es, en resumen, la característica fundamental del alma reconocida por igual en todas las escuelas psicológicas. Hamilton en sus "Fragmentos" da a conocer este sentido cuando dice que: "la conciencia no es una facultad particular de la inteligencia, sino del modo general y fundamental de todas nuestras facultades". Pablo Janet, en su "Tratado de filosofía" sostiene que "todas nuestras facultades no son otra cosa que la conciencia transformada". La diversidad de grados de que la conciencia es susceptible, depende del poder reflexivo sobre los objetos que están presentes, por cuanto nuestra actividad intelectual no se ejercita por virtud exclusiva de su energía sino la razón de que no es posible actividad sin objeto. Las condiciones por las cuales se presentan o existe la conciencia, han sido muy discutidas entre los psicólogos, y las teorías encaminadas a su explicación son en su fundamento muy distintas. Una de ellas por cierto muy extendida, afirma que "la conciencia no existe en todo el tiempo del hecho, sino en determinados momentos dependientes de la complejidad nerviosa que concurre en el hecho". La Teología presenta la conciencia moral definiéndola como: "el juicio o dictamen de la razón práctica inspirada en los principios universales que señalan y ordenan lo que debe hacerse por ser bueno y lo que debe evitarse por ser malo". En el terreno práctico es innegable que el hombre nace sin ningún principio, pero con la facultad de recibirlos todos, y tampoco hay duda que nuestra conciencia la inspira la época, el ejemplo, la religión, el temperamento y la reflexión. En el libro que se titula "De los oficios" trata de los deberes del hombre, pero mucho tiempo antes que él, Zoroastro dictó reglas para dirigir la conciencia, y entre ellas: "En la duda de si una acción es buena o mala, abstente de realizarla".

Tomaré como definición de la conciencia :a la propiedad que tiene el alma de reconocerse como sujeto de sus actos, ideas y sentimientos. Es el conocimiento íntimo del bien y el mal, Conocimiento exacto y reflexivo de las cosas.

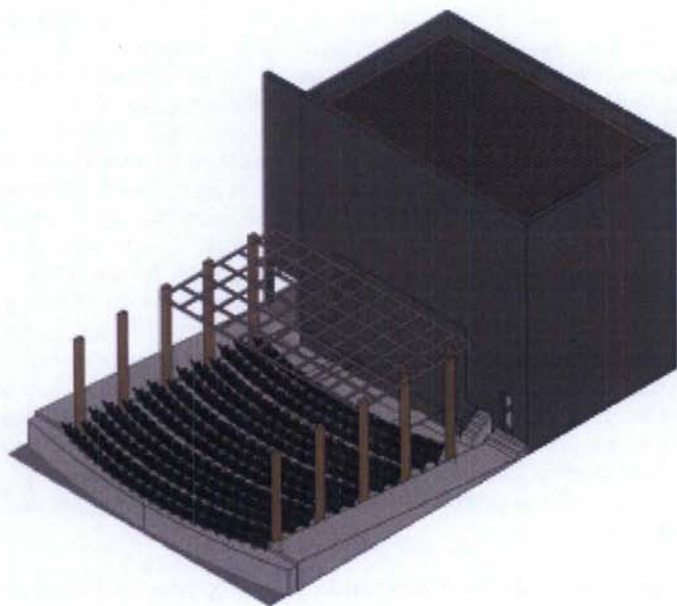
Capítulo 3. Diseño de Escenografía

3.1 Teatro Orientación

El Teatro Orientación se encuentra ubicado en Reforma y Campo Marte en el Centro Cultural del Bosque.

Es un teatro frontal a la Italiana; foro con vista frontal.

El escenario mide 13.75m de ancho por 9 m de profundidad, la boca escena mide 7.97m de ancho por 3.72m de altura, tiene un proscenio añadido que mide 9.77m de largo por 1.22m de ancho, no cuenta con desahogos, tiene 300 butacas distribuidas en 14 filas, cuenta con cabina de audio.





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Teatro Orientación



Teatro Orientación



3.1.1 Ficha técnica

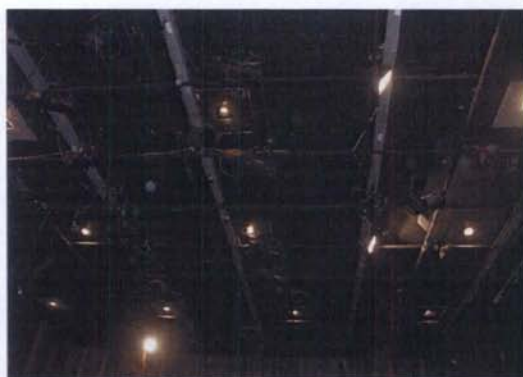
Vestiduras, el Teatro Orientación cuenta con:

Bambalinas lisas de 9m x 4m
 Piernas lisas 9m x 4m
 Telón de boca 7m x 5m
 Gasa negra transparente
 Ciclorama 10 x 8

Cuenta con una parrilla fija tubular de 5 varas con 4 contrapesos, de 3 tiros.

Equipo de iluminación:

25 licos de 23/50
 20 pares 64
 15 fresnel 1000
 15 pippers
 4 ciclight de 3 colores
 Estroboscopio
 2 seguidores



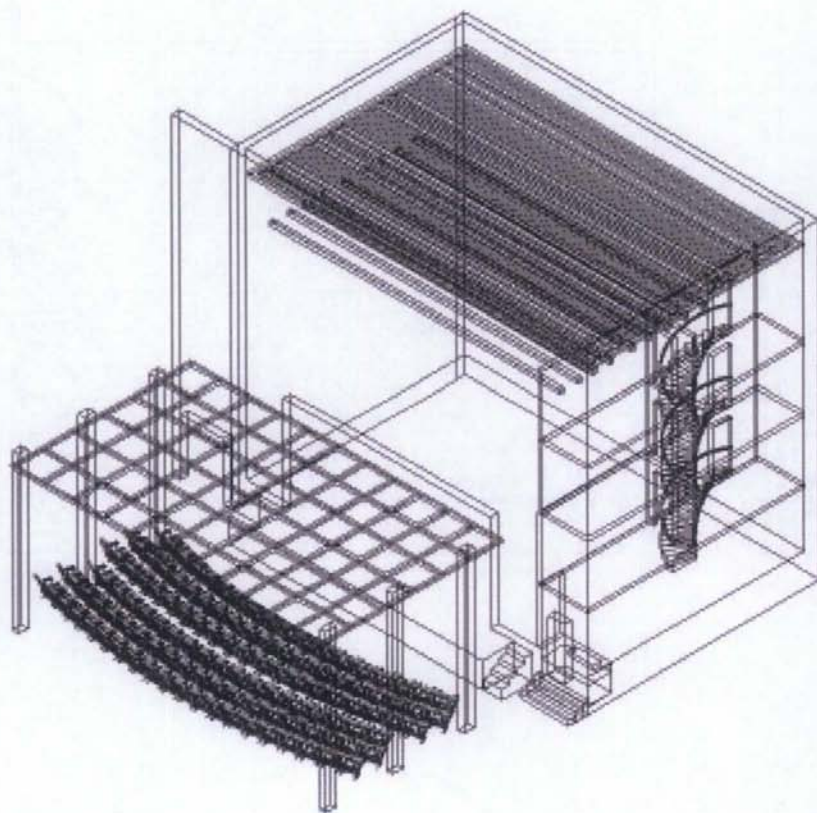
Equipo de audio

Consola prestige 2000 de 24 canales
 160 dimmers
 Consola de audio con monitores en foro y cabina.

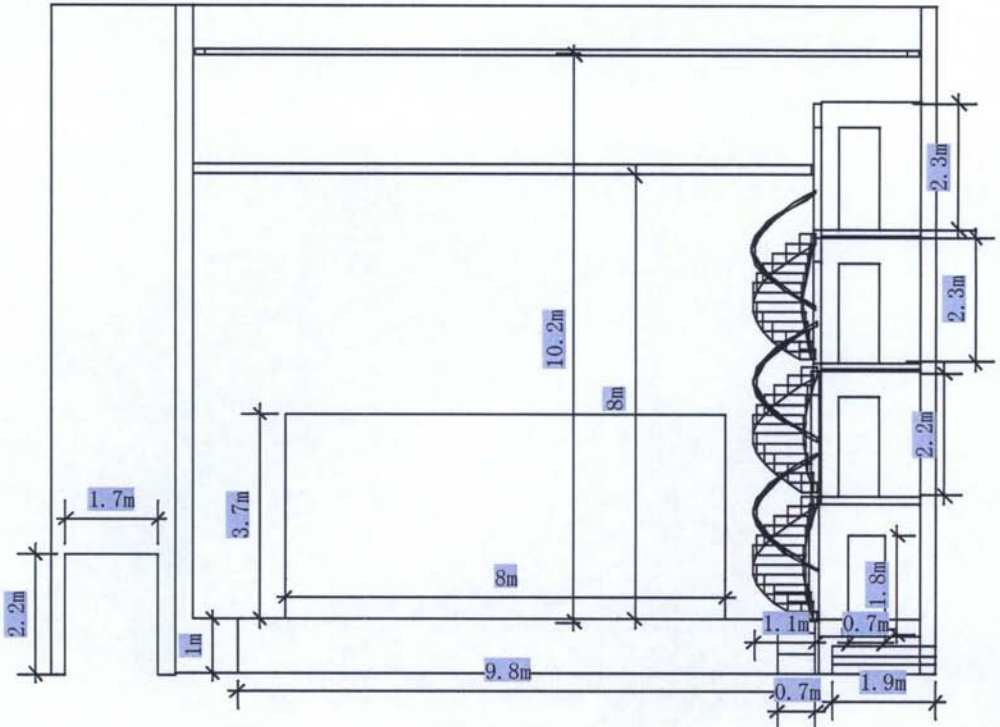


3.1.2 Levantamientos y planos

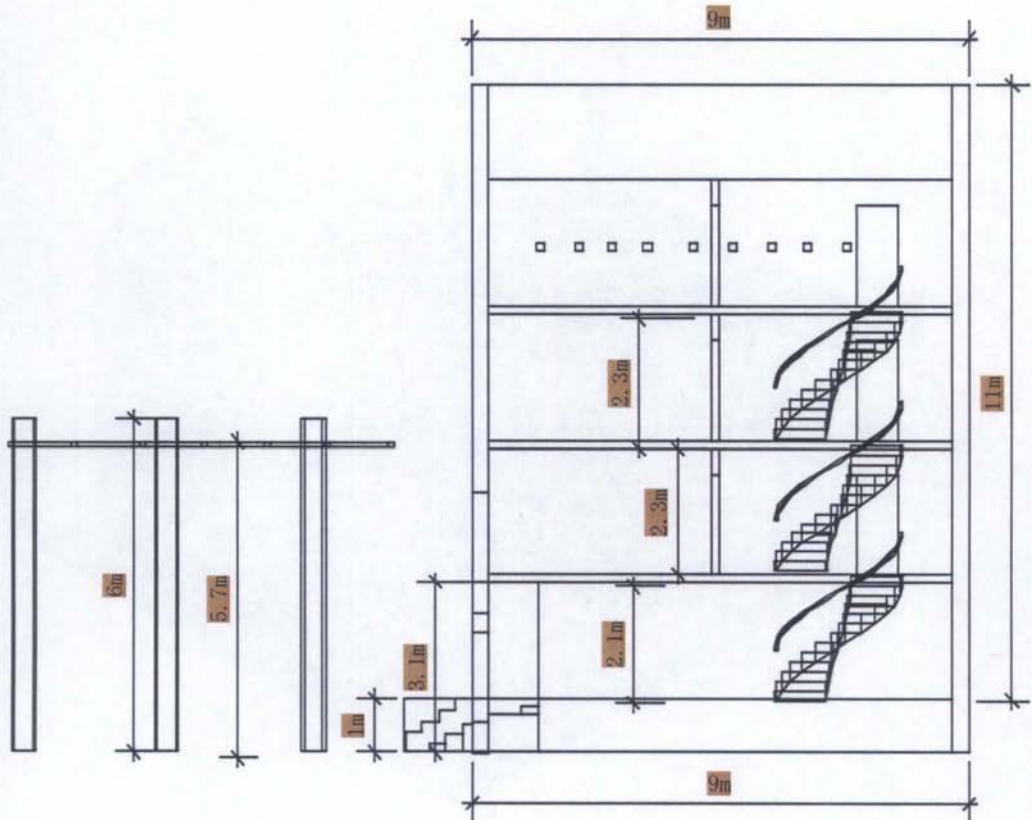
Para tener una idea mas concreta del espacio en el que se realiza la propuesta escenográfica; en este caso el Teatro Orientación, utilizo el programa Vector Works para los planos y levantamientos del teatro.



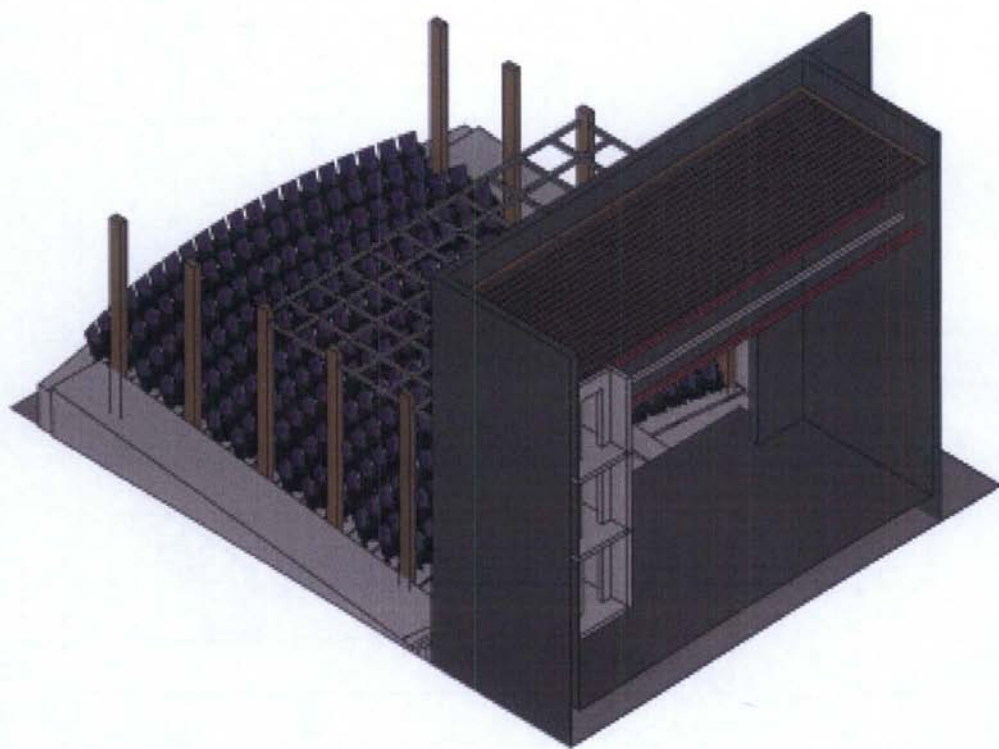
Plano General Isométrico, Teatro Orientación.



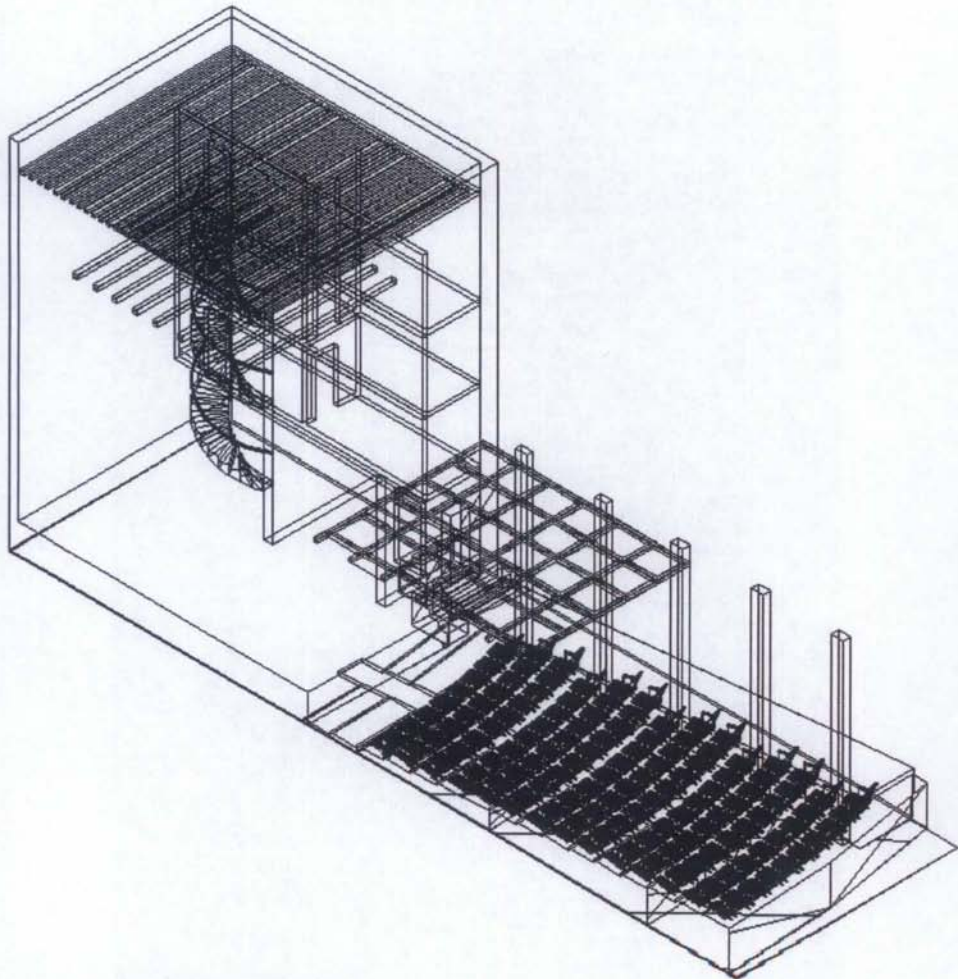
Vista frontal Teatro Orientación con cotas.



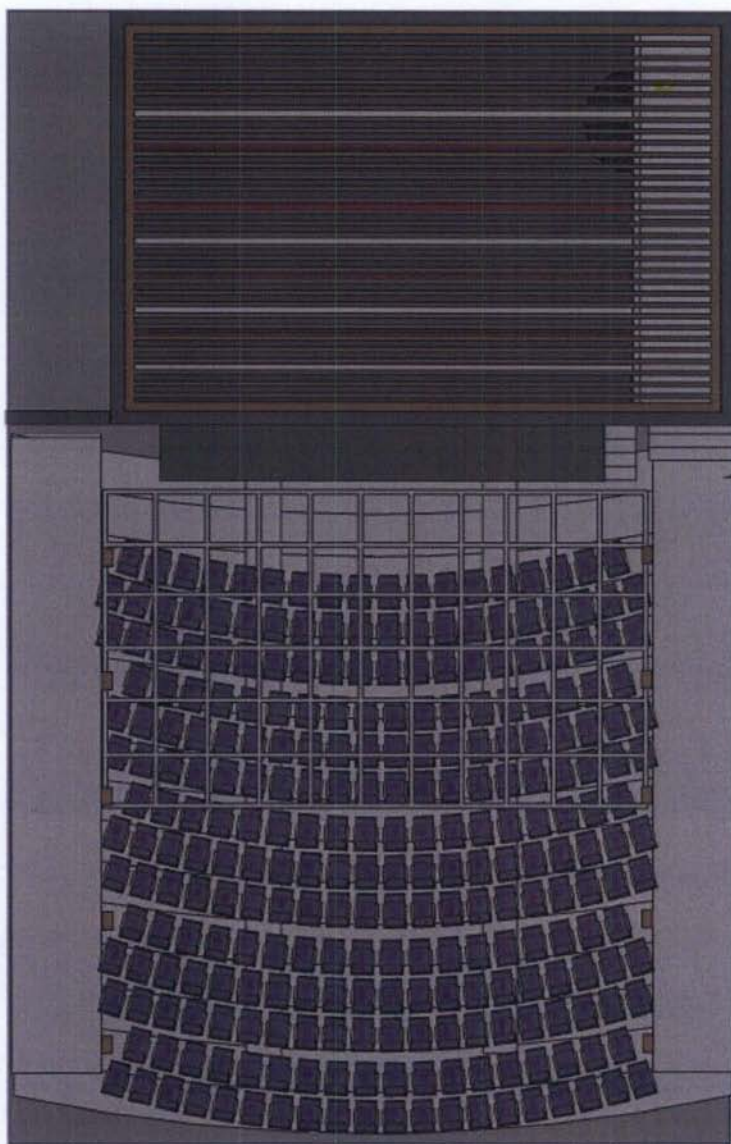
Vista lateral Teatro Orientación con cotas.



Corte Transversal Teatro Orientación.



Corte Longitudinal Teatro Orientación.



Tetro Orientación.

3.2 Metodología Esquema de Fallon

3.2.1 Preparación

Con los conocimientos adquiridos en la carrera, se puede llegar a un mejor resultado en la propuesta escenográfica.

3.2.2 Información

Investigar sobre los elementos que constituyen el diseño escenográfico.

3.2.3 Valoración

Determinar el tipo de obra que se busca realizar.

3.2.4 Creatividad

Analizar e Interpretar la obra de Esperando a Godot, con la finalidad de crear un diseño escenográfico.

3.2.5 Selección

Elegir la obra, el tipo de escenografía, los elementos gráficos, elementos multimedia, que se aplicaran en el diseño escenográfico.

3.2.6 Proyecto

Aplicar los conocimientos adquiridos para obtener un mejor resultado en la elaboración del diseño escenográfico.

3.3 Objetivos estéticos

"En el proceso de la producción artística los movimientos del inconsciente aportan impulso y material, pero entre otros muchos impulsos y materiales penetran en la obra de arte a través de la mediación de la ley de la forma, el sujeto mismo que realice la obra no es otra cosa que un intermediario..."⁷⁰

Cada obra de teatro busca crear un efecto en el público. Las obras de Beckett se caracterizan por causar sensaciones como puede ser dolor, risa, sorpresa etc. Una sensación es la impresión que producen las cosas en el ánimo a través de un determinado sentido: la de un

color, un acorde musical, la textura suave de la porcelana: también la sensación de frío, o calor, de placer o dolor, etc.

La interpretación es una asociación de ideas necesaria frente a cierto estímulo dentro de un contexto cultural como: experiencias familiares, circunstancias históricas, interpretaciones psicológicas, subconsciente colectivo, conciencia de la insignificancia del ser, observaciones sobre el uso del poder, entre otras.

Una vez definido esto, explicare los objetivos estéticos que lleva mi propuesta escenográfica, a partir de la interpretación que le doy a la obra de Samuel Beckett "Esperando a Godot". Como aparece acotado en el libreto la obra se desarrolla en un camino desolado, con un árbol en el atardecer; tomando en cuenta eso interpreto el espacio del desierto como el estado de ánimo de Vladimir y Estragon un lugar solitario, herido, fragmentado; que en su momento pudo haber sido un lugar fértil, con vida pero por alguna razón provoco su abandono y su pérdida de vida, un lugar en el que es difícil saber del tiempo y de la fecha exacta. Por lo tanto el desierto tendrá una textura craquelada de tierra erosionada, con tonos naranjas, cafés, rojos y ocres.

El árbol lo ubico dentro de un hoyo, como si fuera un recordatorio adoptando la forma física de un árbol.

La causa de ese hoyo pudo haber sido una situación que les arranco parte de su personalidad o provocando un cambio, dejando una herida, un hueco, manifestándose dentro de su espacio como un vacío un hoyo.

Para dar la progresión de tiempo utilizaré la proyección de cielo desde el anochecer hasta el amanecer, el árbol será delgado y sin hojas para el primer acto, y para el segundo acto llevara un poco de hojas.

⁷⁰ ADORRO, Theodor W, (1971), "Teoría estética" op. cit.... pp.20.

3.4 Referencias visuales

Como referencia visual para la textura de el desierto me basare en el trabajo de misha gordin, en su obra "el grito"; para la proyección del cielo usare imágenes de paisajes, de anochecer, amanecer y atardecer y para el árbol usare imágenes de diferentes tipos de árbol.

3.4.1 Biografía Misha Gordin



"Nació en 1946, un año después del fin de la Segunda Guerra Mundial. Sus padres sobrevivieron las penurias de la evacuación y regresaron a Riga, en ese entonces bajo la ocupación soviética. Creció entre la población de habla rusa de Latvia.

Se graduó como ingeniero en aviación aunque nunca trabajo de eso, trabajo como diseñador de equipo de efectos especiales de los Riga Motion Studios. A los veinte años su relación con el arte era muy pobre.

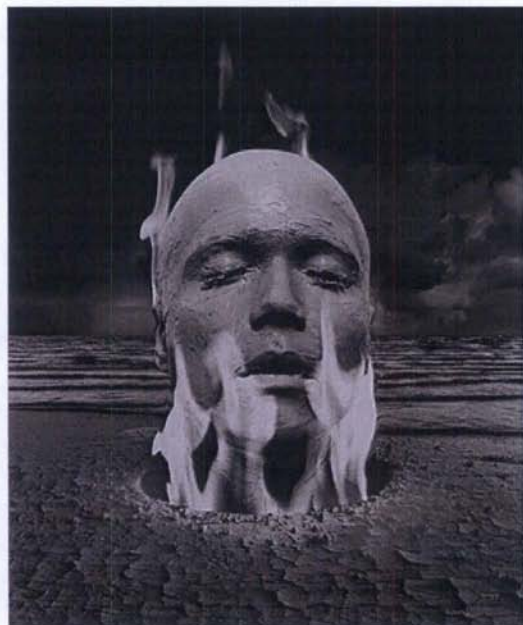
A su vez, era muy difícil acceder a información sobre el arte moderno occidental, su conocimiento sobre éste era muy limitado.

Comenzó a tomar fotografías a los diecinueve años, con el deseo de crear una propia visión y estilo. Se involucro con el retrato y algunas imágenes documentales, pero pronto los

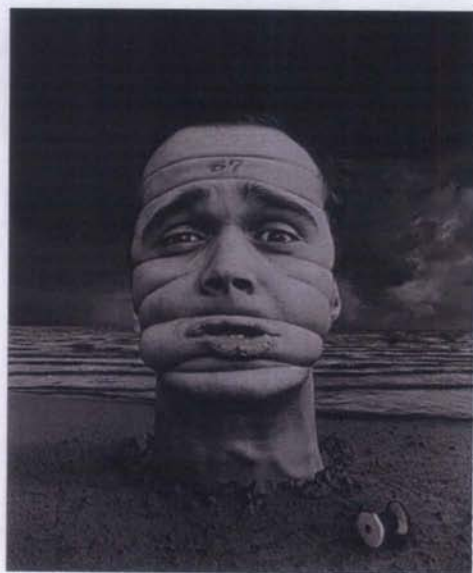
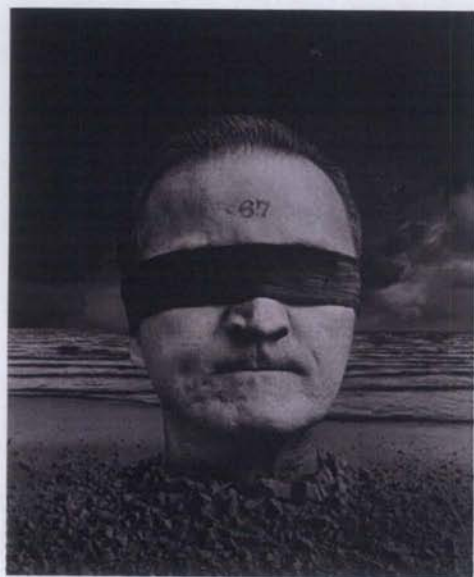
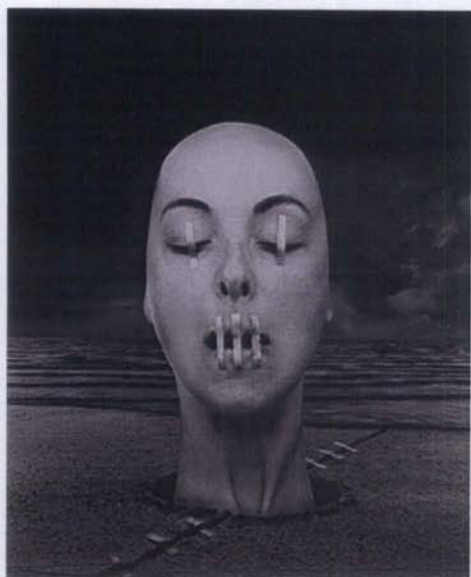
resultados dejaron de satisfacerlo.

Sus influencias son Dostoevsky, Bulgakov, y en el cine Tarkovsky y Parajanov. Decide fotografiar Conceptos. En 1972 crea su primer y más importante imagen, Confesion. Reconoce las posibilidades potenciales de un acercamiento conceptual. En 1974 luego de años de descontento con las autoridades comunistas, deja su país y llega a Estados Unidos"⁷¹.

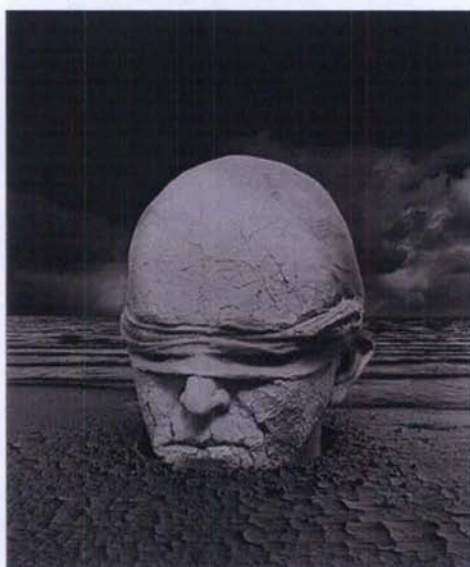
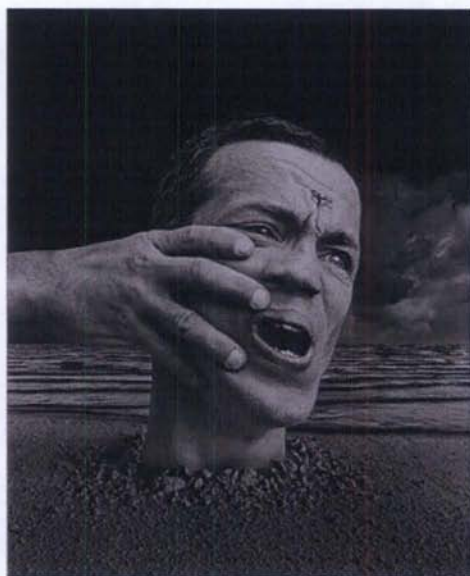
En particular, me interesa la capacidad que tiene este fotógrafo de crear realidades alteradas. La principal fotografía en la que me basare es "grito".

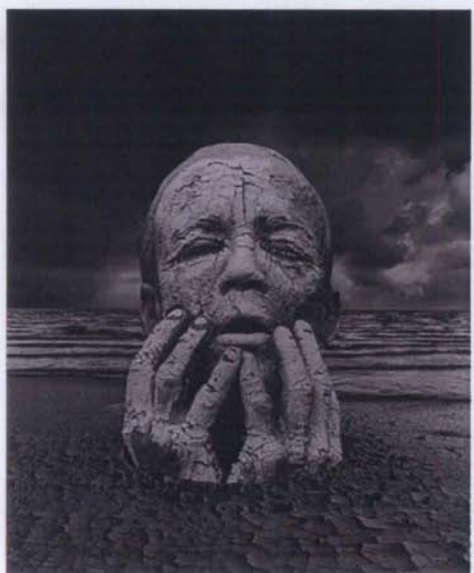
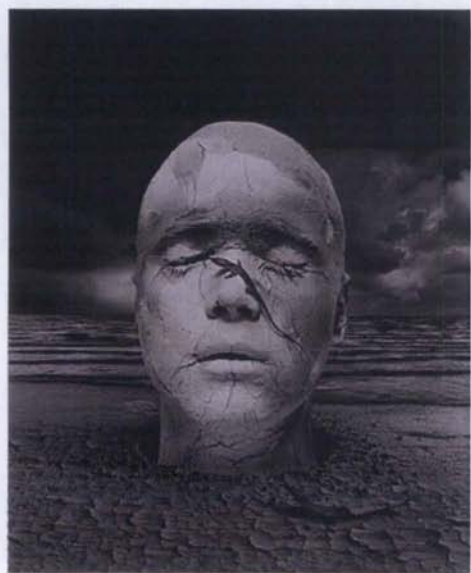
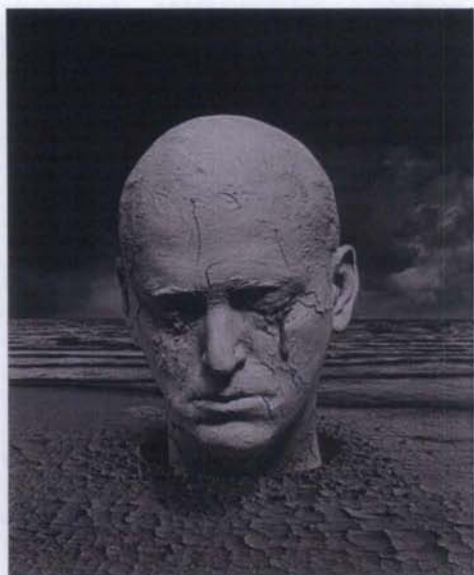


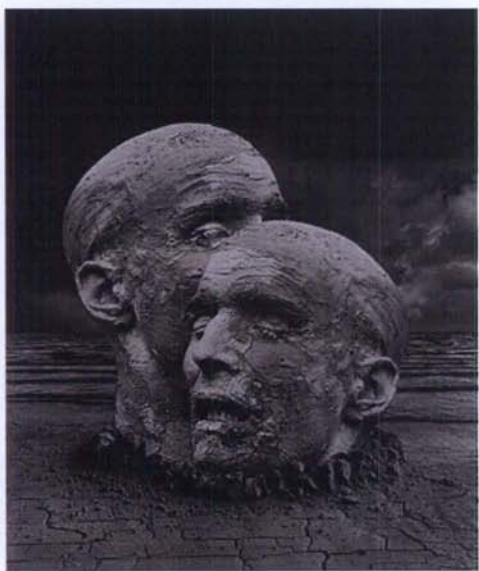
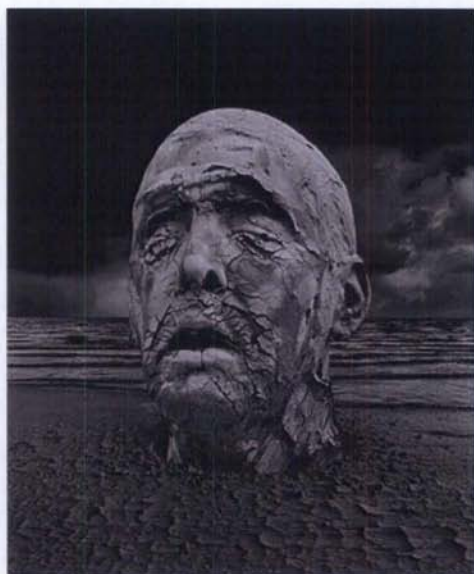
71 "Misha Gordin" www.todocine.com



"grito" Misha Gordin







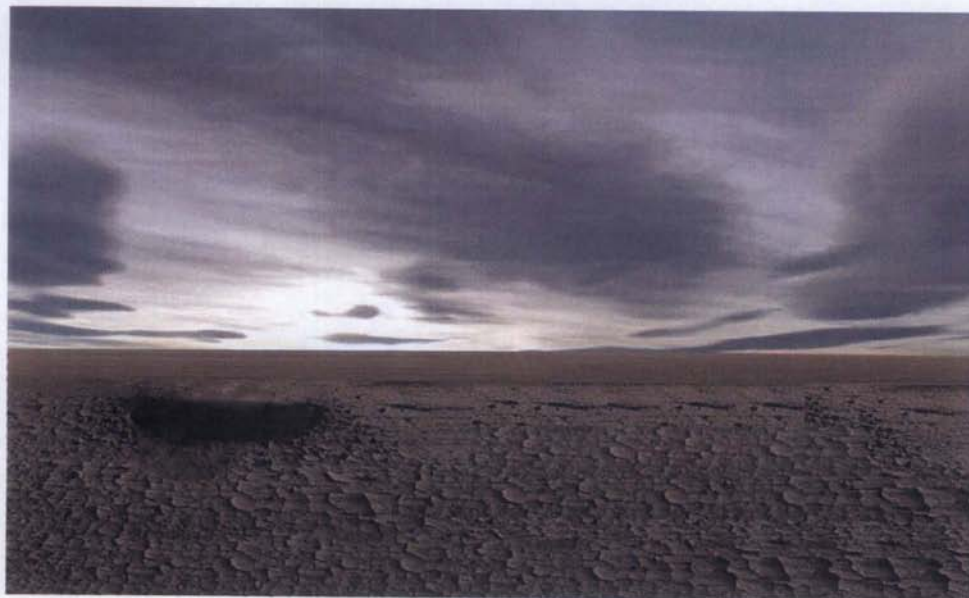
Imágenes de Misha Gordin "grito"

3.5 Bocetos

Primeros Bocetos



La idea principal es un desierto con textura de tierra erosionada, el árbol colocado en un hoyo y al fondo el acontecer de un día con la proyección del cielo sobre una pantalla.







Este boceto fue el favorito respecto a color y textura del desierto. Es el que mejor me convence visualmente, por lo que se enfocan los demás bocetos a partir de esta imagen, al igual se usa una paleta de color con naranjas, café, amarillos rojos, y el cielo se ubica según la progresión del día y la intensidad de luz que emita conforme transcurre la proyección de la misma.

3.6 Elementos de la escenografía

En este apartado se desglosan los elementos de la propuesta escenográfica, desierto, árbol y cielo; también incluye la paleta de color que tomo como base para la propuesta.

3.6.1 Desierto

Se le llama desierto al lugar, paraje o sitio despoblado de edificios y gente. A la zona donde la vegetación no puede desarrollarse convenientemente, y en la que por ello la vida animal tropieza con varias dificultades.

Algunas personas asocian al desierto como símbolo de soledad, infertilidad y desolación. Otras le adjudican el camino que deben seguir para conseguir la gracia. También se piensa que es un símbolo de mal augurio, abandono y perdida.

En este caso el desierto lo defino como el estado de ánimo de Estragon y Vladimir, un lugar solitario, herido, fragmentado, que en su momento pudo haber sido un lugar fértil, con vida, pero por alguna razón provoco su abandono y su muerte. Hasta llegar a un estado de incoherencia, hambre incluso desesperación, un lugar en el que es difícil saber del tiempo, de la fecha exacta.

Provoca el espacio a sus habitantes a pensar incluso en ahorcarse, la única razón lógica que encuentran para seguir en este lugar es esperar a Godot, es la supuesta solución a sus problemas a su soledad, hambre, cansancio, una pequeña esperanza de cambio. Por eso mismo represento el desierto de Estragon y Vladimir como un desierto erosionado, roto, seco, solitario.

Para conseguir esta textura me base en imágenes de la obra "el grito" de Misha Gordin, y pensando en una interpretación me baso en imágenes fotográficas de asfalto.

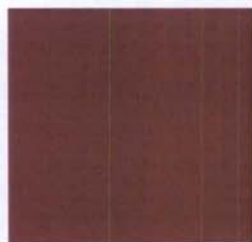
La paleta de color es café, café rojizo, ocre, negro, y amarillo.



Naranja



Café



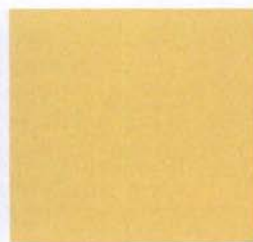
Café Rojizo



Ocre



Negro



Amarillo



Imágenes de asfalto





Imagen de textura final de desierto.

3.6.2 Árbol

La enciclopedia Oceano, define árbol como una planta perenne, de tronco leñoso, se ramifica a mayor o menor altura del suelo, formando una copa, que puede ser característica de cada especie. El árbol consta de raíz, tronco y copa, la cual puede tener una forma alargada y vertical, redondeada o extendida horizontalmente a manera de sombrilla, de acuerdo con el tipo de ramificación. Las ramas se subdividen a su sosteniendo ramas menores y, finalmente se encuentran las yemas y las hojas.

Algunas personas creen que dibujando un árbol pueden definir aspectos de tu personalidad, como si eres arraigado a tus raíces, con objetivos definidos, con la mente llena de ideas y nada definido, hueco, sin frutos, etc.

En la obra el árbol se encuentra en un paisaje desértico, sin posibilidad de vida por las condiciones del ambiente, sin embargo en el segundo acto el árbol aparece con hojas vivas, señal de que aun tiene vida y puede florecer.

El árbol es el lugar en donde quedó Vladimir de encontrar a Godot, es el lugar en donde se quiere ahorcar Estragon, y también les recuerda que esperan a Godot.

El árbol en la propuesta escenográfica lo ubico dentro de un hoyo, como si fuera un recuerdo que les causó una herida profunda y se manifiesta físicamente adoptando la forma de árbol. Ya que resulta ilógico encontrar un árbol dentro de un hoyo, en medio de un desierto.

La causa de ese hoyo pudo haber sido una situación que les arranco parte de su personalidad o provocó un cambio o herida y

deja un hueco y por si fuera poco salió un objeto en este caso un árbol para recordarlo por si alguna vez trataran de olvidar.

El árbol sufre un cambio físico, de parecer seco y sin vida, a un hablo con hojas. Esto podría indicar un cambio de estación, de un otoño a primavera en tan solo un día. Concuerda con la incongruencia de la obra, de los personajes y acciones, del acontecer de tiempo y del destiempo en el que se vive.

La paleta de color para el árbol son: negro, café oscuro, para dar luz café claro y verde para resaltar algunos detalles.



Negro



Café Oscuro



Verde

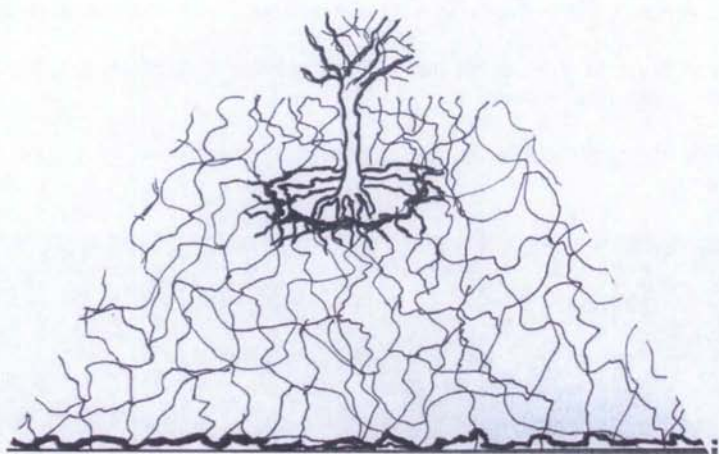


Café Claro

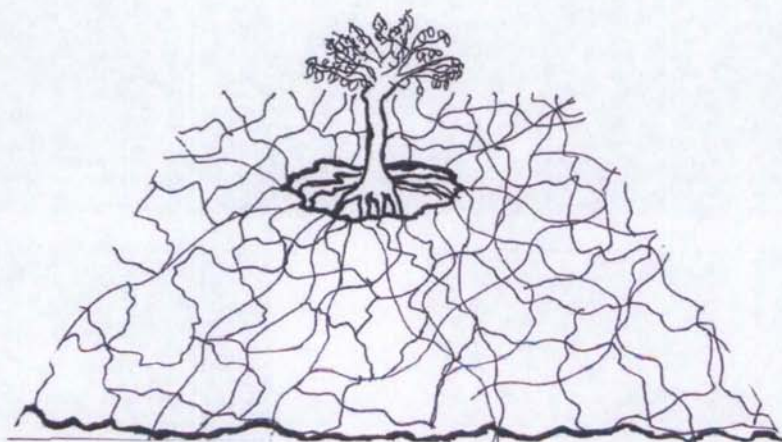
Imágenes de árbol.



Tomando en cuenta las imágenes anteriores boceto el árbol con raíces de fuera y sin follaje para el primer acto.



Para el segundo acto el árbol aparece con hojas.



3.6.3 Cielo

El cielo estará a cargo de una proyección de video, durante el primer acto y el segundo.

Se proyectara en una pantalla una secuencia de imágenes, que ayudara con la progresión del tiempo, comenzará en el primer acto en un anochecer, hasta el amanecer, atardecer y de nuevo anochecer.

Se emplearan matices que van de negro, pasando por azul, morado, café, amarillo, ocre, hasta terminar con negro nuevamente.

Las imágenes son una recopilación de fotografías de puestas de sol, noche, amanecer, de Javier Selva Serrano.





3.7 Propuesta de Vestuario

Comenzare por mencionar la biografía de Charles Chaplin, ya que es una influencia visual primordial para el diseño de vestuario.



"Charles Chaplin es uno de los grandes genios del cine, un mito fundamental de la cultura del siglo XX, en cuya filmografía abundan las obras maestras, auténticas joyas llenas de imaginación y brillantez, que le han hecho ocupar uno de los lugares privilegiados de la historia del cine.

Hijo de un cantante de vodevil y de una actriz y cantante de teatro. Su infancia fue muy desdichada; sus padres se separaron siendo él muy pequeño. Pasó dos años en un orfanato. Antes de ir al colegio trabajó en algún cabaret y en una compañía de teatro. Después que su hermano le consiguiera un trabajo, realizó numerosas giras que le llevan a EE.UU. En 1912 es contratado y pasa a formar parte de la Keystone. Chaplin creó a Charlot gracias a su imaginación y a Mark Sennet creador de la Keystone.

El éxito le llega con "El romance de Charlot". En 1920 crea la United Artists junto a Mary Pickford, Douglas Fairbanks y David W. Griffith. Su última aparición como Charlot fue en "Tiempos modernos" y su primera película

completamente sonora llevará el título de "El gran dictador".

En 1952 parte a Europa y poco después le es denegada su autorización a volver a EE.UU. porque fue acusado de realizar actividades antiamericanas.

En 1954 le fue entregado el Premio internacional de la Paz, por el Consejo Mundial reunido en Berlín y en 1975 recibió de manos de la reina Isabel de Inglaterra el título de Sir.

Por lo que respecta a los Oscars de Hollywood, hemos de señalar que en 1928 le fue concedida una estatuilla especial y honorífica "por el genio demostrado" al realizar la película "El circo" y en 1971 vuelve a recibir otro Oscar honorífico "por su contribución en convertir el cine en el arte del siglo veinte".

En 1972 la película "Candilejas" logró el Oscar destinado a la mejor banda sonora original, y que Charles Chaplin fue nominado al Oscar correspondiente al mejor actor por "El gran dictador" en 1940 y por "El circo" en 1928, siéndolo también como mejor director de comedia por esta última película.

Además de estas distinciones Chaplin fue nombrado en 1971 Comandante de la Legión de honor Francesa. Se casó 4 veces.⁷²

Tomo a Chaplin como referencia para vestuario, por las connotaciones que hace el autor Samuel Beckett al describir a los personajes vestidos con bombin. Un ejemplo claro de su vestimenta es Charles Chaplin, interpretando en cada una de sus películas a un comediante de bajos recursos, vestido con traje desgastado y bombin.

⁷² "Charles Chaplin"
www.todocine.com

Vladimir

El vestuario de Vladimir consiste en un saco verde, chaleco verde, camisa azul, pantalón verde oscuro, zapatos negros, desgastados.



Saco, chaleco.



Pantalón



Camisa



Zapatos



Estragon

El vestuario de Estragon consiste en un saco azul oscuro, chaleco gris, camisa azul, pantalón gris oscuro, botas negras, bombín, la ropa es gastada, sucia, rota.



Saco



Camisa



Pantalón



Chaleco

Pozzo

Pozzo usa de vestimenta un abrigo largo violeta, con un chaleco gris, camisa negra, zapatos negros, pantalón negro, bombín.



Abrigo



Chaleco



Camisa, Zapatos,
Pantalón

Lucky

Lucky usa un vestimenta desgastada con saco café, pantalón negro, camisa azul, bombin, descaldo, usa cabello largo y de compleción delgada.



Saco



Pantalón



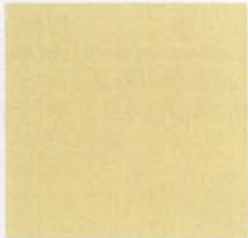
Camisa

Muchacho

El muchacho viste unos pantalones cortos verde oscuro con tirantes, camisa amarillo claro, clacetas amarillas, botas negras desgastadas.



Pantalón



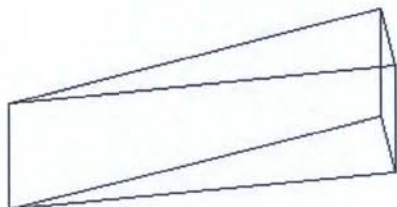
Camisa

3.8 Adaptación de la escenografía al Teatro Orientación.

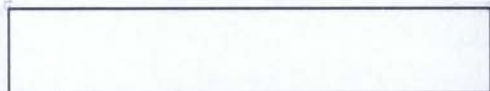
3.8.1 Descripción

La propuesta escenográfica consiste en colocar una plataforma que servirá como base para el desierto, el cual lleva una inclinación con la finalidad de crear la sensación de profundidad.

El escenario del teatro mide 7.97 m de ancho de boca escena por 9 m de profundidad, el proscenio mide 9.77m de largo por 1.22m de ancho. Por lo tanto la plataforma que se colocara en el escenario mide 1.3m de alto por 8.5m de largo y 9m de ancho.



El proscenio estará cubierto con una base de madera para colocar el desierto, la base mide 9.7m de largo por 1.22m de ancho.



Se colocará una pantalla para proyectar el video con imágenes de progresión del cielo. La pantalla mide 6m de ancho por 10m de largo, se colocara atrás de la plataforma del desierto.

El árbol tendrá una altura de 2m por 50cm de grosor, será modelado, ya sea con algún material moldeable o con papel. En el primer acto llevara ramas delgadas y sin ninguna hoja, con apariencia de un árbol seco o sin vida. Para el segundo acto el árbol será con la apariencia un poco mas fresca y llevara algunas hojas de papel verdes.

El árbol se encuentra dentro de un hoyo, el cual mide 2m de ancho por 1.3m de largo, serán visibles las capas de la tierra. Al centro del hoyo se encontrara ubicado el árbol sobre un pequeño bulto de tierra y con las raíces de fuera.

La textura del desierto se hara con capas de madera 2 cm de ancho cortadas de forma asimétrica, forradas con manta para dar la textura de tierra erosionada.

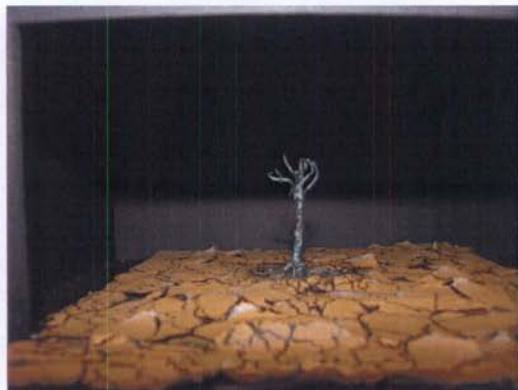
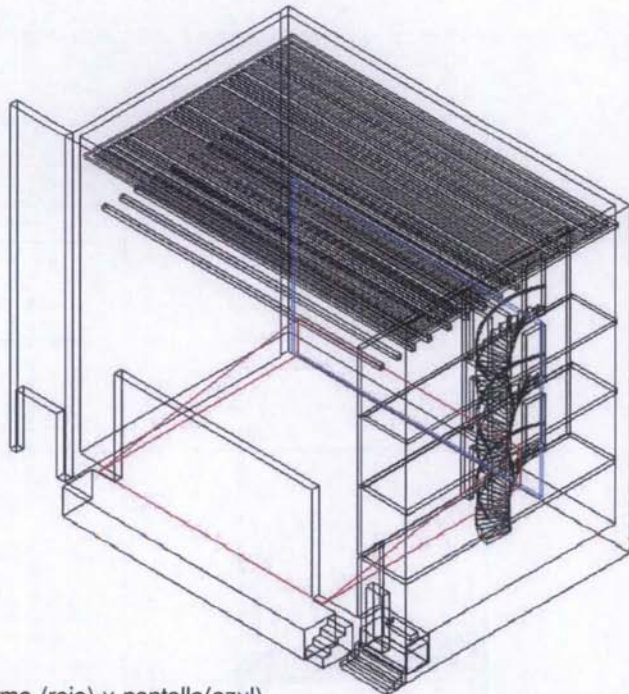




Imagen de la maqueta.



Teatro Orientación con plataforma (rojo) y pantalla(azul).

3.8.2 Propuesta de Iluminación

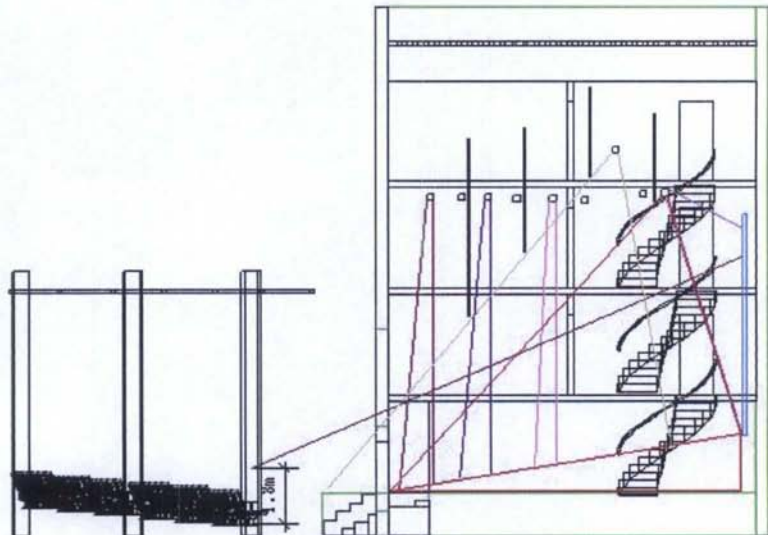
La iluminación la base en el método de Richard Pilbrow. El cual señala que lo mas importante es la luz motivadora o keylight. Es la luz fuente de la escena, sirve para crear atmósferas, ficción.

Áreas de Iluminación:

- 1 Keylight (luz dominante)
- 2 Áreas de actuación
 - a. Luz Secundaria
 - b. Luz lateral
 - c. Luz de relleno
- 3 Áreas complementarias de actuación
- 4 Suavizar las áreas (si no esta resuelto con el equipo colocado en el inciso c)
- 5 Escenografía
- 6 Apoyo a la luz dominante (keylight)
- 7 Especiales
- 8 Efectos especiales y proyecciones

En base al modelo de Pilbrow la propuesta de iluminación queda de la siguiente forma.

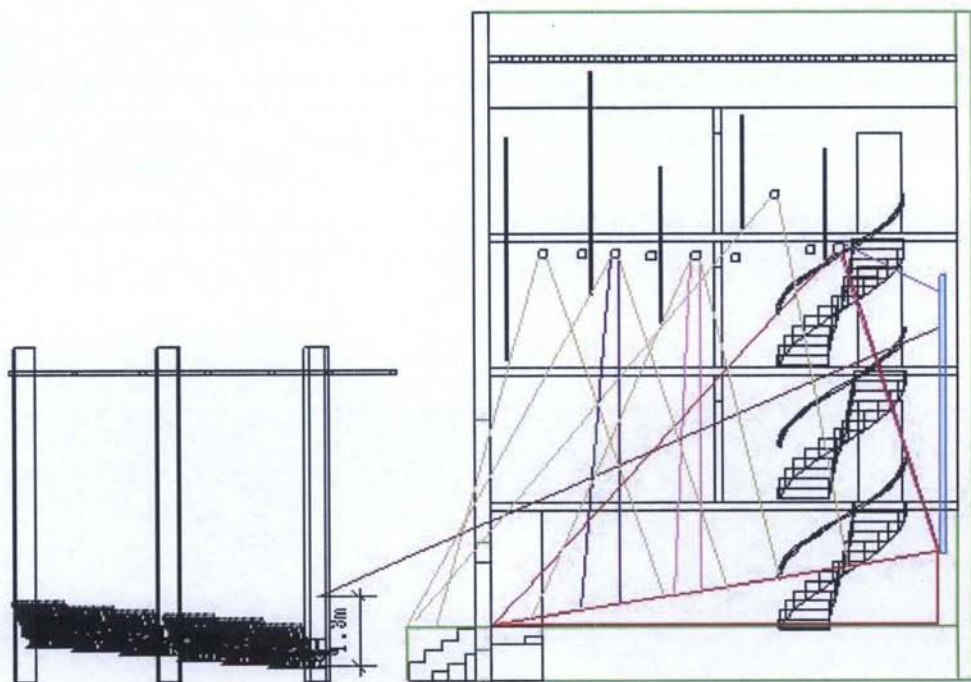
Primer acto:



1. Luz dominante(rojo) un haz de luz blanca . Con la idea de simular que la luz proviene de la luna, es anochecer.
2. Areas de actuaciòn (azul, morado) es una luz que va directo a Estragon y Vladimir, es para darles un poco de color, estragon que esta sentado lleva luz azul, vladimir luz verde.
- 3.Areas complementarias(cafe). luz blanca es para complementar la luz dominante.
4. Escenografia (rosa) lleva una luz roja dirigida al árbol, (amarillo) luz blanca dirigida a la luna.

En esta primera escena la luz es muy poca porque es de noche y solo quiero simular la luz de luna.





Conforme avanza la obra se va aclarando la iluminación de día, atardecer y se oscurece de nuevo en la noche.

El árbol cambia de color inicia con rojo, pasa por naranja, blanco, azul, naranja, y termina en rojo para el primer acto.

Estragon tiene luz dirigida azul en las primeras 2 escenas.

Vladimir tiene luz verde en la primera escena.

El haz de la primera escena se hace mas tenue en la segunda escena.

1. (rojo) haz de luz mas tenue que en la primer escena.
2. (azul) Estragon continua con luz dirigida en la segunda escena.
3. (cafe) luz ambiente complementaria se abre mas iluminación.

El plano general de Iluminación para el primer acto queda de la siguiente forma.

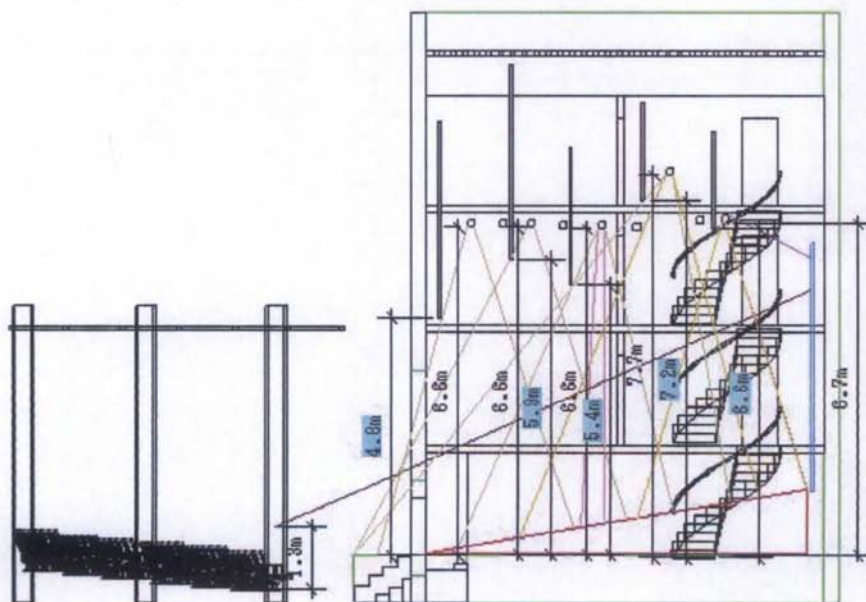
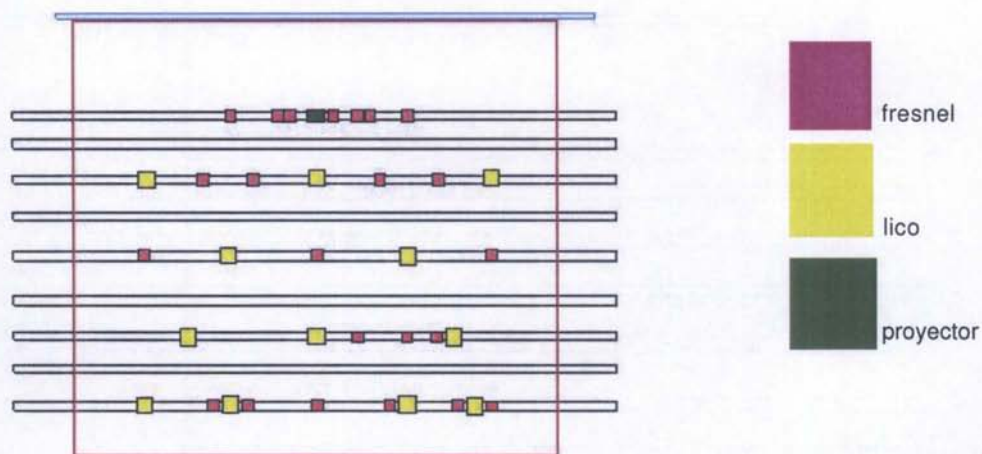
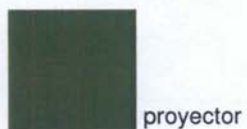
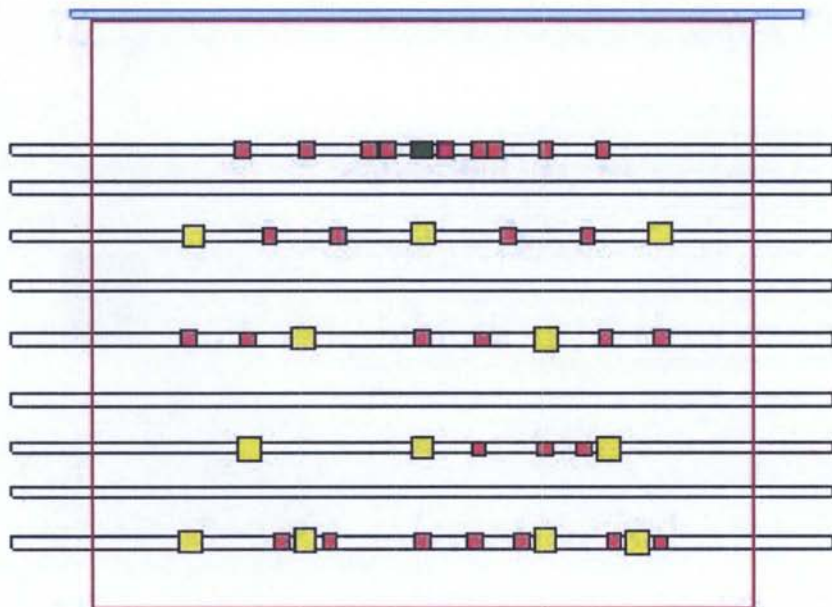
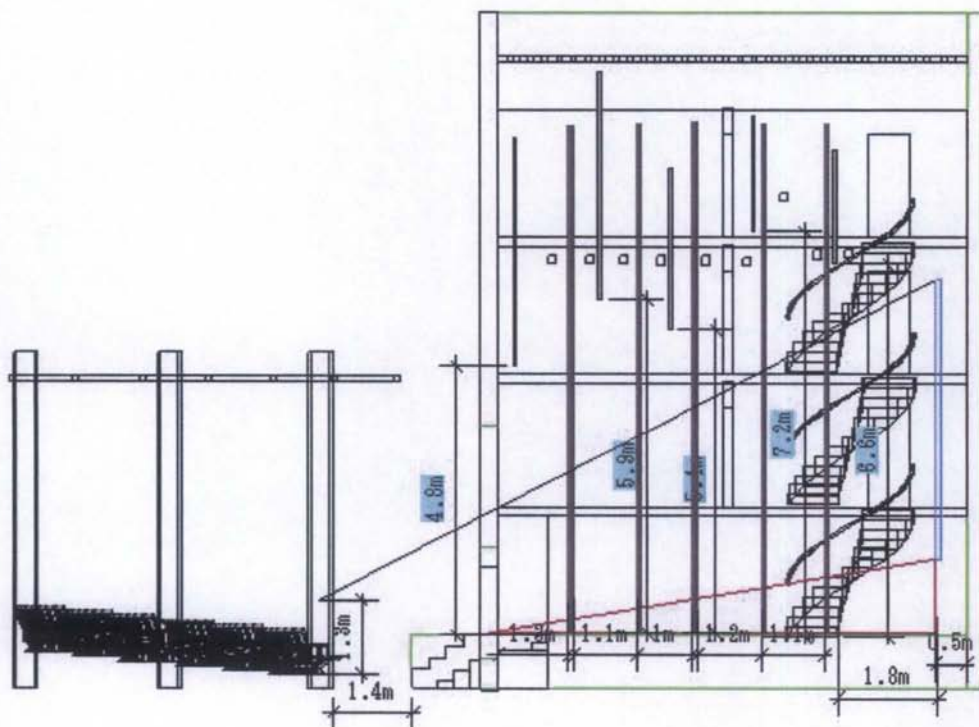


Diagrama de equipo de iluminación para segundo acto.



3.8.3 Isoptica de aforo

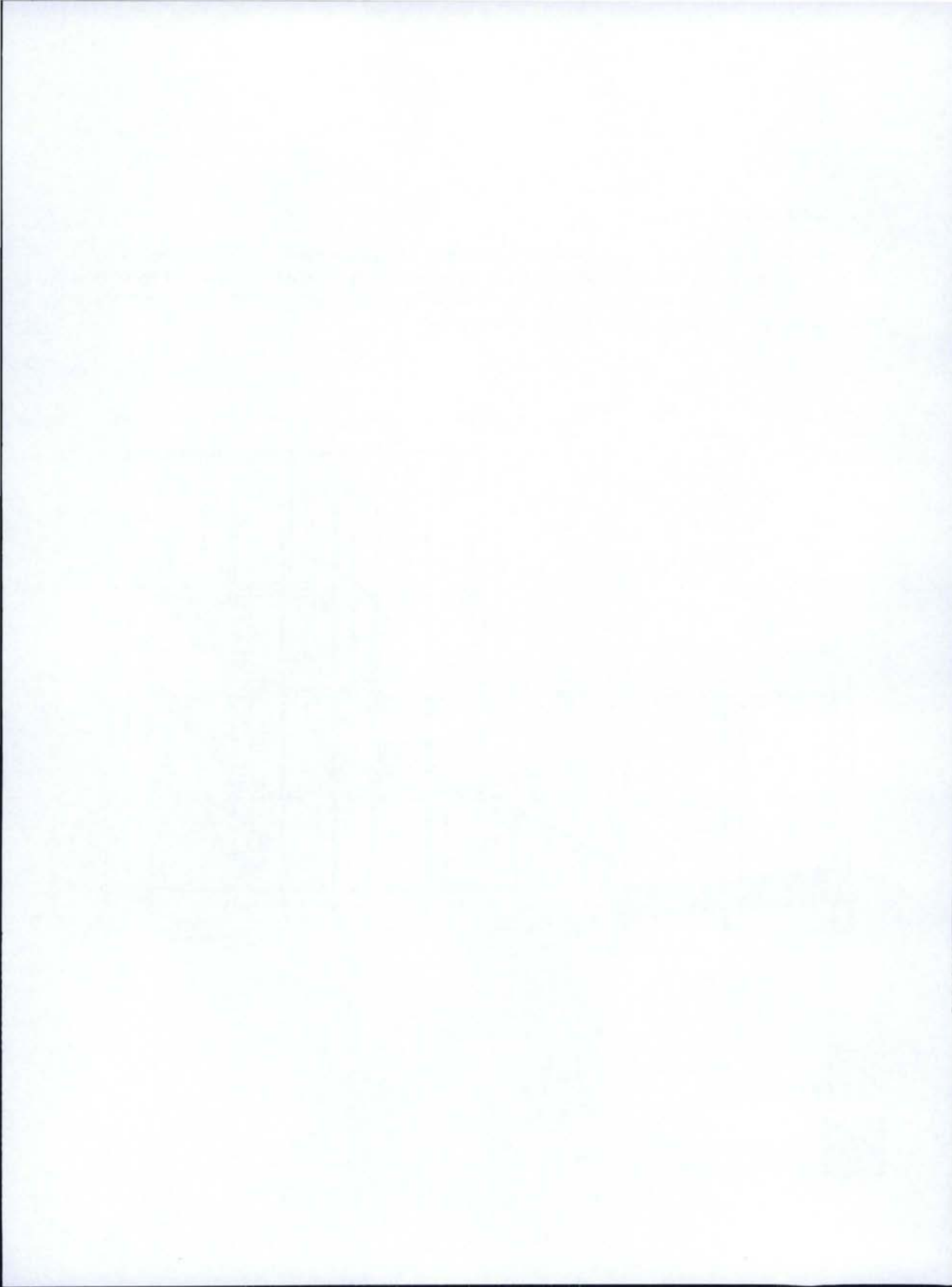
La isoptica de aforo, se calcula a partir del la primer fila en el lugar de enmedio a una altura de 1.30 que es la altura de los ojos, en base a la altura de las varas de iluminación, en la imagen se presenta el plano de vista lateral con medidas. Tiene la finalidad de emplear las vestiduras, para que el equipo de iluminación y las varas no sean visibles.



Bambalina



Pierna 9m de altura
por 2m de ancho



Conclusiones

En esta propuesta de diseño escenográfico de la representación teatral "Esperando a Godot" de Samuel Beckett, se ha planteado la escenografía e iluminación, adaptada al Teatro Orientación. Para llevarlo a cabo se realizó una serie de investigaciones visuales y técnicas con la finalidad de facilitar los medios para llegar al mejor resultado posible.

La obra se encuentra en un tono cómico-trágico, con personajes y situaciones incongruentes. La interpretación que le doy al espacio en el que se desenvuelve la obra es en un desierto con la textura de tierra erosionada, con tonos naranjas cafés y rojos, el transcurso del tiempo lo hago presente mediante la proyección del video con imágenes de cielo, en medio de este espacio colocho dentro de un hoyo un árbol como si hubieran sido arrancado este árbol y a su paso dejo este hoyo y las raíces del árbol de fuera, la misma incongruencia de la obra permite que en el segundo acto el árbol aparezca floreciendo.

Los personajes parecen ubicarse en un espacio donde cabe la lógica de cuestionarse sobre la existencia, dando pie a cuestionamientos de los espectadores sobre la fugacidad de la vida, el tiempo, la soledad, el aislamiento; el árbol es un recordatorio sobre su espera a Godot, ya que es el lugar acordado para esperar que éste aparezca. Godot representa el alivio de sus males, la solución de una imposibilidad en un mundo absurdo. Es interesante ver lo que transcurre en la espera de Godot que nunca hace su aparición, en esta espera transcurre no solo el tiempo si no la vida misma.

El tipo de escenografía que hago uso es de Tectónica, propongo el uso de una plataforma ligeramente elevada para dar la sensación de profundidad, este tipo de escenografía plantea la dinámica del piso escénico, con áreas o niveles distintos, con la idea de reestructurar la arquitectura del escenario.

Al diseñar se crea algo, el diseño es la idea plasmada visualmente, por medio de un objeto o elemento, en este caso la escenografía. Al realizar la propuesta escenográfica se esta creando el espacio donde subyace la obra "Esperando a Godot" de Samuel Beckett.

El diseñador asume lo acotado en el texto dramático, lo acepta, lo corrige, lo interpreta; tomando en cuenta el soporte, el área métrica, las dimensiones del escenario, la mecánica del teatro, el equipo de iluminación, todos factores determinantes para el diseño escenográfico. El público al que va dirigido, la condición del actor, la articulación del cuerpo del actor también son datos importantes que se toman en cuenta. El significante, darle a partir de un significado la interpretación del espacio en el que se desenvuelve la obra, conocer los colores, texturas, sonidos, movimientos, espacios, formas, conforman y determinan el diseño escenográfico.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

El escenógrafo se vale de líneas, formas, valores, texturas y colores para componer su obra. Con el uso de las líneas se pueden crear sensaciones, un espacio herido, de caos se crea con líneas asimétricas, las variaciones entre luz y sombra ayudan a crear la atmósfera del espacio, una textura puede sugerir una sensación por la reacción que experimenta bajo la luz, se elevan o reducen con la intensidad de esta.

Para ayudar a establecer la atmósfera en una puesta en escena, se utiliza la luz dominante, en este caso la luz fuente será la luna al anochecer y el sol al transcurrir el día.

La acción subjetiva de los colores generan sensaciones, sentimientos, y emociones. Un determinado color por sí solo sugiere o refuerza la calidad anímica de una escena, produce un clima de angustia, misterio, violencia, etc.

Con la ayuda de programas multimedia facilita el trabajo del diseñador, ayuda a crear el espacio en donde se desarrollara la obra, y así, organizar los elementos que constituyen la escenografía.

Al emplear un proceso de diseño en la elaboración de la propuesta escenográfica, ayuda a construir el concepto visual que se transmite en la puesta en escena.

Bibliografía

- ADORRO, Theodor W,** (1971), "Teoría estética", Madrid: Taurus.
- BREYER, Gastón,** "La escena presenta: Teoría y Metodología del diseño escenográfico", Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- DELAHANTY, Guillermo,** (1999), "Notas de psicoanálisis y literatura : la visión del mundo en Kafka, Genet y Beckett", México : UAM, Unidad Xochimilco, Coordinación de Extensión Universitaria.
- GUERRERO, Zamora,** (1961), "Historia del Teatro Contemporáneo", Barcelona: Juan Flors.
- GONZALEZ, Ochoa Cesar,** (2007), "El significado de diseño y la construcción del entorno", México, D.F.: Designio.
- GOMEZ, Alonso Rafael,** (2001), "Análisis de la imagen estética audiovisual", Madrid: Laberinto.
- GONZALEZ, Ochoa Cesar,** (2007), "El significado del diseño y la construcción del entorno", México, D.F.: Designio.
- HERNÁNDEZ, Luisa Josefina,** (1997), "Beckett : sentido y método de dos obras ", México, D.F. : UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- IBÁÑEZ FANES, Jordi ,** (2004), " La lupa de Beckett" , Madrid : Antonio Machado Libros.
- MACGOWAN, Kennet,** (1964), "Las edades de oro del teatro", México: Fondo de Cultura Económica.
- OLIVA, Cesar ,** (1990), " Historia básica del arte escénico ", Madrid : Catedra.
- OROZCO, Valentín,** (2005), "Manual básico de iluminación escénica", Madrid: Gaceta.
- ORTS, Poveda Paloma,** (1997), " La imagen como vehículo de comunicación social", Salamanca: Universidad de Cádiz, servicio de publicaciones, depósito legal.
- PIETRO, Stambaugh Antonio,** (1992), "El teatro como vehículo de comunicación", México: Trillas.
- PIGNARRE, Robert,** (1945), "Historia del teatro, Paris ": Presses Universitaires de France.
- TENA, Parera Daniel,** (2004), "Diseño Gráfico y Comunicación", Pearson- Pertire Hall.
- TAVIRA, Luis de,** (2006), "Hacer teatro hoy", México: Arte y Escena: CONACULTA.
- VILCHIS, Luz del Carmen,** (1998), "Metodología del diseño: fundamentos teóricos", México: Claves Latinoamericanas.
- WUCIUS, Wong,** (1990), "Principios del diseño en color", México: G gili.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Recursos electrónicos

"**Samuel Beckett**" www.biografias-vidas.com

"**Teatro del Absurdo**" www.dramateatro.fundacite.gov.ve

"**Misha Gordin**" www.todocine.com

"**Charles Chaplin**" www.todocine.com

Revista

CAUMON, Céline, (2005), "Muertos; Supervivencia y Bienestar", *Picnic*, Noviembre/Diciembre 2005.