



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLÁN

PROPUESTA METODOLÓGICA PARA DISEÑO ESCÉNICO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

P R E S E N T A :

CARLOS SÁNCHEZ LÓPEZ

ASESOR: D.A.D. HÉCTOR RAÚL MORALES MEJÍA

CUAUTITLÁN IZCALLI, ESTADO DE MÉXICO 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLÁN
UNIDAD DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR
DEPARTAMENTO DE EXÁMENES PROFESIONALES

ASUNTO: VOTO APROBATORIO

M. en C. JORGE ALFREDO CUELLAR ORDAZ
DIRECTOR DE LA FES CUAUTITLÁN
PRESENTE

ATN: M. EN A. ISMAEL HERNÁNDEZ MAURICIO
Jefe del Departamento de Exámenes
Profesionales de la FES Cuautitlán.

Con base en el Reglamento General de Exámenes, y la Dirección de la Facultad, nos permitimos a comunicar a usted que revisamos el: Trabajo de Tesis

Propuesta metodológica para diseño escénico

Que presenta la pasante: Carlos Sánchez López

Con número de cuenta: 401096080 para obtener el Título de: Licenciado 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 ESPÍRITU”

Cuautitlán Izcalli, Méx. a 23 de Junio de 2014.

PROFESORES QUE INTEGRAN EL JURADO

	NOMBRE	FIRMA
PRESIDENTE	M.A.V. Héctor Raúl Morales Mejía	
VOCAL	LDG. Aurora Muñoz Bonilla	
SECRETARIO	MAC. Rocio Bravo González	
1er. SUPLENTE	L.D. Erika Ceja González	
2do. SUPLENTE	LDCV. Erika Robledo Ramírez	

NOTA: los sinodales suplentes están obligados a presentarse el día y hora del Examen Profesional (art. 127).



Al Ser Supremo.

A mi Alma Matter, por los conocimientos y el sentido de pertenencia que me dio.

A Héctor Morales no sólo por su asesoría en este documento, también por los consejos, las charlas, la amistad y el aprendizaje con el día a día.

A Aurora Muñoz, Rocio Bravo, Erika Ceja, Erika Robledo, Luis Oropeza, por sus valiosas aportaciones a mi vida académica y laboral.

A Karen Vidal, por su apoyo y por su hermoso trabajo.

A Antonia López y Oscar Sánchez por ser los simientos, los pilares, las paredes, los techos y ventanas de mi existencia.

A Luzito, Cristinita, Ángel, Mauro, Yolanda, Nina, Dulce, Daniela, Eugenio, Ximena, Vero, por el amor incondicional... Porque sí es incondicional, ¿verdad?

A Juan Carlos Martínez Estrada, Agustín Meza, Martín López Brié, Sergio Galindo, Alfonso Cárcamo, Ricardo García Luna, Martín Zapata, por sus infinitas enseñanzas.

A Edén Pintos por ser mi ejemplo tangible de fortaleza y tenacidad.

A Alf por el aquí y el ahora.

A Pocket, Gwen, Moe, por sus años conmigo.

A Mariana por la complicidad.

A Lahura por la gran experiencia que ha sido estar juntos.

A Isaac y Toño por los oídos y las palabras.

A la Fea, Angela, Marcos y Julio, por la paciencia.

A mi segunda familia: ETAC; David, Laura, Moni, Selene, Oscar, Mari, Lili, Lore, Jacky, Magali, Mayis, Alexis, Pablo, Beto, por que no sé que sería de mí sin ellos.

A Edgar, Martín, Samuel, Meli, Maquir, Karen, Gris por el arte que han vertido en mi alma.

A Aleyra Pérez por las formas y los colores que plasma en mi.

A Daniel Hdz, Marco, Natzín, Ricardo, Ramón, Röss, Archi, Alfredo, Deni, Grace, Ale Rodríguez, por la confianza.

A Erick Luna, Juan Carlos Saenz, Karina Flores, Agueda Valenzuela, por las aventuras en un escenario.

A los niños que han sido mis alumnos, que fueron y serán mi energía vital.

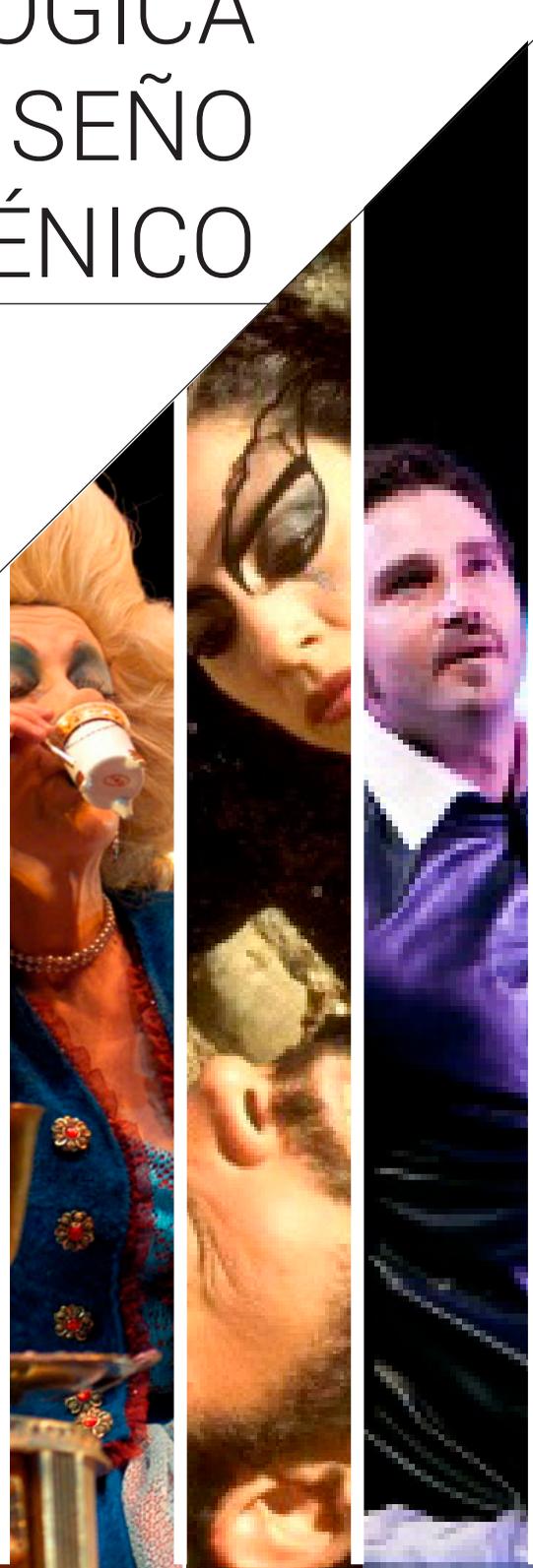
A todos y cada uno les dedico este trabajo y les doy las gracias, por creer en mí, por que no estaría donde estoy ni sería quien soy de no ser por ustedes.

PROPUESTA METODOLÓGICA PARA DISEÑO ESCÉNICO

T E S I S

PRESENTA:
CARLOS SÁNCHEZ LÓPEZ

ASESOR:
D.A.D. HÉCTOR RAÚL MORALES MEJÍA



Índice

Resumen	10
Introducción	12
Capítulo 1 Diseñador y escenario	15
1.1. Artes Escénicas	17
1.2. Teatro	18
1.2.1. El género, la forma y el estilo	19
1.2.2 El género	20
1.2.3 Tragedia	20
1.2.4 Comedia	21
1.2.5 Pieza	22
1.2.6 Obra didáctica	23
1.2.7 Tragicomedia	24
1.2.8 Melodrama	25
1.2.9 Farsa	25
1.2.10 La forma	26
1.2.11 Teatro infantil	26
1.2.12 Teatro de títeres	28
1.2.13 Pantomima	29
1.2.14 Teatro Negro	30
1.2.15 Clown	31
1.2.16 Teatro musical	32
1.2.19 Irrealismo o Teatralismo	33
1.3. Historia del Teatro	33
1.2.17 El estilo	33

1.2.18 Realismo	33
1.4. Ámbito escénico	40
1.4.1. Tipos de escenario	43
1.4.3 Elementos primarios	46
1.4.2 Partes de un escenario	46
1.4.4 Elementos secundarios	48
1.4.5 Telas	48
1.4.6 .Luces	51
1.4.7. Apoyos para la tramoya	52
1.4.8 Partes de un teatro	53
Capítulo 2 Diseño del ambiente	55
2.1.Elementos estructurales	55
2.1.2 Espacio	55
2.1.1.Movimiento	55
2.1.3 Tiempo	56
2.1.4 Forma	56
2.1.5Sonido	56
2.1.6 Color	56
2.1.7. Ritmo	57
2.2. Diseño escénico	58
2.2.1. Escenografía	58
2.2.2. Conceptos escenográficos	60
2.2.3 Concepto bidimensional	60
2.2.4 Concepto tridimensional	60
2.2.5 Iluminación	61
2.2.6 Antecedentes	61
2.2.7 Características de la luz	62

2.2.8	Funciones de la iluminación	62
2.2.9	Relaciones de la iluminación	63
2.2.10	Vestuario	63
2.2.11	Historia del vestuario	63
2.2.12	Consideraciones básicas para el diseño de vestuario	64
2.2.13	Maquillaje y caracterización	66
2.2.14	Historia del maquillaje	66
2.2.15	Criterios básicos	68
2.2.16	Formas del rostro	68
2.2.19	Maquillaje correctivo (de belleza)	69
2.2.20	Maquillaje de caracterización	69
2.2.17	Pieles	69
2.2.18	Funciones del maquillaje	69
2.2.21	Utilería	71
2.2.23	Efectos Especiales (FX)	72
2.2.22	Audio	72
	Capítulo 3 Propuesta metodológica de diseño escénico	74
3.1.	Proceso de producción de espectáculos escénicos	75
3.1.1.	Preproducción	75
3.1.2.	Primer contacto	76
3.1.3.	Primera junta	77
3.1.4.	Primera lectura	78
3.1.5	Elaboración de listas	79
3.1.6	Planeación	79
3.1.7	Listas	79
3.1.8	Calendarización	79
3.1.9	Bocetaje	80

3.1.10 Lectura de texto	80	
3.1.11 Investigación	80	
3.1.12 Sensaciones	80	
3.1.13 Conceptualización	80	80
3.1.14 Propuestas	80	
3.1.15 Definición	81	
3.1.16 Autorización	81	
3.1.17 Diseños finales	81	
3.2. Ensayos y realización		82
3.1.18 Financiamiento	82	
3.3. Puesta en escena	83	
3.4. Construcción	83	
3.5. Producción	84	
3.6. Montaje en foro	84	
3.7. Ensayos técnicos	84	
3.8. Ensayos generales	84	
3.13. Evaluación	85	
3.9. Funciones	85	
3.10. Postproducción	85	
3.11. Desmontaje	85	
3.12. Cierre administrativo	85	85
Conclusiones	87	
Bibliografía	89	
Banco de imagenes	92	

EL DISEÑO ESCÉNICO, COMO CUALQUIER OTRO TIPO DE DISEÑO, NO SURGE DE LA NADA. LLEVA un proceso de realización que, si bien tiene mucho de intuitivo, requiere de conocimientos formales de la materia.

Así que sería imposible diseñar para la escena si no se conoce el escenario. Primero entendiendo el proceso comunicativo y el personaje que representa el teatro en ese proceso. El teatro, en mayor o menor escala, es un medio de comunicación. Y la comunicación surge con la aparición del hombre. Por lo tanto hay que comenzar desde el inicio de la humanidad. Cuando surgen los ritos de representación venidos de rituales religiosos, teniendo en cuenta que el hombre ya consideraba deidades al sol o a la luna. Del hombre primitivo, pasando por Egipto, los griegos y los romanos, llegamos hasta el teatro moderno.

Entender que el teatro es algo más que la definición del lugar de representación, no es tarea fácil. Existen muchos conceptos que rodean este tipo de arte. Géneros dramáticos, formas y estilos que dictan el rigor. Ahora bien, ya que se pretende diseñar el ambiente de una obra, convendría saber en dónde se va a llevar a cabo y las opciones que nos brinda ese espacio para desarrollar el trabajo. La partes de un teatro, las partes de un escenario, las divisiones del área de actuación.

Los elementos estructurales que intervienen en el diseño son, prácticamente, los mismos que influyen en la escena. Pero, ¿cómo llegamos hasta los teatros que conocemos actualmente? De la mano de la historia del teatro se dio la evolución del ámbito escénico y en él no solo participan los actores. También son actores protagónicos la escenografía, el vestuario, las luces, el maquillaje, los efectos especiales y la utilería.

En México, la cultura del teatro no ha tenido la importancia que tiene en otros países. Son muchas las personas involucradas en las artes escénicas y año tras año egresan generaciones de diferentes instituciones educativas que ofertan carreras como literatura dramática y teatro, actuación y afines. La mayoría de los egresados salen con mucho ímpetu de realizar montajes, pero por falta de experiencia o de presupuesto, se preocupan poco por el diseño escénico, dándole prioridad a la dirección y a la actuación.

Existen metodologías para el diseño en el teatro, pero desafortunadamente sólo están creadas para dar solución a una sola área, una metodología de diseño escenográfico no funciona para diseño de maquillaje, por ejemplo. Diseñar las áreas del teatro sería más fácil si existiera una metodología de diseño escénico que abarque dichas áreas y sea funcional si se utiliza de manera particular o de manera general.

Selene Ayala, productora ejecutiva, realizó la dirección técnica de la Compañía Teatral ETAC del año 2005 al 2008 e implementó una propuesta de trabajo que, mezclado con el proceso de producción de espectáculos escénicos hecho por Marisa de León; y con la experiencia laboral y profesional que he adquirido en el teatro, me permitió desarrollar una propuesta de trabajo aplicable a las áreas técnicas-artísticas-visuales involucradas en un montaje escénico.

INTRODUCCIÓN



SIN DUDA ALGUNA, EN LA EXISTENCIA DEL SER HUMANO, DAR CAUCE Y ORDEN A UNA IDEA, proyecto e incluso a un espacio, resulta de lo más complicado. No basta con tener los elementos, la información y los recursos económicos y humanos para que suceda. Se requiere de una metodología, sea cual sea, una planeación, una fórmula o una receta que haga más sencillo el proceso, tanto creativo como de ejecución de cualquier acto.

Con el paso de los siglos el teatro como ente ha evolucionado a la par de la tecnología y del ser humano, padeciendo con esto algunos embates propios de los medios de comunicación, y hasta la fecha sigue luchando por mejorar los niveles culturales de la sociedad y de regresar a las personas a esta experiencia viva, de contacto, en la cual se destierran los pensamientos absortos e individualistas que hacen al hombre un ser frío e indolente.

Mi formación como diseñador y mi experiencia en el arte me forjó un criterio sensible a la percepción; en mi vida hubo un antes y un después de la universidad y el teatro, en cuanto a apreciación se refiere. Entonces llegó la docencia y ahí fue donde me di cuenta de la importancia que tiene el acercamiento del ser humano a las artes, estas son capaces de cambiar la esencia misma cuando se llega a una comunión con ellas. Hablaré del teatro que es donde me he desenvuelto por más de tres lustros. Estar en un escenario me hizo consciente que una obra no sólo la hacen los actores o el director, hay un gran equipo de trabajo que soporta, función con función, la palabra dicha y el movimiento hecho. El público, otro ente difícil de entender, pocas veces se da cuenta de ese trabajo, pero lo nota. No sabe exactamente qué fue lo que atrapó (o no) su atención, generalmente lo asocia con la interpretación de los histriones y deja de lado el efecto que provoca la iluminación, el maquillaje, el vestuario, la escenografía y el audio. A lo largo de mi vida he visto muchas producciones teatrales de excelente calidad, otras que el talento artístico deja mucho que desear y otras donde la inversión en la producción fue muy baja.

No es necesario contar con millones de pesos para ofrecerle al público una producción digna. Se necesita un diseñador con visión y capacidad de solución que, gracias a su creatividad, logre que los resultados visuales sean mejores a pesar de un presupuesto corto.

El trabajo de un diseñador en teatro es de vital necesidad. Se requiere de su experiencia para que por medio de texturas, colores, tamaños, medidas, entre otras cosas, se pueda obtener un diseño escénico estéticamente construido; un diseño que el público perciba y entienda sin complejidad, que llame su atención y que la interpretación sea correcta y directa. Así el espectador querrá ver otra obra y después otra y llegará el momento en que estará ávido por el teatro. Por otro lado, si no se le atrapa con un montaje, se corre el riesgo de perder un espectador y así alejarlo del contacto con el arte y por ende de la cultura. Un diseñador puede ejercer en teatro las áreas de escenografía, diseño de vestuario, maquillaje, iluminación, caracterización, diseño de utilería, cada uno de estos por separado o bien un diseñador puede convertirse en un “hombre orquesta” que lleve la responsabilidad de todos

los cargos, aquel que lleva el área de Diseño de Producción y a quien se puede nombrar Director de Arte. En el diseñador radica la exitosa lectura de la estética y funcionalidad de una producción.

Su labor es crear, con elementos estructurales bien fundamentados, un diseño escénico adecuado, llamativo pero sobre todo funcional. De la mano del director y de los actores, colabora en la creación de aquello que se llama “La magia del teatro”.

Este trabajo pretende otorgar las herramientas necesarias a los diseñadores para que no se enfrenten tan a ciegas a un diseño escénico y a la vez propone una metodología que haga más fácil el proceso creativo y de realización de dicho diseño.

Capítulo I

Diseñador y escenario



EL HOMBRE DESDE LOS INICIOS DE LA HUMANIDAD SE HA VISTO EN LA NECESIDAD DE COMUNICARSE, las formas que utiliza para ello son tan constantes, múltiples y variadas: a través de sonidos, sistemas de señalizaciones, el sistema mímico o gestual, a través del tacto, con banderas, humo, luces o puntos y rayas.

La palabra “comunicación” proviene del vocablo latino “*communicare*” que significa repartir, compartir, hacer partícipe de algo. El verbo “comunicar” se deriva del adjetivo “*cummunis*” y este a su vez de “*cum*” que significa: con, en conjunto; y “*munus*” que quiere decir: don, regalo, trabajo, oficio, cargo. Por lo tanto, de manera básica, comunicar es compartir o tomar parte con, poner en común.

Entendamos por comunicación el proceso por medio del cual, emisores y receptores de mensajes, interactúan en un contexto social dado.

Existe comunicación verbal, no verbal, visual, intrapersonal, interpersonal, colectiva, de masas y cada una responde a diferentes necesidades del ser humano. Cualquier acto de comunicación verbal requiere de factores como:

- » Emisor, que es quien elabora el mensaje que dará al destinatario.
- » Receptor, quien capta el mensaje y responde a él.
- » Mensaje, aquello que se desea comunicar y el cual requiere de un código y de un contexto o referente.
- » Contexto, es de lo que se habla o se alude en el mensaje.
- » Código o conjunto de signos estables y constantes que debe ser conocido tanto por el emisor como por el receptor, de otra manera no se lograría la comunicación.
- » Canal, es el medio por el que se realiza la comunicación, un canal físico y una conexión psicológica entre el emisor y el receptor que permite establecer y mantener una comunicación.

Ahora bien, las manifestaciones artísticas son también formas de comunicación y el teatro es un arte multidisciplinario, en el cual influyen no sólo la actuación y la dirección escénica, sino también intervienen disciplinas como la psicología, la antropología, la arquitectura y el diseño entre otras. Así mismo se fundamenta en elementos biológicos, culturales y psicológicos; cada uno de estos puede considerarse un código, los cuales conforman parte importante en la comunicación particular en cada obra, para lo cual el teatro se vale de una multitud de códigos y lenguajes como la palabra escrita y hablada, el manejo de elementos visuales, kinéticos, sonoros y espaciotemporales. Algunos de estos elementos cumplen funciones de ubicación en tiempo y espacio específicos, no sólo físicos, sino también psicológicos, tal es el caso de la ambientación escénica y esta incluye aspectos de suma importancia como la escenografía, el vestuario, la caracterización y el maquillaje y la iluminación, aspectos que se convierten en lenguajes que generan en el espectador una respuesta interpretativa,

la cual es diferente a la existente en los medios de comunicación masiva. Por lo cual se convierte en un excelente vehículo comunicativo. Anne Ubersfeld (1998), una de las figuras más notables dentro del campo de la semiología teatral, considera que las seis funciones de la comunicación, planteadas por Roman Jakobson, son pertinentes en el teatro, tanto para los signos del texto como para los signos de la representación. (p.31)

- a) La función emotiva, que remite al emisor, es fundamental en el teatro, donde el “comediante” la impone con todos sus medios físicos y vocales, mientras el director y el diseñador aprovechan “dramáticamente” los elementos escénicos.
- b) La función conativa, que remite al destinatario, obliga al doble destinatario de todo mensaje teatral (destinatario/actor y destinatario/público) a tomar una decisión, a dar una respuesta, aunque sea provisional y subjetiva.
- c) La función referencial, que permite que el espectador nunca olvide el contexto (histórico, social, político y hasta psíquico) de la comunicación; y remite a un contexto real.
- d) La función fática, recuerda en todo momento al espectador las condiciones de la comunicación y su presencia como espectador teatral; interrumpe o reanuda el contacto entre el emisor y el receptor, mientras que en el interior del diálogo asegura el contacto entre personajes.
- e) La función metalingüística, funciona de lleno en todos aquellos casos donde hay teatralización, fijación de teatro o teatro en el teatro.
- f) La función poética, remite al mensaje propiamente dicho, puede aclarar las relaciones sémicas textuales y las de representación. El funcionamiento teatral es más que nada de naturaleza poética.

El actor, como el director y el diseñador son emisores que realizan la función emotiva; que un doble destinatario: actor-público cumple con la función conativa; que se realiza la función referencial al existir un contexto; que hay una doble función fática, al efectuarse un contacto entre actor-público y entre actor-actor; y que el funcionamiento teatral es de naturaleza poética. Ahora bien, cultura y comunicación son conceptos inseparables entre ellos e impensables sin el del lenguaje. La sociabilidad de los individuos sería inimaginable sin los procesos lingüísticos, comunicativos y culturales. Así pues, espectáculos de alta calidad humana, artística y técnica, contribuyen enormemente al progreso espiritual del pueblo, a la extensión de la cultura y del gusto; y son capaces de crear generaciones de espectadores, críticos e incluso creadores informados. Es aquí donde el diseñador aparece con toda su importancia. El trabajo de un diseñador en teatro es de vital necesidad. Se requiere de su experiencia para que por medio de texturas, colores, tamaños, medidas, entre otras cosas, se pueda obtener un diseño escénico estéticamente construido; un diseño que el público perciba y entienda sin complejidad, que llame su atención y que la interpretación sea correcta y directa. Así el espectador querrá ver otra obra y después otra y llegará el momento en que estará ávido por el teatro.

1.1. Artes Escénicas |

Para poder realizar un diseño escénico es necesario conocer las entrañas de un escenario y por lógica, las artes escénicas. Se les llama artes escénicas a todas aquellas manifestaciones artísticas que tienen cabida en un escenario. Que tienen un lenguaje y un objetivo propio.

Como artes escénicas encontramos al teatro, la danza, la música, en esta última con espectáculos como la ópera, la zarzuela, el teatro musical, el music hall, entre otros. A pesar que la pintura, la escultura y la arquitectura pueden apoyar el desarrollo de un espectáculo no se les considera artes escénicas porque su naturaleza no gira en torno a un escenario. Ahora bien, un espectáculo escénico es el resultado final del trabajo de los profesionales de este tipo de artes.

Un espectáculo es todo lo que se ofrece para ser observado. Espectáculo viene de *speculum* que significa espejo. Lo que sucede en un escenario es como lo que se ve en un espejo, parece real pero lo que está allí no lo es del otro lado del espejo; el espejo y la imagen son reales. La imagen del espejo es lo que acontece en la escena, proviene de lo real, de lo que es se quisiera que fuera. ¿Por qué realizar un espectáculo? La razones son infinitas pero deben ser tan interesantes y atractivas que logren captar a un grupo de creativos, artistas, patrocinadores y demás involucrados pero principalmente al público destinatario.



Figura 1 “O” Cirque du Soleil.

Se pretende que un producto cultural escénico tenga trascendencia en un público específico, esta se traduce en impacto. Es fundamental ubicar el espectáculo en términos del sector social al que está dirigido así como definir el perfil de público al que interesa convocar. Para esto se deben tomar en cuenta las variables demográficas, geográficas y psicográficas del mercado al que se desea llegar.

Parte medular de un proyecto escénico radica en su valor artístico, que alude a la originalidad y características estéticas específicas, así como a la propuesta artística general. Es la constatación de elementos que van a imprimir un sello propio al producto escénico.

Así pues el diseñador que pretenda internarse en el diseño escénico requiere de tenacidad y convicción. Debe tener un discurso claro y significativo, el cual sea reflejo de su imaginación, rigor, valentía, profesionalismo, especialización y entrega. El teatro es, por excelencia, un modelo a seguir en cuanto a características espaciales se pueden adaptar para otros espectáculos escénicos. Es decir, para una propuesta de trabajo de diseño escénico se tomará al teatro con sus fundamentos teóricos e históricos.

1.2. Teatro |

Algunos autores definen el teatro como un local destinado a representar obras propias de la escena. Konstantín Serguéivich Stanislavski, actor, director y autor ruso, afirma que el teatro posee la riqueza más grande y los medios más poderosos para afectar a miles de espectadores a un tiempo. El teatro es un género literario derivado de la narrativa, ya sea en prosa o en verso, normalmente dialogado, concebido para ser representado; las artes escénicas cubren todo lo relativo a la escritura de la obra teatral, la interpretación, la producción, los vestuarios y escenarios.

El teatro se ha utilizado como complemento de celebraciones religiosas, como medio para divulgar ideas políticas o para difundir propaganda a grandes masas, como entretenimiento y también como arte. A través de la historia ha desarrollado su actividad en tres niveles al mismo tiempo: como entretenimiento popular, como importante actividad pública y como arte para la elite. En el primer caso, ha habido siempre individuos o pequeños grupos que trabajan por su cuenta, y ejecutan diversos tipos de representación, desde números de circo hasta farsas para grandes masas. El teatro como actividad pública consiste en el drama literario representado en teatros públicos; se trata por lo general de una actividad comercial o subvencionada por el Estado para el público en general. La tragedia griega, las obras didácticas medievales y el teatro contemporáneo entran dentro de esta categoría. El teatro como arte para una elite lo define su propio público, un grupo limitado con gustos especiales. Esta fórmula puede aplicarse tanto a las representaciones en la corte durante el renacimiento como al teatro de vanguardia.

La cultura teatral ha cambiado con el paso del tiempo. Desde la aparición del hombre se hicieron ritos de representación, que con el tiempo y las diferentes visiones de las culturas, se llamó teatro. El arte del teatro es una lúcida y compleja manera de expresión artística que

pretende recrear en forma viva fragmentos de la realidad haciendo uso de lenguajes fónicos, gestuales, plásticos, rítmicos, entre otros.

El teatro en el sentido literario y en el sentido representativo, como toda expresión humana, tiene sus necesidades, sus formas, sus cauces y sus disposiciones. El drama, en todos los casos, se precisa como una concepción analítica, cerebral y calibrada por medio de la cual se medita fríamente el tipo de elementos que se reunirán en la representación para lograr una excelencia armónica. Esos elementos deben gestarse buscando una unificación total, debe establecerse desde los primeros pasos de creación y recreación dramática y esa primera regla es el género teatral al que corresponde la obra.



Figura 2 "Hamlet" de William Shakespeare

1.2.1. El género, la forma y el estilo |

Para abordar visualmente el diseño de una puesta en escena es necesario considerar tres factores básicos de un montaje. Estos aspectos forman parte fundamental de la visión del director, este personaje mítico omnipotente, un Dios, que en ocasiones resulta más villano que héroe. El director es quien dará forma y fondo a las palabras del dramaturgo, y que pese a la opinión de este último, hará su versión, su interpretación del texto, es él quien tiene la última palabra en cuanto a decisiones de diseño se refiere.

El director definirá el género, la forma y el estilo, el nombre y los apellidos de la obra o el montaje escénico. El diseñador debe conocer este lenguaje ya que en él se encuentra la información necesaria para trabajar una conceptualización que, a su vez, evolucionará a una propuesta visual, ya sea de vestuario, escenografía o maquillaje.

1.2.2 El género |

En una estructura imaginaria en la cual al montaje se le dota de una personalidad, el género sería el nombre de este personaje. Dentro de la perspectiva literaria, el género es una categorización que se aplica a las obras de literatura, distribuyéndolas en tres grandes grupos o géneros: el lírico, el épico y el dramático. Por otro lado, en el estudio de la dramaturgia es una clasificación que se aplica especialmente a las obras dramáticas.

El género es la base, el origen, la causa, el máximo fundamento de todo un enjuiciamiento vital. Los géneros dramáticos dan cabida a todos los comportamientos del hombre. El género es la ubicación y la exégesis de todo un desarrollo positivo o negativo en la conducta del ser humano. El conocimiento de los géneros da la cosmovisión de un mundo. Si el género, en una puesta teatral, hace un despliegue errado en la elaboración homogénea de sus elementos, el resultado caerá en una expresividad falsa.

Existen siete géneros dramáticos, que son los grupos conductuales en los que se concentran las formas vitales de expresión y de reacción humanas.

1.2.3 Tragedia |

La palabra Tragedia proviene del griego *tragodia*, canción del macho cabrío. Tuvo su origen en las representaciones y cantos rituales de los griegos y es el tipo más antiguo de teatro escrito. Parte de la necesidad humana de elevar el espíritu, por lo tanto el tema se refiere a problemas generales y universales de la humanidad. El conflicto es de carácter ético, más del protagonista consigo mismo que con el antagonista. El autor de estos dramas emplea un modo serio y solemne para contar la historia, utiliza un tono grave, intenso, profundo y racional. La acción avanza por acción del protagonista, que es un personaje complejo y lúcido, frecuentemente un gran hombre, que siendo a la vez culpable e inocente se debate ante obstáculos insuperables y en cualquier caso el final es desafortunado ya que el héroe sólo puede afirmar su condición humana luchando por un fin, tan vital, que exige su propia muerte.

Por lo regular se ambienta con escenografías modulares coloreadas en una gama tonal de oscuros que va desde el negro hasta el blanco más puro, y contrastada, en áreas escasas, con colores fuertes, regularmente en tonos cálidos: metálicos, quemados, oxidados. La impresión visual se alude al marco denso, irregular, que a su vez exalta la tensión interna en la que incurren los protagonistas del texto.



Figura 3 “Edipo Rey” de Sófocles

1.2.4 Comedia |

Del griego *komodia*, y ésta de *komasía*, desfile y canción ritual en honor de Dionisios. Tiene una diversidad infinita de manifestaciones, pero principalmente existen dos variantes: la comedia de enredos y la comedia de caracteres. Parte de la necesidad humana de vivir en sociedad. Reconoce valores morales, sociales, individuales y éticos. Asume el descontento del ente social frente a determinadas leyes morales y en algunos casos frente a las arbitrariedades de éstas.

El protagonista es un personaje complejo, lúcido y erótico. Por su agresión a los valores morales su castigo es el ridículo. La comedia maneja dos esquemas básicos. El primero en el cual la sociedad pone en ridículo al protagonista; y el segundo donde el protagonista pone en ridículo a la sociedad.

Tiene un tono divertido, alegre, festivo y vivaz. El autor intenta provocar la risa reflexiva del público, mediante temas de debilidades humanas en un mundo cotidiano. La acción avanza por las situaciones, en la comedia de enredo; y por el carácter de los personajes en la comedia de caracteres.

Siempre se utiliza un lenguaje sencillo y cotidiano. Es un género tan importante y formal como la tragedia, maneja todos los valores socio-morales incluidos aquellos calificados como absolutos.

Regularmente tiende más al realismo. Escenografías de espacios comunes, vestuarios cotidianos, colores menos vibrantes, maquillajes naturales que sólo en casos necesarios enfatizarán defectos físicos.



Figura 4 “El enfermo imaginario” de Moliere.

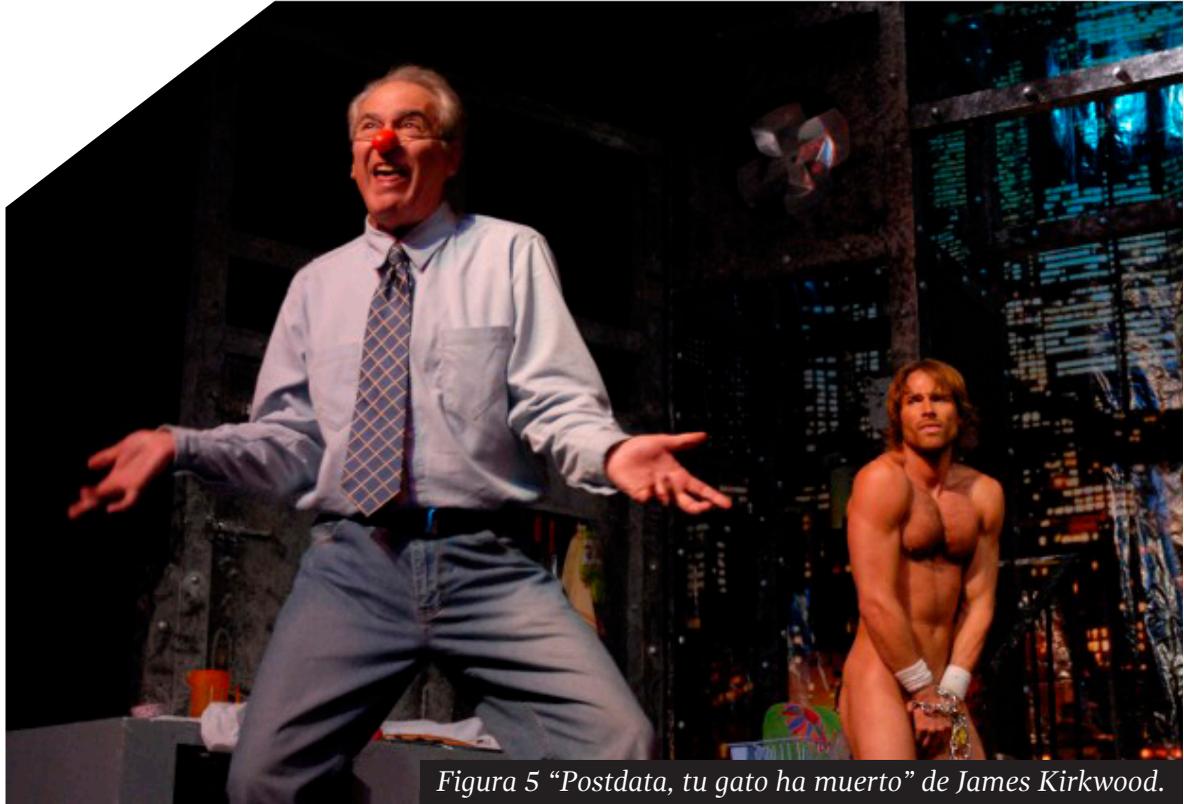
1.2.5 Pieza |

Parte de la necesidad del hombre de conocerse a sí mismo. Reconoce valores tanto éticos como sociales y personales. Su sentido es dar una visión objetiva de la psicología social. El protagonista es un personaje complejo, desajustado con su medio, en crisis común con uno, varios o muchos problemas de orden psicológico. Cuando llega a existir una víctima es el propio protagonista.

Maneja un tono medio, cotidiano, natural y mesurado. El final siempre es desafortunado. Este género aborda la exposición de conflictos cotidianos, el estancamiento de la sociedad, la opresión del individuo y la decadencia familiar; los conflictos suelen no solucionarse.

El personaje principal de una pieza se caracteriza por cuestionarse elementos negativos de la vida y del entorno, ya sea a nivel económico, político, filosófico y sobre todo social. En el transcurso de la obra se va descubriendo el porqué de las situaciones y al final, aunque ya se saben los motivos, no se logra salir de las negatividades que aqueja, a veces, por ser muy difícil salir triunfador o porque se ha caído en una apatía e inercia que hace vivir, ahora, con una especie de resignación.

En cuestiones visuales, este género también es muy realista, maneja tonalidades oscuras y diseños escenográficos que tienden a la saturación.



1.2.6 Obra didáctica |

Este género parte del afán humano de afirmarse ante los demás. Reconoce valores socio-universales. Induce al espectador a determinadas corrientes ideológicas. La función artística de este género es exponer, denunciar, defender, sojuzgar, condenar todo tipo de lacras humanas y sociales. El protagonista es simple. Maneja un tono elocuente, claro, preciso, lógico.

Tiene como objeto instruir al público. Recurre más a la razón que al sentimiento del espectador, suelen ser temas actuales. Este género es una evolución de los auto-sacramentales, cuya finalidad fue, en su momento, eucarística; de moralidad, de evangelización. En la actualidad podemos encontrarlos como las pastorelas.

Este género sirve para mostrar y convencer sobre una ideología que puede ser social, política, cultural o religiosa. Actualmente es un género poco afortunado pues, por lo general, quienes lo utilizan prestan más atención a elementos panfletarios que al arte teatral en sí.

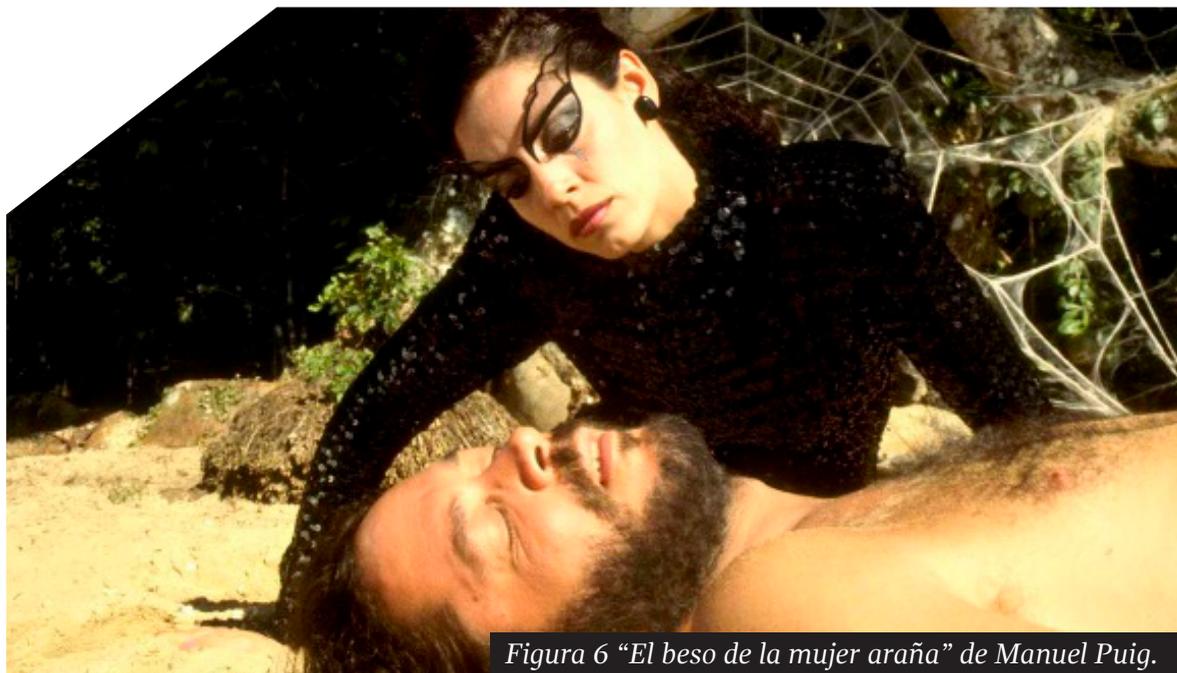


Figura 6 “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig.

1.2.7 Tragicomedia |

Parte de la inclinación humana de buscar su trascendencia. Reconoce valores de todos los órdenes y asume los estancamientos ideológicos de las sociedades. Las obras de este género dan un ejemplo a seguir, inculcan conocimientos y estimulan el idealismo. El protagonista es simple pero heroico, autosuficiente, un modelo a imitar. Maneja un tono relevante, agresivo, trascendental. Contiene elementos de estilo romántico. Presenta un tema serio, participando lo trágico y lo cómico. El final no es una catástrofe y los personajes ven como fundamental el manejo de la suerte.



Figura 7 “Becket” de Jean Anouilh.

1.2.8 Melodrama |

Parte de la necesidad humana de sobrellevar la vida individual y colectiva. Reconoce valores de orden personal. Asume la incomunicación humana en el ámbito inmediato y maneja un sentido de exaltación de los sentimientos del espectador. Su función artística es divertir y su protagonista es simple. Víctima o villano exalta unas pocas de sus características, mueve a sentimientos contrapuestos.

Tiene un tono exaltado, romántico, desinhibido, incluso infantiloides. El final siempre produce una “dulce” felicidad. Este es un género bello y rico de la vida cotidiana, muy trillado y muchas veces mal hecho, la mayoría de las telenovelas manejan esta estructura. Se caracteriza por la contraposición de valores: el bueno y el malo; el rico y el pobre; la fea y la bonita; la clase privilegiada y la clase desprotegida; el flojo y el trabajador entre muchos otros. Según Aristóteles siempre se espera y se quiere que triunfe el bueno, el de nobles sentimientos, aunque en la vida real no suceda así.



Figura 8 “Don Juan Tenorio” de José Zorrilla.

1.2.9 Farsa |

Parte de la necesidad de encontrarle un sentido pleno a la existencia. Reconoce una realidad desnuda bajo toda realidad aparente. Asume una enorme carga de energía contenida en la psique humana. Su función artística es liberar fantasías y represiones en el público. Maneja emociones exaltadas, reprimidas, violentas o sublimes; y tiene un tono también exaltado, exagerado, fantástico y enfermizo. Contiene elementos de todos los estilos, excepto del realismo y del naturalismo. La farsa se caracteriza por mostrar incidentes, historias y atmósferas no cotidianas, más allá de lo común y en apariencia irracionales. Los temas y personajes pueden ser mágicos, del más allá, absurdos, fantasiosos, pero deben tener la

capacidad de ser creíbles y verosímiles aún en las metáforas y simbolismos que representan. Como complementación, cualquier género puede utilizarse dentro de la farsa y así tener, por ejemplo: una farsa cómica o una farsa trágica.



Figura 9 “Esperando a Godot” de Samuel Beckett.

1.2.10 La forma |

Ahora bien, la forma sería el apellido paterno de este ente escénico. La forma se refiere a como se hará el proyecto, a los medios materiales y conceptuales de los cuales hará uso la producción y que darán una lectura clara al espectador, es parte de la convención que el director generará con el público.

1.2.11 Teatro infantil |

El teatro para niños es un teatro bien hecho, respetuoso, estético a la vista y al oído, divertido, cautivador, para que los niños queden enamorados de él y convidados a regresar. Este tipo de teatro tiene sus fuentes en la literatura, las narraciones y los cuentos. El teatro debe sorprender a los niños, hacer que abran los ojos y echen a volar su imaginación, debe mantenerlos expectantes de lo que sucede en escena y avivar su deseo de que esa experiencia no termine tan pronto y, si termina, que tenga la esperanza de volver a experimentarla. Se debe dialogar con ellos a través de palabras, imágenes o silencios.

El teatro para niños es un trabajo profesional, de calidad, es un compromiso y una responsabilidad mayor que el teatro para adultos, porque estos ya tienen parámetros para juzgar las obras y aceptarlas o rechazarlas. Los niños forman esos criterios con lo que se les ofrece. Una obra infantil debe proporcionar estímulos para el desarrollo de sus capacidades estéticas, de percepción y así colaborará con su desarrollo psicobiológico y social.

Sin importar la seriedad con se trabaje el teatro para niños no se debe olvidar el aspecto lúdico, la imaginación y la poesía. El espíritu lúdico no sólo se refiere a los juegos que los niños realizan en el patio de la escuela a la hora del recreo; tiene que ver con el todo de la obra, con el como una adulto es capaz de abordar un tema y una situación de manera alegre y divertida para hacerla llamativa para el niño, tiene que ver con el disfrute del interprete ante un personaje para que transmita sensaciones de alegría y felicidad que contagien el pequeño espectador y lo lleven a experimentar, una vez más, su imaginación.

Utilizar la imaginación no significa mencionar la palabra en escena, sino usarla para despertar el ingenio de los niños, presentándoles imágenes que los diviertan, los hagan pensar y les comuniquen ideas, sensaciones, sentimientos y sobre todo que los estimulen a plantearse preguntas e investigar sus respuestas. La poesía está implícita en la manera artística y teatral de presentar los contenidos: textos, diálogos, imágenes, juegos. La estética se encuentra en la combinación de todos los recursos del teatro. Hay que recordar que no es lo mismo el texto que su materialización en un escenario. El maestro Héctor Azar decía muy a menudo “El teatro enseña, para bien o para mal”, de ello la alta responsabilidad del tratamiento de las formas teatrales que se presenten. Todo aquel que trabaje en teatro infantil debe tener la cualidad de conocer a los niños. Debe ser inteligente, creativo, analítico, tener crítica y autocrítica; y lo más importante: ser humilde con su trabajo pero orgulloso de realizarlo para ese público. El niño identifica perfectamente a una persona soberbia, un trabajo presuntuoso y deshonesto y su reacción siempre será de aburrimiento, falta de atención y rechazo ante lo que le presenta.

Cada niño, sin importar la edad, conoce diversos códigos, los recibe y los interpreta para crear, sin saber, un criterio propio. Puesto que cada tiene su propio código, es difícil que entienda de manera lógica a los demás, en teatro los códigos que se le dan deben ser muy claros para que los entiendan, pero no se les debe insistir en los significados, como si fueran tontos, sino desplegar la imaginación para ofrecerles imágenes nuevas y conocidas a su nivel de entendimiento, a través lenguajes accesibles, formas y colores armónicos, sonidos fáciles de recordar, movimientos claros y comprensibles y mucha acción para satisfacer las curvas cortas de atención. El trabajo del diseñador se vuelve vital para una producción de este tipo ya que en él recae toda la carga visual que el niño debe digerir.

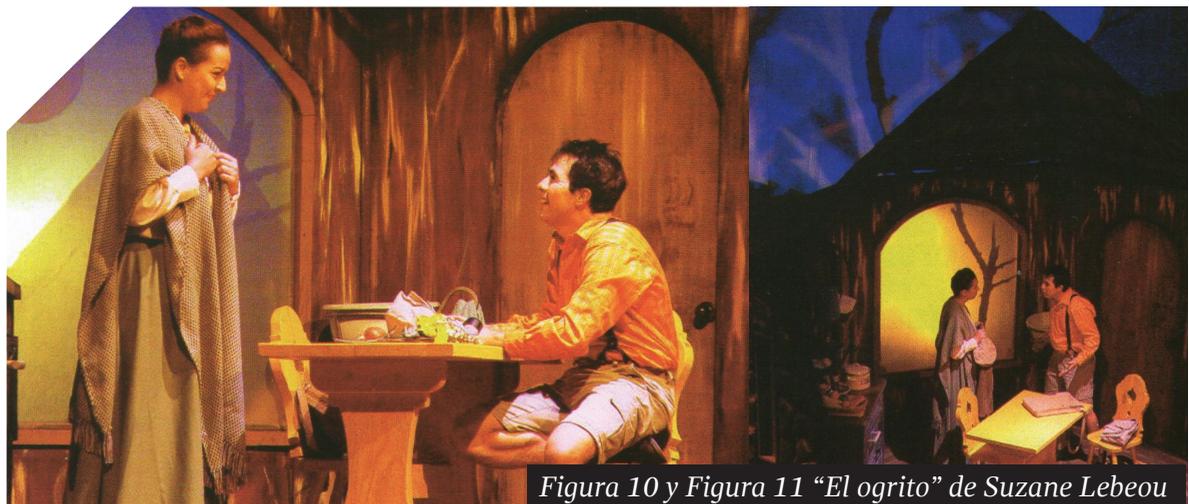


Figura 10 y Figura 11 “El ogrito” de Suzane Lebeou

1.2.12 Teatro de títeres |

El teatro hecho con títeres viene de la más remota antigüedad. No está muy claro el origen de su nombre, que parece onomatopéyico, pues tiene relación con el sonido de los silbatos (ti, ti, ti) que emitía el cómico escondido tras ellos y que hablaba por ellos.

La palabra marioneta ya es de la época cristiana. Es un diminutivo del nombre de la Virgen María. Se debe al relato de un peregrino, Henri Mundrell, que durante la Edad Media visitó el Santo Sepulcro de Jerusalén y contó después sus impresiones por escrito. En ellas describe una representación de la pasión y muerte de Jesús realizada por medio de figurillas, es decir, títeres.

Aunque salían muchos personajes la atención de los fieles se fijó sobre todo en la figura de María, cuyo diminutivo se generalizó para designar a todas las figurillas. Guiñol es una palabra de origen francés que se puso a un teatro de títeres de mano en Lyon. Se llamó así por alusión a los guiños de los títeres.

Los muñecos pueden ser de varias clases:

- Sombras chinescas: Son figuras planas, recortadas generalmente en cartón, pergamino, metal o cuero. A veces van unidas a varillas para poder accionarlas. Se manipulan entre una fuente de luz y una pantalla sobre la que se proyectan para ser contempladas desde el otro lado de la pantalla.

- El títere de mano o de guante consta de cabeza y manos acopladas a un vestido que se adapta como un guante a la mano del operador. El dedo índice se introduce por un agujero en la cabeza del títere. El pulgar y el dedo medio entran en dos tubos unidos a las manos del muñeco. Estos muñecos a veces tienen piernas, cuerpo modelado y facciones movibles pero sencillas. Sus acciones recurrentes consisten en recoger y manejar objetos, bailar y accionar rápidamente.

- El títere de varilla se mueve sobre la cabeza del operador mediante una varilla de metal o madera que atraviesa su cuerpo. Los brazos y las piernas se accionan con otras varillas, solas o combinadas.

- Las marionetas son figurillas accionadas por unos hilos atados de una cruceta a la cabeza y las extremidades del muñeco, el manipulador está situado en la parte superior del escenario, siempre oculto al público. Suelen estar construidas con más complicación que los títeres. Danzan con gracia, vuelan por los aires, realizan trucos e interpretan papeles dramáticos a la perfección.

En cuanto a la forma los muñecos pueden ser realistas o fantásticos. Aunque generalmente su tamaño es de 30 a 40 centímetros, los hay mayores, pueden alcanzar la tala normal de una persona e incluso más. En estos casos se crean espectáculos en los que títeres y actores comparten la acción dramática.

Las proporciones de sus cuerpos pueden seguir los cánones naturales o ser exageradamente expresivas para conseguir efectos teatrales superiores. Las facciones de su rostro suelen estar simplificadas y acentuadas en sus rasgos característicos para ser contempladas a distancia más fácilmente. Los títeres han sido relegados a funciones para niños y a la participación esporádica en otros espectáculos, especialmente de variedad. El diseño escénico para este tipo de obras es diferente por las dimensiones del espectáculo.



Figura 12 “Avenue Q”

1.2.13 Pantomima |

La pantomima es una de las manifestaciones teatrales más antiguas de la humanidad. Los romanos, en la época de Augusto, llamaban *pantomimun* a cada uno de los bailarines o actores que representaban una acción con la ayuda exclusiva del gesto y sin usar nunca la palabra.

El término igualmente alcanzaba a las obras que con esta forma se representaban. Los actores que participaban en estas obras solían usar una máscara blanca y vestidos que ponían de relieve sus cualidades físicas.

En el siglo XIX se empezó a llamar “mimos” a los actores que trabajaban este género. Pero es hasta el siglo XX cuando se da entidad al mimo como arte del gesto. Mimo y pantomima resurgen con nueva y definitiva propiedad.

Si la pantomima antigua fue un arte mudo, no exento de una sobrecarga de gestos exageradamente expresivos, el mimo actual es, en esencia, un juego, un juego que tiene por aliado al silencio, un juego que es, a su vez, un compendio de acción y que puede, por sí solo, alcanzar la categoría reservada a las grandes obras clásicas. En nuestros días se entiende por mimo la expresión global y total del cuerpo dentro del silencio más absoluto, llegándose a designar con esta palabra tanto al actor como a las escenas que se ejecuta.



Figura 13 Marcel Marceau

1.2.14 Teatro Negro |

El teatro negro es originario de China donde se comenzó a desarrollar esta expresión artística desde hace cientos de años, pero fue la Compañía Teatral de Praga quien popularizó estos espectáculos. Estas obras se presentan en escenarios de cámara negra (todo es negro: telón de fondo, piernas e incluso el piso) con un contraste entre el juego de luz negra y colores fosforescentes o fluorescentes. Generalmente son obras mudas con un acompañamiento sonoro, pero también hay, pocas, que tiene diálogos. Los actores de estas puestas se visten totalmente de negro para pasar inadvertidos en el escenario y que sobresalgan los elementos que manipulan, muñecos, objetos o parte de un vestuario. Se logran ilusiones ópticas impresionantes gracias a los efectos de contraste. Es una técnica que se adapta de muy buena manera al teatro infantil, ya que se pueden crear textos de historias fantásticas que se pueden llevar perfectamente a la práctica, por ejemplo volar, desaparecer, caminar por el aire, logrando muy buenos efectos especiales para los niños.



Figura 14 Compañía de Teatro Negro de Praga

1.2.15 Clown |

Clown es una palabra en inglés que significa payaso. Se le dio ese nombre a una corriente artística basada en los payasos, personajes salidos del circo. Su función primaria es hacer reír a la gente, hacerla sentir y reflexionar a través de su visión del mundo y sus intentos por sobreponerse ante sus continuos fracasos. Es un ser vulnerable que se muestra sin tapujos. Algunos lo consideran como el niño interior que todo adulto debe tener, que no tiene prejuicios, que disfruta jugando y que quiere ser como los adultos aunque nunca lo logre.

El clown busca ser amado y quiere que toda persona que se cruce en su camino sea su amigo. Sus intentos por parecerse a los demás, de imitar los movimientos de los otros, responden a la necesidad de aceptación. Un clown es como un niño de tres años, con esa ingenuidad característica de esa edad, con espontaneidad y no tiene miedo al ridículo, pueden cambiar de emociones de un momento a otro. Son tremendamente curiosos y cualquier cosa puede sorprenderlos.

En el siglo XVI, en Italia, surgió la comedia del arte, y se presentaba en las plazas públicas y giraban en torno a improvisaciones sociales y políticas del momento y del lugar en cuestión. En la actualidad los espectáculos de esta índole tienen dos grandes vertientes. Unos se siguen presentando en las calles, con poca producción y rutinas muy gastadas. Otros, suelen ser muy coloridos, tienden a ser más simbólicos que realistas, aunque hay personajes y montajes que abordan temas y situaciones en extremo naturalistas. Cuentan maravillosas historias, se presentan en grandes teatro con inversiones muy grandes y un diseño escénico claro, concreto y sencillo; algo que no compita con la espectacularidad del intérprete.



Figura 15 Slava Snow Show

1.2.16 Teatro musical |

El término “comedia musical” no se refiere en ningún sentido a que las obras sean en sí cómicas, sino al término comedia como representación teatral, más allá si es humorística o no. También es cierto que el público en general tiene una concepción de estas obras basado en una imagen de plumas y lentejuelas, de chicas con poca ropa bailando en escenarios con muchas luces y brillos, concepto que se heredó de las comedias musicales de los años cincuenta.

La cultura de los musicales no tiene un arraigo tan profundo en México como en Estados Unidos, donde en todas las escuelas de nivel básico montan un musical cada año y se tienen programas educativos basados en las artes, la música y la actuación para ser más específicos. En ciudades como Londres, Nueva York, Melbourne y Madrid los musicales han sido muy bien acogidos y han existido obras cuyas temporadas han durado hasta quince años. En México estas obras no han tenido la misma suerte y pocas son las producciones gestadas en el país, la mayoría son producciones rentadas para que actores mexicanos hagan la obra. Cabe destacar que la obra “Mentiras” de José Manuel López Velarde, dramaturgo y director mexicano, producida por OCESA, ha sido el musical que más ha durado en cartelera en nuestro país, se estrenó en el año 2009 y ha sido un fenómeno de taquilla con más de 1500 representaciones.

Los musicales abordan cualquier género, todos los temas e incluso historias, llevándolas de la mano de canciones y bailes. En general manejan producciones millonarias, escenografías espectaculares y los avances tecnológicos más modernos en cuanto a escenografía se refiere. Son verdaderos espectáculos que por su formato no pueden ser presentados en cualquier teatro o foro; incluso se han construido espacios específicos para albergar obras que no podrían ser presentadas en nuestro país, tal es el caso del Pabellón de Alta Tecnología para la obra “Ciudad blanca” o el teatro Telcel para la producción mexicana de “Wicked”, ambos en el Distrito Federal.

Los escenarios suelen ser muy grandes, escenografías que tienden al realismo, muy vistosas y coloridas (dependiendo de la obra) y siempre van acompañadas por un impecable diseño de iluminación.



Figura 16 Mary Poppins, México 2012

1.2.17 El estilo |

El estilo será aquello que dé unidad a la estética de un proyecto escénico, basado en los estilos artísticos que han surgido a lo largo de la historia. Los estilos son variados y dentro de la amplitud del tema se deben destacar dos estilos en las puestas en escena. Uno es aquel que pretende dar la impresión de realidad imitando la naturaleza; y el otro el que pretende dar rienda suelta a la imaginación.

1.2.18 Realismo |

La realidad, en arte, no se puede reproducir con exactitud sin embargo la obra de arte realista se empeña en reproducirla lo más fielmente posible dentro de las convenciones propias de cada manifestación artística. A pesar de los condicionamientos de la obra, el autor realista intenta crear un clima y una trama en los que se inserten los personajes y sus acciones con el mayor realismo posible, rigor, precisión, imparcialidad, son notas características del este teatro, que se propone producir en el espectador la ilusión de encontrarse ante la realidad. El realismo se admite como corriente en la segunda mitad del siglo XIX con oposición al romanticismo. A veces admite adjetivos que matizan el punto de vista del autor o del tratamiento.

1.2.19 Irrealismo o Teatralismo |

Bajo este término impreciso se cobijan las tendencias que, lejos de intentar representar la realidad tal como es, pretenden deformarla por diversos sistemas para atraer más la atención del espectador o resaltar aspectos que habitualmente pasan inadvertidos. El resultado artístico de estos tratamientos debe valorarse más a la luz del arte y de la imaginación que a la luz de la realidad, por tanto en un convencionalismo que no se acerca a la realidad, sino que parte de ella y la extorsiona. En esta tendencia tiene cabida el simbolismo, la fantasía y la subjetividad.

1.3. Historia del Teatro |

El teatro es más antiguo que la religión y nace con el hombre primitivo, que en aras de sobrevivir se hace cazador y se pone sobre su cuerpo la piel y cabeza del animal que desea atrapar e inventa paralelamente el rito de la danza y después se hace acompañar de música. Al principio este fenómeno era individual, y se hacía a las divinidades primigenias, desconocidas por el hombre pero intuitas por una necesidad de fertilidad en relación al eterno y repetido ciclo de la naturaleza, creyendo en la divinidad del sol, la luna o la lluvia que beneficiaría principalmente la vegetación y así la alimentación del ser humano. Después, tratando de demostrar una superioridad surge el médico de la tribu, el cual evoluciona en sacerdote y este en rey. Cuando mueren estos, en su afán de perpetuarlos, la gente evoca a sus espíritus y así nacen los dioses. Para enriquecer el drama se crean las máscaras que se convierte en la base de ritos y ceremonias para servir como intermediarios entre los dioses y el pueblo.

El hombre, según sabemos, es un ente activo, es un mundo interior que determina sus obras en forma de espacio y de tiempo. El hombre en sí está dotado de entendimiento y de

sentimientos, esto último lo impulsa hacia una creación de carácter artístico, ayudado por su creación individual y su fantasía. Así auxiliado por el lenguaje describe acciones y relatos de carácter poético que van constituyendo poco a poco la poesía dramática. En esta forma surge el monodrama primitivo, después del duodrama y luego la tragedia.

Treinta y cinco años a.C., aproximadamente, nace en Grecia la expresión artística teatro, con motivo de las festividades pagano-religiosas relacionadas con la vendimia de la Vid, que se hacía ante el altar de Dionisios. El nombre de Dionisios o Dionisio, está unido estrechamente con los orígenes del teatro griego, animó lucidas fiestas de donde nacieron el drama satírico, la comedia, la tragedia y llenó, por decirlo así, el teatro entero, pues este en su origen sirvió para cantar sus alabanzas y para celebrar sus maravillosas aventuras.

Las obras que se presentaban en el teatro griego eran para ciertas ceremonias religiosas y cívicas, empleaban un coro en los interludios entre escenas y a menudo en medio de estas, empleaban máscaras y estaban relacionadas con las ideas de fertilidad.

Alrededor del año 600 a.C., el poeta y músico Arión, de la isla de Lesbos, escribió los primeros versos formales que remplazaron las palabras improvisadas de los rituales. Es Tespis quien desde el año 534 a.C., en que ganó el primer premio ateniense a la tragedia, dio el paso siguiente al introducir al actor que hablaba con el coro, proveía la narración y hasta interpretaba episodios dramáticos, convirtiéndose en ese momento, hasta donde se sabe, en el primer dramaturgo y en el primer actor. Tespis fue también el primer empresario de giras. Durante tres siglos Atenas fue la capital teatral del mundo griego. En un principio la entrada al teatro era libre, después se cobró una pequeña cantidad y se dieron entradas a quienes no tenían dinero para pagarlas. El Estado pagaba a los actores pero el costo de la producción estaba a cargo de un ciudadano rico que se le honraba con el título de Corega.

Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes y Menandro fueron los principales autores de aquella época, metes prolíficas que generaron más de cuatrocientas obras, de las cuales en la actualidad solo se conservan treinta y tres, siete de Esquilo, ocho de Sófocles y diecisiete de Eurípides. Estas obras se conservaron porque fueron repuestas más a menudo y los manuscritos se copiaron varias veces durante el periodo Helenístico posterior.



Figura 17 Teatro griego en la actualidad

La historia del teatro siguió en Roma. Los escritores romanos de tragedias simplemente tradujeron o adaptaron obras griegas. Unos pocos como Séneca escribieron textos originales que no se representaban, se contentaron con hacerlas leer en privado. El teatro era considerado demasiado vulgar para la gente instruida y distinguida. También Roma tuvo sus festivales dramáticos, los llamaban *Ludi* (juegos), porque estaban dedicados en un principio, íntegramente, a deportes y entretenimiento. Se infiltraron las representaciones de farsas de provincias. En el 78 a.C. se ofrecía *Ludi* en cuarenta y ocho fechas. El gusto de los romanos por la combinación de obras, juegos y espectáculos violentos era tan grande que a veces había funciones nocturnas a la luz de antorchas. El motivo subyacente en los *Ludi*, que eran siempre gratuitos, era el “pan y circo” con que la clase gobernante divertía y aplacaba al *proletariado*. En poco tiempo perdió la significación religiosa y cívica del griego para convertirse en el negocio del espectáculo. La crueldad y la violencia de los juegos y espectáculos que se realizaban en los mismos escenarios que las obras, a menudo en una misma función, iba en aumento. Las obras fueron cada vez más licenciosas o se les remplazaba con pantomimas, cuadros vivos o danzas lascivas.

Durante casi dos mil años el teatro europeo estuvo muerto, entre el año 400 a.C. y aproximadamente hasta el 1600 no hubo un solo dramaturgo que escribiera una gran obra de teatro; de Aristófanes a Lope de Vega, Marlowe y Shakespeare la escena permaneció casi infecunda.



Figura 18 Teatro Romano moderno

Con la aparición de las catedrales góticas en el siglo XII, de Dante en el XIII y de Petrarca en el XIV, surgió una extraña mezcla de obras religiosas y profanas que se extendió desde el presbiterio a la plaza pública.

El teatro de la Edad Media, si tuvo alguna continuidad, residió en el eterno deseo de los hombres de actuar y de contemplar la actuación de otros. Los actores ambulantes aprendieron a ser acróbatas, juglares, bardos y titiriteros y a vivir fuera de las leyes laicas y eclesiásticas. En el siglo V no se permitió a los actores tomar la comunión y concilios posteriores prosiguieron sus ataques a los histriones. El drama que la iglesia católica generó en la última mitad de la Edad Media tuvo sus raíces en la misa de comunión instituida en el siglo IV. Hubo otros ritos y ceremonias que compartían la naturaleza del drama, pero sería la misa la que con mayor facilidad podía evolucionar hacia el teatro. Aparecieron los tropos, palabras o cantos breves, en aquellas representaciones.

En siglo IV se anotó por primera vez uno de esos tropos, representaba el diálogo entre el ángel y las tres Marías en el sepulcro de Cristo. En el siglo X el mismo tropo se convirtió en una escena representada al término de más de una misa. El obispo de Winchester escribió el desarrollo de la acción y hasta aconsejó a los sacerdotes acerca del modo de moverse; un sacerdote personifica al ángel y otros tres a las mujeres que ungió al cadáver. Esta sencilla escena fue tan popular que los sacerdotes incorporaron otras más.

Aunque esta primera referencia proviene de Inglaterra, es probable que el drama litúrgico, como se le llama, comenzara en Francia en el siglo IX y se extendiera rápidamente a otros países del continente. El Papa Urbano IV instituyó la fiesta de Corpus Christi, en 1264, ese día se convirtió en la ocasión más popular para el drama sacro. El primer texto con el que se cuenta es *Adán* en francés normando, del siglo XII, seguido por el de *Resurrección*.

Poco a poco, por lo cada vez más complicado y voluminoso de la escenografía, las obras litúrgicas fueron saliendo de las iglesias y catedrales para representarse en plazas y mercados. Los italianos por ejemplo, usaron el coliseo romano; los españoles hicieron sus presentaciones en los “corrales” de sus ciudades más importantes. Los franceses utilizaban viejos “redondeles”; los ingleses usaron sus salones, pero lo común era viajar sobre carromatos y así llevar las representaciones a todas las ciudades.



Figura 19 Comedia del Arte moderna.

Al sacar el drama del interior de las iglesias, se puso en manos de las corporaciones y actores profesionales. Vendría después en Italia, por el año 1550, otro teatro profesional, la comedia del arte, que hallaría su auditorio popular, fue un teatro de tablas y armazones de soporte y con una concurrencia que permanecía de pie en la plaza pública. Sus actores pasaban el sombrero entre los espectadores y los deleitaban con su comedia improvisada.

No tenían obras escritas, pero sus cerebros, al igual que sus cuerpos, eran tan ágiles, como perfecto su arte cómico. Fue un arte que invadió Europa; en España sentó las bases para que, en el siglo de oro, el teatro floreciera desde Lope de Rueda, Cervantes y Fernando de Rojas hasta Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina, entre otros. En Inglaterra con Kyd, Marlowe, Shakespeare y Johnson. En Francia, Hardy, Corneille, Moliere y Racine. Después en Alemania con Lessing, Goethe, Schiller, Kleist; todos ellos, cimientos del teatro contemporáneo.



Figura 20 “Romeo y Julieta” de William Shakespeare, montaje moderno.

Para entender lo que pasó con el teatro es preciso comprender antes el Renacimiento. Cuando los turcos tomaron Constantinopla en 1453, los eruditos orientales huyeron a Italia cargados de manuscritos griegos. Cuando los turcos cerraron el paso a la India, los italianos, portugueses y españoles se vieron impulsados a descubrir y colonizar el Nuevo Mundo y a circunnavegar el globo terráqueo. Poco antes, la imprenta, una contribución alemana a los muchos descubrimientos científicos del Renacimiento, dio a los hombres de la época un medio nuevo, singular y poderoso, para la difusión de sus conocimientos.

El humanismo, la influencia hedonista y pagana, contribuyó a la decadencia de Papas y príncipes. El humanismo y la cultura dieron gran empuje a la pintura, la escultura, la arquitectura y también algunas pocas formas de literatura. Hubo una rápida expansión y perfeccionamiento de las artes, que alcanzaron una creación genuina y original.

Concebidas en tiempos “paganos”, las grandes obras de Platón, Aristóteles y otros griegos, reforzaron al humanismo al tiempo que minaron la autoridad del misticismo medieval. El Renacimiento no fue sólo un restablecimiento de la cultura en el siglo XV por el descubrimiento del pasado clásico, el verdadero Renacimiento fluyó de la Edad Media, casi cien años antes que los eruditos captaran plenamente la gloria de Grecia.

Antes del restablecimiento de la cultura hubo un reavivamiento de la literatura. Los escritores no imitaron la belleza del estilo clásico; la recrearon. La obra de Dante, Petrarca y Boccaccio formó la amplia base del humanismo, la nueva filosofía de la vida que negaba los antiguos dogmas de la Iglesia y del Estado y exaltaba al hombre como una criatura de razón y libre albedrío. El siguiente cuadro muestra, de manera breve la cronología del teatro formal y sus características más notables en occidente hasta el siglo XX.

Edades de oro del teatro	Cronología	Características notables	Principales autores y obras características
Teatro Griego	Siglo V a.C.	Movimiento del teatro como espectáculo. Se representaban dos tipos de obras: tragedias y comedias.	Esquilo: La Orestíada. Sófocles: Ajax, Edipo Rey. Eurípides: El cíclope, Las troyanas.
Teatro en Roma	254 a.C.	Al finalizar esta etapa el teatro clásico decae. La época de gloria del teatro, lo es también de la República Romana.	Plauto: Anfitrión. Terencio: El eunuco. Séneca: Fedra y Medea.
Teatro del Renacimiento en Italia	Siglo XV	Surge la comedia del arte, en la cual se improvisaba, no había libretos.	En literatura. Dante: La divina comedia. Boccaccio: El Decamerón. Petrarca: Sonetos a Laura, constituyó la base del humanismo.
La comedia latina de la Edad Media	Siglo XV y XVI	El verdadero Renacimiento surge en la Edad Media. Se redescubre la comedia romana.	Maquiavelo: El príncipe.

Siglo de Oro Español	Siglo XVII	Aparecen los autos sacramentales con el tema básico de asuntos religiosos.	Calderón de la Barca: El gran teatro del mundo. Tirso de Molina: Don Juan. Lope de Vega: Fuenteovejuna. Lope de Rueda: Paso de aceitunas.
Mexicanos en el Siglo de Oro Español	Siglo XVII	Juan Ruíz de Alarcón, el más grande de la comedia de costumbres influye en los otros autores teatrales. Sor Juana recibe influencia de Calderón de la Barca; su obra se apoya en los símbolos de la Biblia y la poesía.	Alarcón: La verdad sospechosa. Sor Juana Inés de la Cruz: El divino narciso, Primero sueño.
Teatro Isabelino	Siglo XVI y XVII	El teatro Inglés es también de origen religioso. Se construyen edificios dedicados específicamente para la actividad teatral como La Rosa y El Globo	Marlowe: Tamerlán. Shakespeare: Hamlet, Romeo y Julieta, Otelo, Ricardo III.
Teatro Barroco en Francia	Siglo XVIII	El teatro francés influyó 235 años ininterrumpidamente, desde el drama religioso medieval hasta el teatro moderno.	Corneille y Racine. Moliere: El tartufo, El misántropo, El enfermo imaginario.
Época de cambio en Europa	Siglo XIX	Los espíritus creadores buscan un cambio y mejoramiento del teatro. Pasan del Clasicismo al Romanticismo y Realismo, unos hacia lo poético, otros al expresionismo.	Schiller: Guillermo Tell. Goethe: Fausto, Werther

El Realismo	Siglo XIX	El teatro libre, escapate del realismo. Surge el teatro de Arte de Moscú. Stanislavski y Danchenko crean la escuela de actuación.	Ibsen: Casa de muñecas. Strindberg: El pelicano. Chejov: El jardín de los cerezos. Bernard Shaw: Pigmaleón. Federico García Lorca: Bodas de Sangre.
Teatro Moderno	Siglo XX	La nueva técnica teatral reestructura los métodos de propuesta teatral del mundo occidental. Aparece el surrealismo y el expresionismo.	Luigi Prandello: Seis personajes en busca de autor. Brecht: Vuelo sobre el océano. Samuel Becket: Esperando a Godot. Eugene Ionesco: La cantante calva. Tennessee Williams: Un tranvía llamado deseo. Arthur Miller: Panorama sobre el puente.

1.4. Ámbito escénico |

El montaje de una obra de teatro se realiza en un ámbito escénico, el cual consta del escenario y del espacio en que se sitúan los espectadores. El escenario ya no es un espacio convencional, es decir, un espacio elevado cerrado por tres lados y abierto por la embocadura con su telón; ahora los ámbitos escénicos son de una extensa variedad. Una obra se puede montar en la calle, en una plaza de toros o en el bosque bajo los árboles. Basta un lugar donde los actores puedan moverse libremente y otro, pegado a él, desde el que los espectadores puedan ver y oír sin dificultad.

Cualquier ámbito escénico debe propiciar que espectadores y actores tengan conciencia de estar viviendo la representación conjuntamente, cada uno desde su posición y función. En esto radica la diferencia con el cine y la televisión donde no puede haber relación personal entre el público y los actores. El teatro es espectáculo vivo y compartido

Gracias a las pinturas prehistóricas se puede afirmar que ya en tiempos remotos el hombre se manifestaba de modo y manera similar a lo que actualmente se conoce como artes escénicas, con la única diferencia del origen y motivo de tales manifestaciones. Con este punto de vista, el primer escenario estaría situado en el interior de una caverna o a cielo abierto.

Egipto y Mesopotamia siguieron con los rituales danzados y de ceremonias en honor de los dioses y reyes pero sin una estructura de ámbito escénico por la carencia de un público como tal. Son los griegos quienes, a partir del año 600 a.C. crearon un tipo de ámbito escénico que, posteriormente, con algunas variaciones, heredaron los romanos. El teatro griego constaba de tres partes: la orquesta, la escena y el graderío. La orquesta situada en el centro, tenía forma circular y estaba destinada a los danzantes. Unida a ella estaba la escena, que consistía en un rectángulo alargado y angosto con uno o dos pisos cara al público que se levantaba como un palacio o templo. Entre la orquesta y la escena se situaba el proscenio, a una altura intermedia entre ambas. El graderío, en el que se instalaban los espectadores, se extendía escalonado desde la orquesta hasta la cima. Estos teatros aprovechaban el desnivel de la falda de una colina para construir el graderío y darle gran capacidad. Su acústica era perfecta.



Los romanos hacían sus representaciones en lugares provisionales hasta que en el año 55 a.C. se construyó un teatro de piedra donde se edificó también un templo dedicado a Venus. Este teatro tenía forma semicircular, una escena con profusión de columnas, a los costados un semicírculo que formaba el graderío y frente al escenario el templo de Venus.



Figura 22 Teatro Romano.

Con la caída del Imperio romano se produjo un receso en el teatro. Sólo bufones, histriones y mimos actuaban en las calles. Pero durante la edad media volvió a surgir en el interior de las iglesias cristianas. Después salió del templo a los atrios de las catedrales y a las plazas contiguas. El teatro religioso se representaba en las calles con escenarios instalados a lo largo de un determinado trayecto, que actores y público recorrían juntos como en Viacrucis. En algunas ciudades españolas los actores se desplazaban en carros que les servían de escenario.

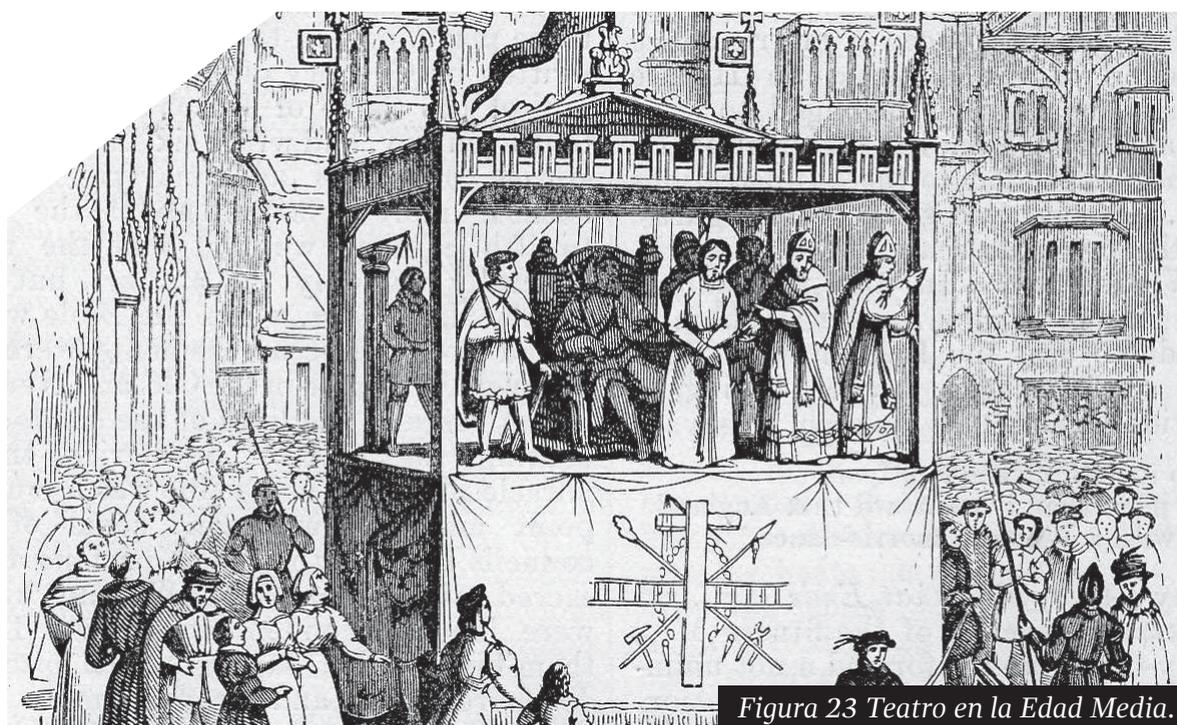


Figura 23 Teatro en la Edad Media.

Durante el Renacimiento se pone de moda un local de teatro, conocido como caja italiana, referida al escenario. Este escenario tiene forma de paralelepípedo rectángulo y su cara más próxima al público queda abierta al levantar el telón. En España se crean los corrales, construcciones especiales, que igual podían ser lo patios de vecindad. El escenario se colocaba en el patio, cerca de los espectadores de clase inferior, que se mantenían de pie. En los palcos laterales se situaban los espectadores socialmente más acomodados.

En Inglaterra la escena isabelina colocaba al escenario sobre un cuadro fijo adelantado hacia el público, que lo rodeaba por tres lados. Tampoco tenía telón y el conjunto del ámbito escénico ofrecía una imagen circular.



Figura 24 Teatro isabelino (The Globe)

Poco a poco estos teatros se fueron perfeccionando; pusieron mayores comodidades en las salas e instalaron maquinaria más compleja en los escenarios para conseguir rapidez y espectacularidad en los cambios de escena señalados por los distintos decorados. En la escena actual se crean ámbitos escénicos con los mayores avances tecnológicos: teatros circulares con escenarios giratorios y plataformas hidráulicas movibles. También existen escenarios sobrios, desnudos de escenografía con sencillas cámaras negras o cicloramas que permanecen fijos toda la representación.

1.4.1. Tipos de escenario |

Con la evolución del ámbito escénico el escenario mismo fue cambiando. Actualmente predominan cuatro tipos de escenario y cabe destacar que todos van en relación directa entre el público y el área de actuación; y entre ellos, con el paso del tiempo, se ha logrado una mejor comunicación y armonización estética, demostrando que el público y el escenario no están separados, la abertura del proscenio ya no representa una barrera con auditorio, la cuarta

pared ha perdido importancia y se han generado movimientos donde lo más importante es la interacción de los espectadores con los actores, el entendimiento de la obra y la retroalimentación que debe existir. La forma más común del escenario es la rectangular con proscenio al frente, el público se coloca al frente de la escena, es de las concepciones espaciales más antiguas en el teatro; esta forma es llamada Escenario italiano.



Figura 25 Escenario Italiano

Otro tipo de escenario es el abierto, una evocación al espacio escénico del teatro Isabelino, donde el área de actuación está rodeada en tres lados por el público, la isóptica presenta inconvenientes para los espectadores colocados en los últimos asientos de los extremos derecho e izquierdo. El decorado se compone por elementos semifijos colocados en los laterales del escenario.

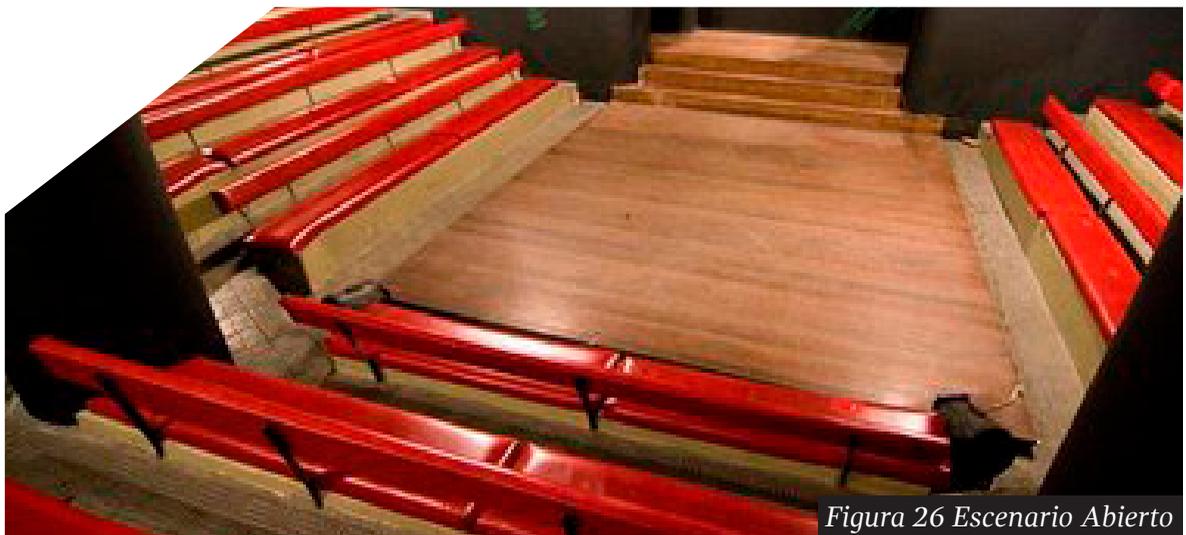


Figura 26 Escenario Abierto

En el escenario tipo Arena, el público se coloca rodeando el área de actuación, que puede ser o no del tipo plataforma. Las diferencias en cuanto al diseño escenográfico en este tipo de teatro en relación a otras formas con el teatro tradicional con la cuarta pared imaginaria, son fundamentales. Tanto los elementos escenográficos como los de utilería, deberán ser piezas pequeñas que permitan una visibilidad total de la escena desde cualquier ubicación; así como los detalles adquieren mayor importancia en el diseño escenográfico por la “intimidad” del espacio y por la ausencia de grandes elementos en la composición total. Este tipo de escenario es intencionalmente sencillo; así, con escenografía sugerida, la imaginación de la audiencia deberá completar la ilusión.



Figura 27 Escenario tipo Arena

Actualmente existen infinidad de escenarios alternativos, como calles, plazas, parques, aulas, incluso se presentan obras en transportes públicos. Estos espacios sirven como laboratorios de experimentación escénica y son todo un reto para los creativos involucrados en esos tipos de proyectos, desde los directores y diseñadores, hasta los actores.



Figura 28 Escenario Alternativo

1.4.2 Partes de una escenario |

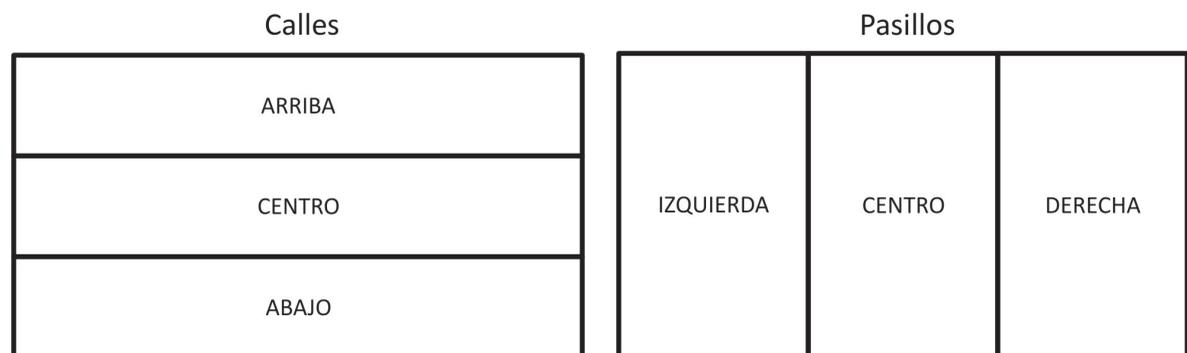
El espacio escénico es el lugar donde se desarrolla la escena, siendo un espacio tridimensional definido o delimitado por el arco de la embocadura (alto y ancho) y el fondo del escenario. Para facilitar el entendimiento de los elementos que componen un escenario se dividirán en dos partes: Elementos primarios y secundarios.

1.4.3 Elementos primarios |

-Bocaescena: También se conoce como arco de la embocadura. Es el marco que encuadra a escena, es la abertura del escenario que permite ver al público la escena. En el teatro a la italiana la embocadura delimita una imaginaria pared denominada en la convención actoral como “cuarta pared” la cual separa claramente al público de la escena.

-Área de actuación: es aquella que delimita el espacio de trabajo de los actores, que se enmarca por lo ancho y lo profundo del escenario. Generalmente el piso es de madera, debe tener cierta flexibilidad y dureza con el fin de facilitar su uso y manejo. El suelo del escenario debe estar a nivel, antes se hacían los escenarios inclinados para forzar la visual de la perspectiva de la escenografía, deben tratarse con pintura o barnices oscuros y mates para que la iluminación no se refleje y las medidas de luz alcancen la atmósfera deseada.

Para el trabajo del director este espacio suele dividirse en nueve partes: tres horizontales, denominados calles; y tres verticales, llamados términos o pasillos. Las calles se conocen como arriba, centro y abajo; y los pasillos como izquierda, centro y derecha.

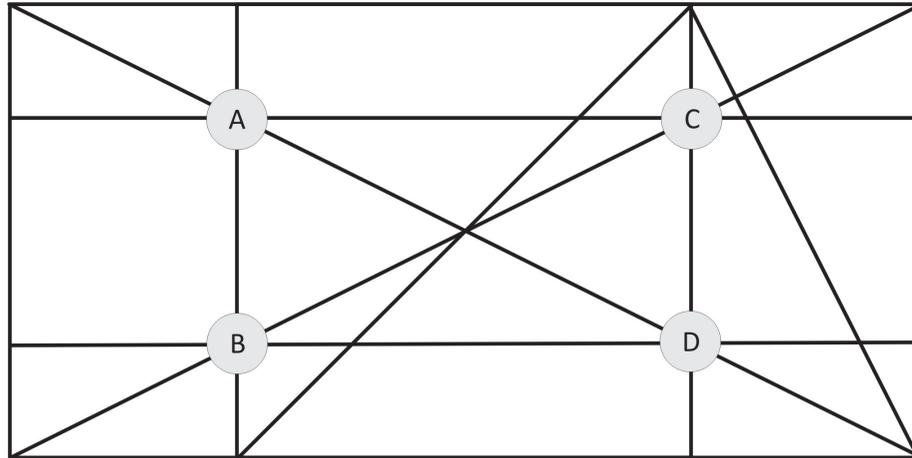


Divisiones iguales

Izquierda-Arriba	Centro-Arriba	Derecha-Arriba
Izquierda-Centro	Centro-Centro	Derecha-Centro
Izquierda-Abajo	Centro-Abajo	Derecha-Abajo

Algunos directores hacen esta división en partes iguales. Otros directores se basan en composiciones pictóricas que dejan el pasillo del centro más amplio. En esta tipo de división se generan cuatro puntos clave, tanto para el director como para el diseñador de escenografía. Estos puntos se denominan A, B, C y D.

4 PUNTOS



El punto A es donde suceden escenas de traición o donde inicia la obra o las escenas, es un punto débil por ser de las zonas más alejadas en cuanto a la visión del espectador.

El punto B es el punto del narrador o la presentación de un actor, esta zona refuerza el discurso informativo y falta de acción. Ideal para presentadores o narradores. Por la lectura inconsciente del público suele ser un punto ciego.

El punto C es el del beso o del balcón. Grandes escenas románticas como la del balcón en “Romeo y Julieta” de William Shakespeare tienen una mejor acogida de la gente que la observa de cierta manera es el espacio más álgido del escenario.

Por último, el punto D es el de anagnórisis, que según Aristóteles es un recurso narrativo que consiste en el descubrimiento por parte de un personaje de datos esenciales sobre su identidad, sus seres queridos o su entorno, ocultos para él hasta ese momento. La revelación altera la conducta del personaje y lo obliga a hacerse una idea más exacta de sí mismo y de lo que le rodea. Por lo tanto este punto se convierte en reflexivo y analítico.

-Área de desembarque: Sirve para desalojar de la escena elementos escenográficos y utilería, así como ocultar actores o preparar efectos.

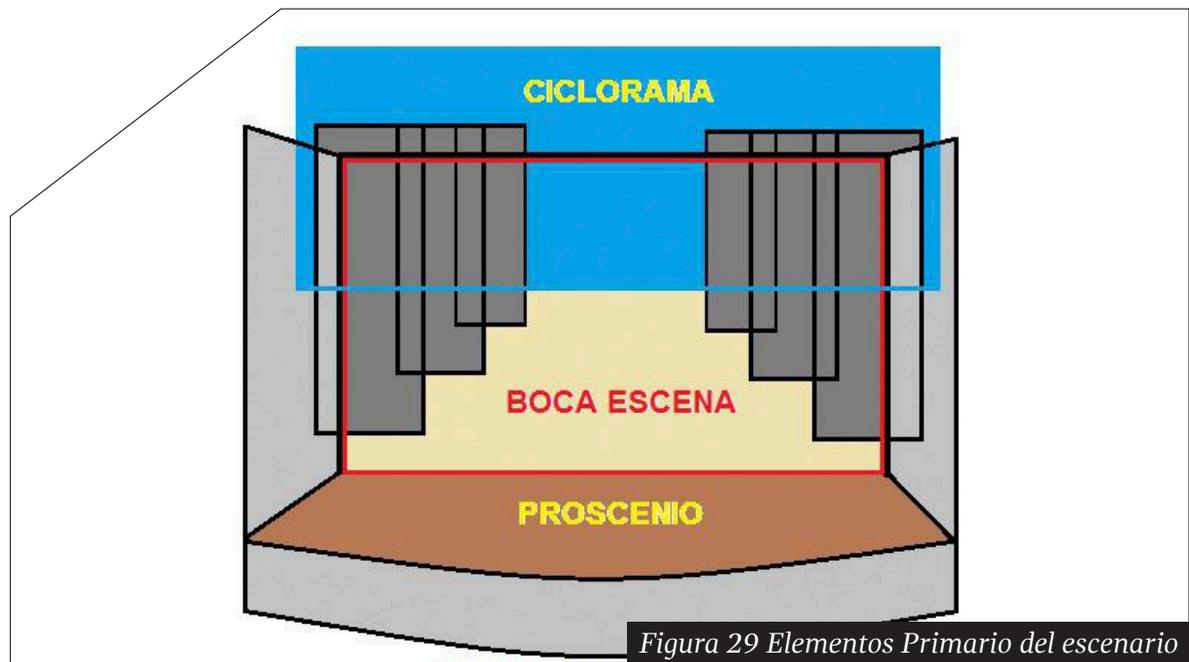
-Paso de ciclorama: Es un pasillo, detrás del ciclorama, que sirve para cambiar de un área de desembarque a otra sin ser visto por el público.

-Proscenio: Es la zona del espacio escénico más cercana al público. Está por delante del telón de boca y en muchos casos una parte de él es el techo del foso de la orquesta.

-Ciclorama: Es una cortina, generalmente curva, situada al fondo del escenario,

avanzando lo suficiente a ambos lados para evitar que se vean partes laterales del foro que deben ser imperceptibles a la vista del espectador. En ocasiones funge como telón de fondo.

-Foso de la orquesta: Se sitúa justo por debajo del escenario y en él se encuentra la estructura que lo soporta. Además de albergar a los músicos permite colocar máquinas de elevación, como plataformas hidráulicas para ser apariciones de personas u objetos en escena por medio del escotillón, que es una abertura, o trampa, en el piso del escenario.



1.4.4 Elementos secundarios |

Estos elementos están conformados por telas, luces y apoyos para tramoyistas.

1.4.5 Telas |

Telones: Pesadas cortinas que penden en distintos lugares del escenario. El que cubre la boca del escenario se llama telón de boca. El telón corto, alcahuete o comodín, es un telón que se coloca en cualquier parte del escenario detrás del telón de boca, sirve para ocultar cambios escenográficos o para hacer más corto el fondo del escenario. El telón de fondo suele ser un telón pintado como escenografía de la obra, hace las veces de ciclorama cuando este no existe; o viceversa, de no tener escenografía de telón se utiliza el ciclorama para delimitar el fondo del escenario. Existen varios tipos de telón definidos por su manera de abrir y cerrar.

Telón a la americana: Se compone de dos hojas y abre y cierra a derecha e izquierda.

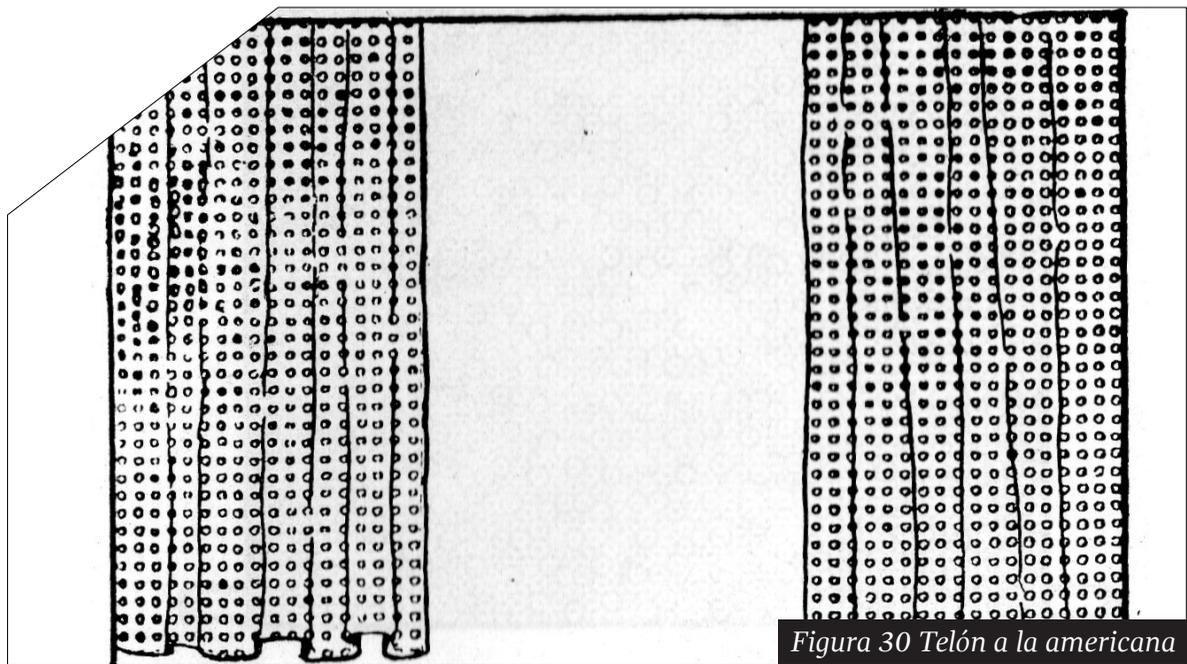


Figura 30 Telón a la americana

Telón de guillotina: Es una sola hoja que viene de arriba hacia abajo en forma recta sin perder el plano.

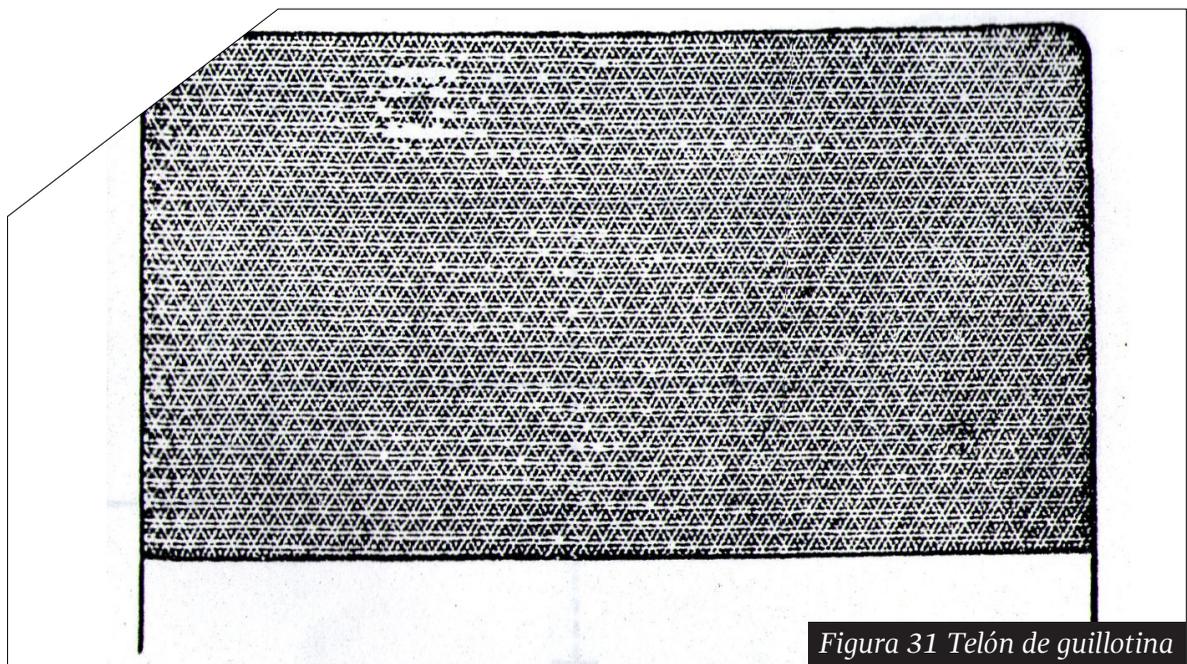


Figura 31 Telón de guillotina

Telón a la francesa: Tiene el mismo mecanismo que el de guillotina pero al abrir se crean ondas en la tela.

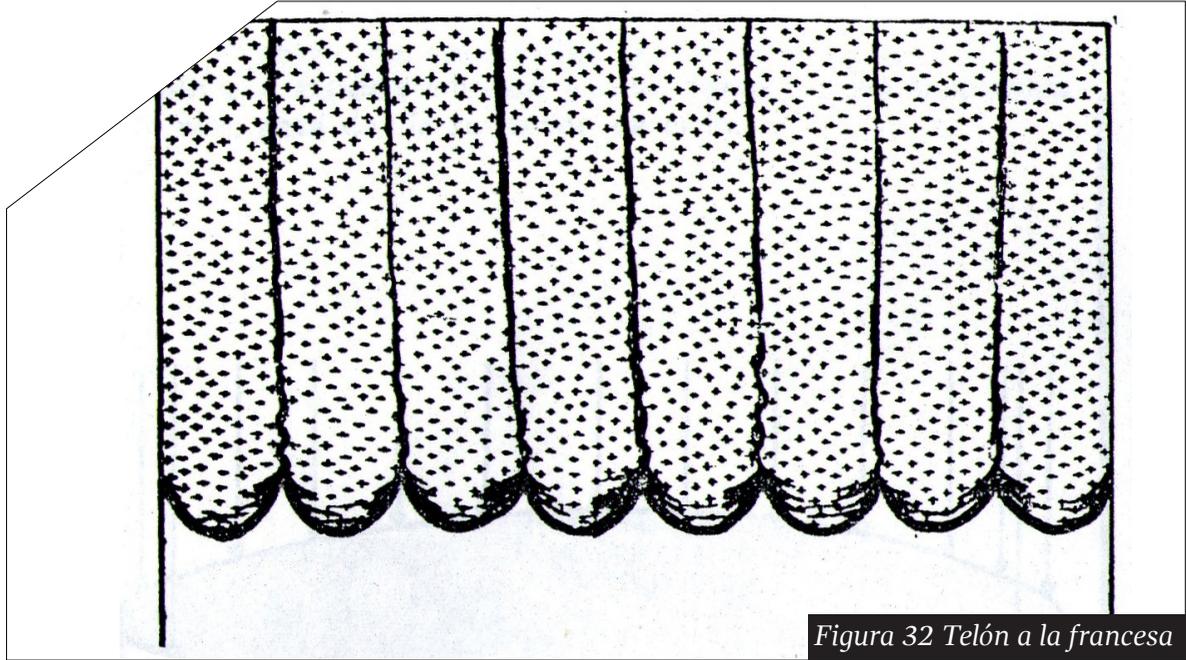


Figura 32 Telón a la francesa

Telón a la italiana: Es de dos hojas que abre a la izquierda y derecha y de abajo hacia arriba, es considerado el más estético de los telones.

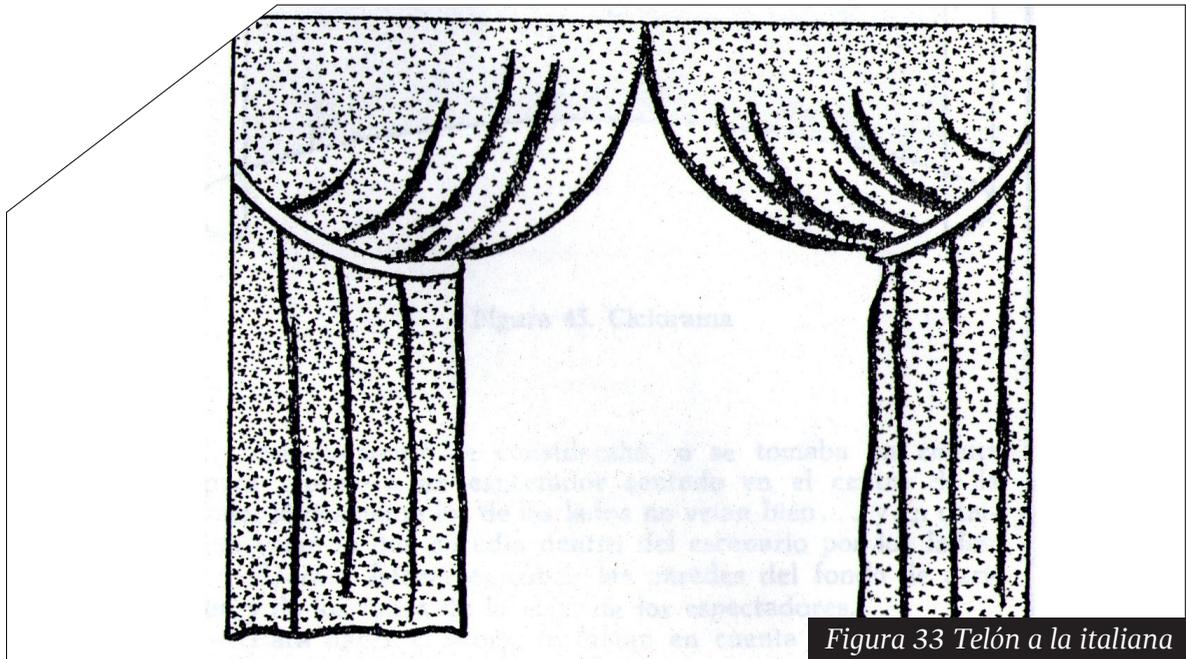


Figura 33 Telón a la italiana

-Piernas: Telas verticales, usualmente negras, permiten cubrir las visuales del área de desembarque, deben alcanzar algo más que la altura de la embocadura y su ancho depende de las dimensiones del teatro, se cuelgan de varas.

-Bambalina: Telas horizontales que nos permiten aforar todos los objetos que se encuentran en el telar, van de lado a lado del escenario y su medida será mayor al ancho de la embocadura. La primera bambalina se llama bambalinón y es más ancho que las demás bambalinas, cierra en altura a la visual de la embocadura.

-Rompimientos: Es la unión de una bambalina y dos piernas.

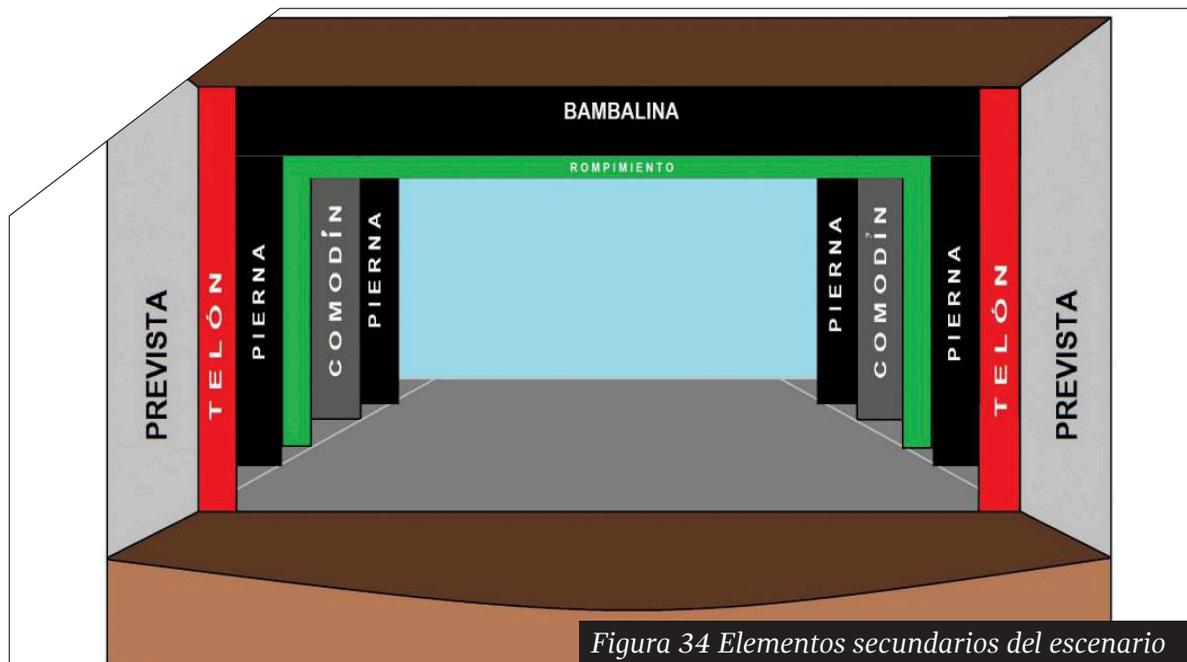


Figura 34 Elementos secundarios del escenario

1.4.6 .Luces |

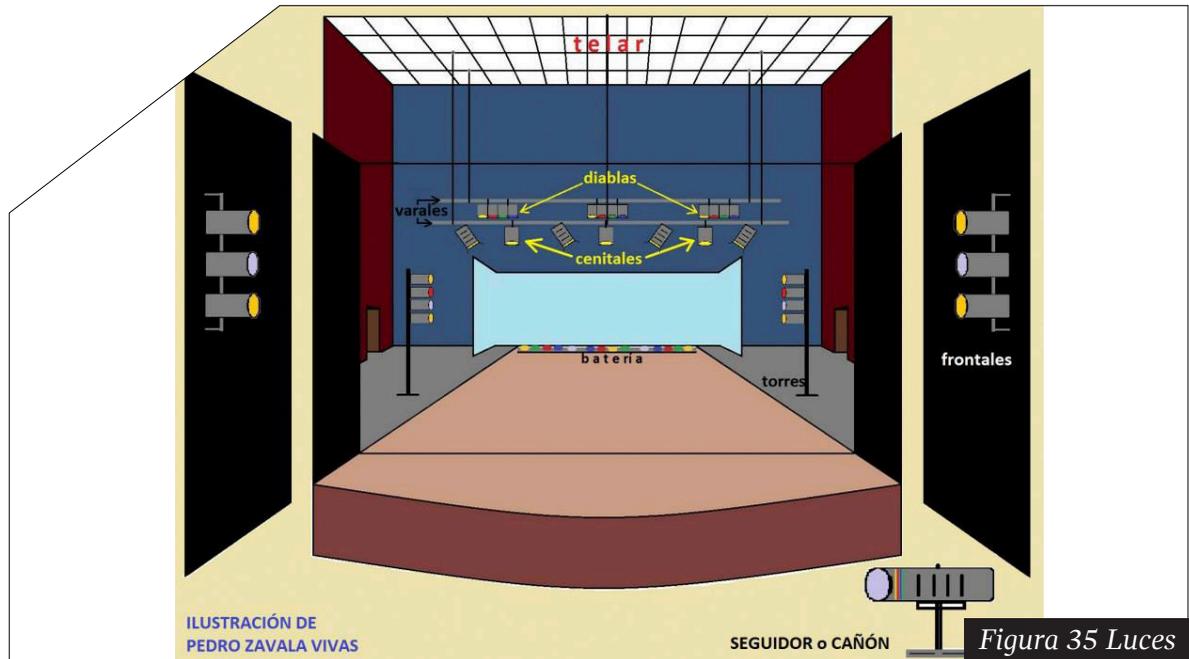
-Baterías: Son un conjunto de luces que están integradas formando una sola unidad de iluminación y que por lo general están en el piso para iluminar el ciclorama. Anteriormente, colocadas al frente del escenario, se llamaban candilejas.

-Diablas: Son baterías que se caracterizan por estar suspendidas de lo alto del escenario, sujetas por un dispositivo llamado telar.

-Cenitales: Son las luces que están suspendidas sobre el escenario y que iluminan determinadas áreas en forma vertical, por lo regular penden de los varales.

-Torres o árboles: Son los dispositivos que sostienen a manera de pedestales una o más luces para iluminar el escenario desde diversos ángulos.

-Seguidores: Estos artefactos de iluminación están diseñados para seguir con un haz de luz a los actores en escena en determinadas producciones. También se les conoce como cañones.



1.4.7. Apoyos para la tramoya |

La tramoya es el conjunto de maquinaria que sirve para las mutaciones escénicas. Los apoyos de ésta son:

-Vara: Son tubos muy resistentes que se sostienen a lo largo del escenario, en forma transversal, los artefactos de iluminación y algunos telones escenográficos, piernas, bambalinas o cicloramas.

-Telar: Comprende todo el aparato que soporta las varas. Tiene mecanismos para cada vara independiente, estos pueden ser manuales, varas contrapesadas o varas motorizadas, que mediante poleas suben o bajan lo que esté colgado en ellas.

-Pasos de gato: Son puentes desde donde los tramoyistas mueven las distintas piezas, dependiendo de su ubicación pueden funcionar para luces, escenografía o utilería.

1.4.8 Partes de un teatro |

Un teatro se divide en el escenario y el foro, conocido como butaquería. El escenario comprende las partes vistas con anterioridad; y el foro comprende los sitios donde el público apreciará el espectáculo. Para un diseñador escénico es muy importante conocer y manejar la isóptica del lugar donde se realizará la puesta en escena.

Ya que la isóptica es uno de los elementos importantes en cualquier espectáculo, (cines, teatros, templos, estadios, salas de reunión) tanto o más importante que el sonido, la proyección, la acústica, y aun mismo las butacas, pues puede haber deficiencia en cualquiera de ellos, pero si no existe buena visibilidad, el espectáculo puede ser nulo si no existe la visual.

La palabra isóptica pudiera estar mal aplicada, pues quiere decir: “igual vista”, literalmente; pero es evidente que en un teatro o en un estadio no tienen el mismo ángulo de visibilidad los espectadores del centro que los de los extremos, no es la misma visual en todos los asientos. Lo que se trata de obtener con una isóptica es que ningún espectador tenga obstáculos visuales, provocados por los espectadores de la fila situada delante de ellos, esto por supuesto, considerando cierto estándar en las alturas de las personas sentadas, pues es claro que si delante de alguien se sienta una persona muy alta, con sombrero o una dama con un peinado abultado se tendrán claramente problemas de visibilidad; de igual manera las personas demasiado bajas de estatura o los niños.

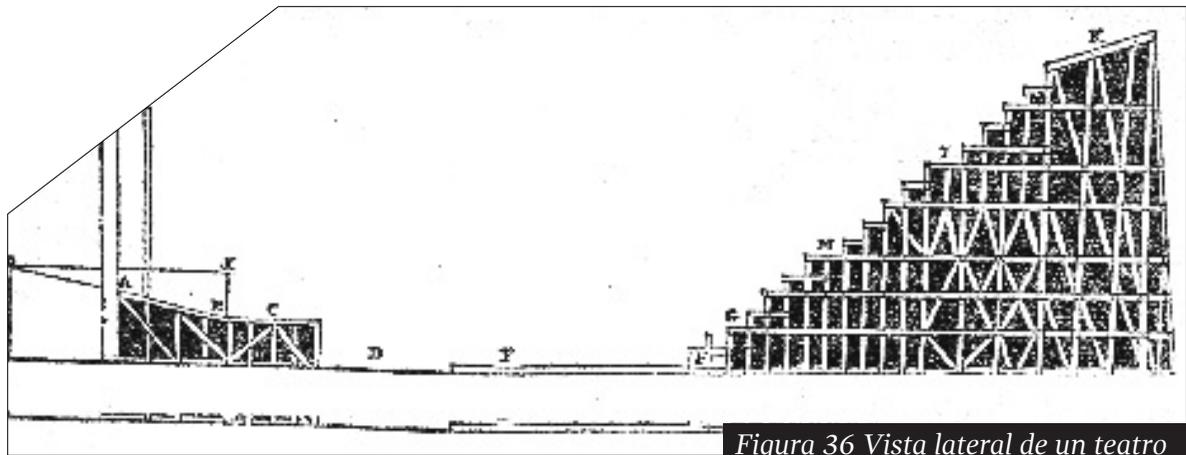


Figura 36 Vista lateral de un teatro

Capítulo II

Diseño del ambiente



PARA EL DISEÑO ESCÉNICO ES MUY IMPORTANTE CONOCER CUÁLES SON ELEMENTOS primordiales a considerar para una mejor unidad en el concepto del diseño.

2.1.Elementos estructurales |

Una estructura es un conjunto de elementos diferentes y vinculados que, con base en las relaciones que los ligan, adquieren significado para efectos de un diseño. De esa manera los elementos estructurales escénicos son aquellos que dan forma, orden y congruencia al diseño de un espectáculo escénico. Son siete los elementos que dan estructura a este tipo de montajes: movimiento, espacio, tiempo, forma, sonido, color y ritmo.

2.1.1.Movimiento |

Es el cambio de lugar o posición en el espacio de algún tipo de materia, en función del tiempo respecto a un punto de referencia y de un espectador físico. Es el signo más evidente de cambio en la naturaleza y en las acciones del ser humano.

En el teatro, el movimiento da características a la vivacidad de una composición artística. Es uno de los elementos más básicos, que va desde el cuerpo del actor hasta las áreas técnicas de un montaje. El actor utiliza no sólo la voz para expresar ideas, sentimientos y emociones; también se vale del cuerpo dándole diferentes formas y posiciones. El movimiento es necesario para ejecutar la acción dramática y preparar corporalmente un personaje.

Este elemento estructural no solo lo encontramos en los personajes. Para Ricardo Díaz, director teatral y compositor musical, es uno de los elementos más importantes y en sus palabras “un sonido no tiene sentido si no es acompañado de un movimiento. El color se vuelve plano ya que no varía sin un movimiento; ¿la forma? De la mano. Y sin un movimiento de nada sirve que haya espacio”.

2.1.2 Espacio |

Espacio, del latín *spatium*, significa todo lo que nos rodea en diferentes conceptos y en distintas disciplinas. Es un medio universal donde se sitúan los cuerpos, cada cuerpo también es un espacio que puede limitarse por líneas, formas y medidas.

En las artes es el área de una pintura pero también la galería donde se presenta, el área que ocupa una escultura y el museo donde este instalada. En las artes escénicas existe el espacio teatral y el espacio escénico.

El espacio teatral es aquel edificio o lugar que se utiliza para la representación, es al que asisten los espectadores. Espacio escénico es el más o menos tradicional término de escenario. Es, específicamente, donde se ubica la escena en la cual evolucionan los personajes y las acciones; ahí se concentra la atención del público, observando la actuación, el vestuario, la escenografía y demás cosas que componen una puesta en escena.

2.1.3 Tiempo |

El tiempo en el teatro es fundamental desde el momento en que tanto el tiempo como el espacio hacen relativas las acciones. El tiempo en el teatro se puede fijar desde el origen, que es cuando el autor escribe el texto, hasta que el espectador observa la puesta en escena de ese texto. La velocidad está inmersa en el tiempo y se identifica en el tipo o género teatral representado, también es conocido como ritmo. El tiempo se aprecia en la actividad teatral como:

- Tiempo de realización o creación: Es el que el autor emplea para crear una pieza dramática; también es el que se ocupa en el montaje de una obra.
- Tiempo físico: La objetiva duración de la representación escénica medida en unidades de tiempo y que regularmente comprende ciento veinte minutos.
- Tiempo subjetivo: La época que identifica a la obra dramática por medio de elementos como el autor, el texto, el vestuario, la escenografía, etcétera y la ubicación cronológica de la misma.
- Tiempo de época: Es el tiempo histórico en cual vive o vivió el autor.

2.1.4 Forma |

Es la organización y disposición de las partes de un cuerpo que lo hace diferente a otro. La forma es un aspecto característico y necesario en todas las partes. En el teatro es la envoltura, lo externo, el soporte de un contenido, éste y la forma son inseparables. La forma en la representación teatral se refiere al modo de presentar ideas y emociones por medio del cuerpo y la voz. También hay forma en la expresión corporal y en la dramaturgia.

2.1.5 Sonido |

En la escena, el sonido se constituye de la expresión oral del ejecutante y la musicalización de la obra. Se presenta en la voz que producen los actores, en el ruido que producen los cuerpos al moverse y al chocar contra el piso, la música que guía rítmicamente los movimientos de los bailarines, lo producen también los diferentes implementos usados en las ejecuciones. El sonido tiene una importantísima participación en el teatro.

2.1.6 Color |

El color es la sensación que se percibe gracias a la existencia de la luz, es la impresión que hace en la retina la luz reflejada por los cuerpos. El color es emitido o es por reflexión. El color de la luz emitida por un cuerpo en la oscuridad depende de la longitud de onda de la radiación que, a su vez, es función de la temperatura. Se dice que un cuerpo tiene color cuando refleja o transmite las radiaciones correspondientes a un color.

Las características principales del color son:

-Matiz: Se refiere al color en sí, es la longitud de onda luminosa.

-Saturación: Es el estado de pureza absoluta del color, es la cantidad de color que tiene un elemento; cuánto más saturado, más vivo.

-Brillo: Corresponde a la apreciación de claridad y oscuridad; es llamado también valor refiriéndose a la intensidad lumínica, es la frecuencia de la onda luminosa.

El color se asocia con los sentidos, con la experiencia, con las influencias territoriales, la edad, los ambientes, las asociaciones con la naturaleza o con el estado de ánimo. La aparente sensación que caracteriza al color, se refleja en el valor tonal y en las propiedades que tienen los diferentes tipos de colores. Los tipos de sensaciones que producen ciertos colores son por ejemplo calidez (rojo, amarillo) se consideran cálidos porque se asocian generalmente a la luz solar y al fuego; los colores fríos son considerados así por su asociación con el agua y la luz lunar (azul, verde, violeta). Existen ciertas convenciones que determinan que algunos colores producen ciertas reacciones o sensaciones generales en el ser humano y cada individuo tiene reacciones distintas por circunstancias personales. Siempre hay una reacción consciente o inconsciente en el espectador.

El color como elemento teatral tiene su dominio en los campos del maquillaje, vestuario, escenografía e iluminación. Los significados cromáticos que emplea el teatro son de una escala convencional derivada no sólo de la percepción sino también de las características del objeto o forma observada. Así pues, con las luces se crean ambientes, generalmente los más comunes son el ámbar, rojo y azul. El ambiente ámbar o amarillo da un ambiente de luminosidad, santidad y, cuanto más se acerque al blanco, virginidad. El ambiente rojo es propio del espíritu emprendedor, apasionado, poderoso, energético y fuerte, así como ambientes de extrema violencia o calor. El ambiente azul recrea más un temperamento pasivo en la escena, huidizo, tranquilo, mortuorio, puro o frío.

De los tres ambientes básicos se pueden obtener combinaciones como el verde, violeta y naranja. El verde sirve para paisajes de naturaleza tranquila, espíritu compasivo, esperanzado, se utiliza para frescura o humedad cálida. El violeta da idea de realeza, de piedad, de sombras profundas, terror, caos, vergüenza. El naranja es un color de ánimo festivo, paisajes soleados, sirve para representar el otoño.

2.1.7. Ritmo |

Es la relación espacial que se manifiesta entre diferentes formas y que las enlaza y unifica armónicamente. Existen muchas definiciones que aúnan movimiento, orden y periodicidad. Se trata de un rasgo básico de todas las artes, especialmente de la música, la poesía y la danza. La mayoría de las definiciones tradicionales aluden al ritmo como fuerza dinámica y organizativa de las cosas. La naturaleza del ritmo es primordialmente subjetiva. La idea de regularidad lo define. En las artes escénicas el ritmo es la cronología de los acontecimientos a escala humana, de los sonidos musicales y los silencios, o la métrica del lenguaje hablado

y la poesía. El ritmo también puede referirse a la presentación visual de elementos con una frecuencia a modo de patrón, generando una fluidez en la imagen. El ritmo no siempre es constante, puede ser variable y determina el estado de ánimo de una persona de acuerdo a la percepción o la interpretación de lo que se observa.

2.2. Diseño escénico |

“J. Christopher Jones, en su “sencilla pero universal definición de diseño” como él mismo la llama dice que es el diseño es el inicio de un cambio en las cosas hechas por el hombre, y agrega: “si analizamos esta definición, vemos que es aplicable tanto al trabajo de ingenieros, arquitectos y profesionales del diseño como a las actividades de los economistas, políticos, legisladores, gestores, publicistas, investigadores y grupos de presión que intentan obtener productos, mercados, áreas urbanas, servicios públicos, opiniones, leyes para cambiarlos de forma y contenido”. Esta definición podría ajustarse, si así lo decidimos, tanto al trabajo del escenógrafo, como a la actividad teatral en general, sin embargo, la definición resulta más “sencilla” que “universal”, pues el diseño existe también en la naturaleza y es precisamente el artista quien observa estas formas de diseño definiendo su presencia y creando reglas conscientes que posteriormente serán utilizadas en su trabajo creativo.” (Flores de la Lama, 1984, p. 32).

El artista puede aportar al diseño dos cosas que la naturaleza no puede: emoción e intelecto. El aspecto emocional del diseño es muy individual, inherente a la personalidad del artista. Por otro lado, la parte intelectual del diseño puede ser medida y definida en términos de composición.

El diseño es un proceso que se repite y la planificación está presente en cada fase del viaje, desde la presentación al cliente hasta el trabajo terminado. Se pueden producir diversas soluciones para cualquier encargo y estas pueden diferir mucho en cuanto a creatividad, practicidad y presupuesto.

Ahora bien, el diseño escénico es aquel que abarca las áreas audiovisuales del espacio para generar un ambiente necesario para distintos espectáculos escénicos. Se ha partido del teatro porque su proceso de realización resulta un claro ejemplo para otras disciplinas escénicas. Es necesario conocer las áreas que intervienen en el teatro para su correcto diseño.

2.2.1. Escenografía |

Los fundamentos estéticos esenciales de la decoración teatral, son como en todas las artes visuales, las líneas, formas y valores, el color, la luz y la textura; conociendo y habiendo practicado con esta serie de factores y cuantos constituyen el orden estético y sabiendo seleccionar accesorios y complementos, se estará en condiciones de crear y también de juzgar la belleza y la buena adecuación de un decorado y sus efectos armónicos, psicológicos y emotivos. Cuando alguno de estos factores falla y aunque los restantes estén bien expresados y resueltos, el resultado final será un fracaso.

“El medio que nos rodea tiene una gran influencia en sus sentimientos... cuando la producción externa de una obra está atada interiormente a la espiritualidad de los actores, con frecuencia se adquiere más significado en el escenario que en la vida real... Si produce la disposición adecuada, ayuda al actor a formular el aspecto interno de su papel, influencia todo su estado psíquico y su capacidad de sentir. Bajo tales condiciones, la escenografía es un estímulo definitivo para nuestras emociones.” (Stanislavski, 1997, p. 67).

La relación que el actor establezca con el escenario determina la intensidad y la credibilidad de su actuación, pues de su compenetración con el entorno escénico depende que evoque adecuadamente los sentimientos de su personaje.

La escenografía cumple con la función semántica de ubicar al espectador en un tiempo y en un espacio específicos. No sólo físicos, sino también psicológicos. Cada objeto que se encuentra en la escenografía no sólo debe tener una función de ubicación, sino también dramática, habla de la situación psicológica de los personajes y al mismo tiempo, está ahí para apoyar las acciones y las emociones del actor. En el escenario, una silla ya no es sólo eso, es un lugar y un momento que concurre con el personaje para darle descanso, para defenderlo o para ayudarlo a conseguir un objetivo; escapar por ejemplo.

El actor debe establecer una relación muy estrecha con el escenario ya que es el espacio vital que habita el personaje al que encarna y da vida. El escenario y los objetos que contiene también son un código que expresa una gran cantidad de información acerca del personaje y su circunstancia, no sólo al público, también al actor.

Los decorados más que enmarcar el lugar de la acción, deben crear el ambiente dramático y ser parte integral de la representación. Por ello los problemas del escenógrafo están vinculados al montaje y al tratamiento que se dé a la obra.



Figura 37 Diseño de escenografía de “Mentiras, el musical” realizado por Sergio Villegas

2.2.2. Conceptos escenográficos |

Existen dos conceptos para realizar escenografía: el bidimensional y el tridimensional. El primero se realiza en superficies planas, trata de obtener en un decorado de dos dimensiones la sensación de tres.

El segundo es el llamado corpóreo; los decorados tridimensionales dan al intérprete la posibilidad de usar no solamente el piso del escenario, sino todo el espacio. Son más apropiados que los pintados allí, donde es menester la dinámica del movimiento escénico, del desplazamiento y composiciones plásticas, especialmente cuando los espectadores no están sentados delante del escenario, sino alrededor.

También es posible combinar los dos tipos de decorados. En un escenario moderno no está excluido el presentar decorados realistas, pintados en superficies planas para completar la ilusión de “autenticidad”, y a la vez darle al decorado tales formas que posibiliten, en mayor o menor grado, la utilización del espacio escénico.

2.2.3 Concepto bidimensional |

Existen dos elementos: flexibles y rígidos. Los flexibles van colgados y se realizan en tela o papel. Los rígidos se apoyan en el suelo. Los elementos flexibles son los telones y rompimientos. Cuando hay una serie de rompimientos y un fondo todo del mismo color se llama cámara.

Los elementos rígidos se denominan trastos y es necesario armarlos con un bastidor con tirantes, para que se sostengan se utiliza una escuadra de madera o una pata de gallo con bisagras. Tienen una tornapunta que es una tira de madera que se sujeta atrás del trasto para sostenerlo. Debe apuntarse en el suelo con un clavo, este nunca debe sumirse totalmente para facilitar las maniobras de desmontaje.

2.2.4 Concepto tridimensional |

Evolución. La unión de dos trastos marca la evolución del concepto bidimensional a tridimensional, creando una escenografía corpórea. También se utilizan los practicables, que son los elementos más importantes de la escenografía corpórea.

Los practicables son los medios que sirven para formar diversos planos del escenario, en los que pueden subirse los personajes, ya sean escaleras, rampas o trampas. Es visible cuando forma parte integrante de la decoración y está oculto cuando sirve para permitir la entrada por detrás del decorado a distinto nivel del escenario.

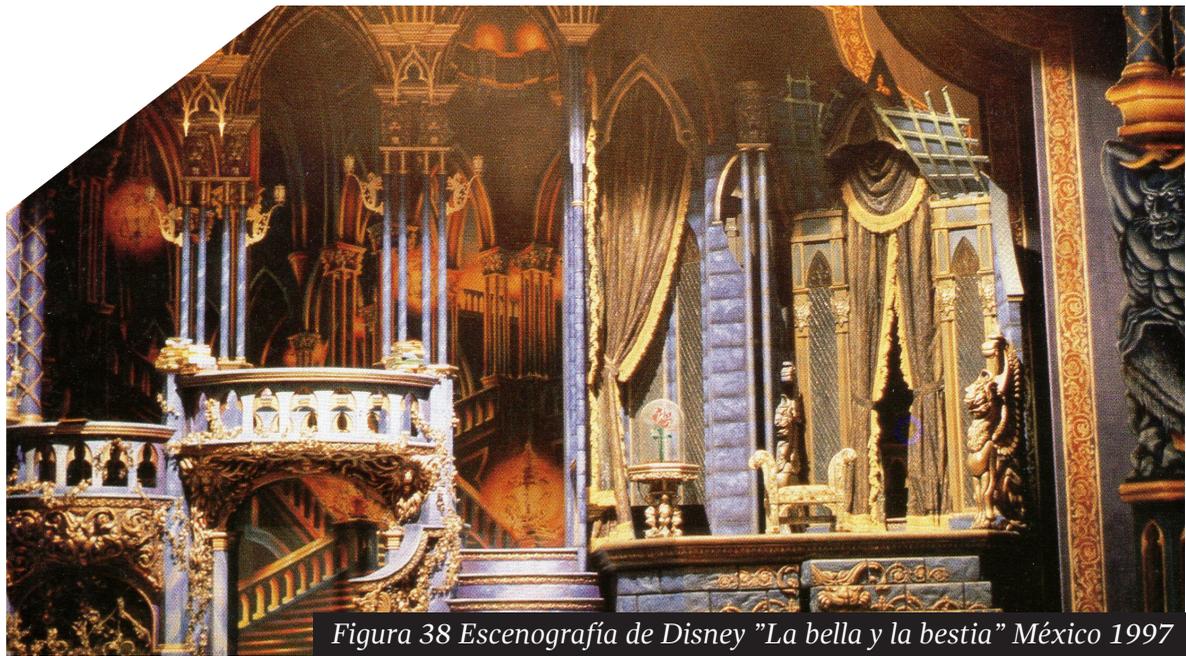


Figura 38 Escenografía de Disney "La bella y la bestia" México 1997

2.2.5 Iluminación |

La iluminación teatral debe ser considerada como un inductor de reacciones fisiológicas y psicológicas que involucra al espacio, el volumen, la forma, la textura, la textura y también a las personas. "La iluminación es más que sólo unidades de medida de iluminación. Por ello, la iluminación debe ser realizada, primero y sobre todo, para que sean visibles los actores y decorados." (Ontanaya, 2005, p. 11).

La iluminación apoya los elementos visuales existentes en la escena para generar un ambiente, brinda sensaciones de tiempo como alguna hora del día, incluso, alguna estación del año.

2.2.6 Antecedentes |

La historia de la iluminación escénica es breve pero abarca desde la aparición del hombre. Cuando realizaban rituales, generalmente los llevaban a cabo alrededor de una fogata. Después, cuando los chinos hacían teatro de sombras, la luz con la que las generaban también procedía de una fogata. El fuego fue durante muchos siglos la fuente de iluminación no sólo en el teatro si no en la vida cotidiana, además, evidentemente, de la luz natural proveniente del sol. Los espectáculos se iluminaban, principalmente, con velas, quinqués, teas o antorchas; dependiendo del lugar en que se representaban.

Es en 1792 cuando Benjamín Franklin, con su cometa, descubre que los rayos eran una fuente natural de energía y descubrió que eran un tipo de electricidad, varios inventores dieron las bases para la creación de la lámpara incandescente, tenía un filamento de cromo que con el pasó de la electricidad generaba luz, pero se calentaba demasiado hasta fundirse en el mismo momento. Fue Tomás Alva Edison quien con un filamento de bambú carbonatado,

en 1879, consiguió que su primera bombilla luciera durante cuarenta y ocho horas seguidas. Y en 1880 patentó su invento que revolucionó la vida en general. A partir de entonces, los avances tecnológicos en luminotécnica han sido a pasos agigantados, permitiendo ya el control e incluso la programación de las luces en un espacio escénico.

2.2.7 Características de la luz |

Tres son las características que influyen en la iluminación escénica. Estas características definirán la iluminación como parte de un conjunto armónico dentro del resto de la propuesta escénica.

Distribución: La luz en el espacio va a llegar desde donde se decida colocar el foco de luz. La decisión depende de la parte que se desee ver y de la sensación que se busque provocar en el espectador. Si se tiene la experiencia necesaria en el manejo de los ángulos de dirección de los focos será más fácil conseguir una iluminación más limpia y exacta. Una condicionante importante es la escenografía, su disposición e incluso su color.

Intensidad de la luz: La cantidad de luz que llega a un escenario se controla de varias maneras, mediante de la utilización de mayor o menor número de proyectores y variando la intensidad lumínica de cada uno de ellos. Si la obra cuenta con diferentes decorados o escenas, se necesitan más o menos cantidad de focos. Las dimensiones del escenario y las distancias entre proyector y objeto iluminado, condicionará la cantidad de luz a medida que aumenten.

Color: La elección del color de los filtros va a estar determinada por la escenografía, el vestuario y tipo de obra. Es básico el conocimiento de la psicología del color, así como de la combinación de los mismos para conseguir el propósito deseado.

2.2.8 Funciones de la iluminación |

La luz puede ser la protagonista de un espectáculo, depende del tipo de montaje que este sea. Normalmente, en teatro, la luz suele arropar las acciones de los actores sin tener demasiado peso, aunque con el paso de los años se han hecho propuestas en iluminación que la hacen más importante. Debe ser un elemento que contribuya a la creación de un espectáculo y puede llegar a tener una “personalidad” haciendo al público percibir mejor las sensaciones para las que ha sido creada. Las funciones de la luz son:

Iluminar: Lo primero que debe hacer la luz en un espectáculo es iluminarlo, hacer que lo que sucede en el escenario se vea.

Dimensionar: La luz permite controlar la percepción del espacio, los volúmenes, las formas y las texturas. Lo primero que se percibe en un espacio a oscuras son las dimensiones de altura y anchura, se observa, de cierta manera una imagen plana de dicho espacio. Para dar una profundidad se hará el uso de la luz. Las sombras de un elemento ayudarán a definirlo mejor en función de donde se sitúen los proyectores.

2.2.9 Relaciones de la iluminación |

La iluminación está profundamente relacionada con la escenografía, el vestuario y el maquillaje, ya que las interacciones entre ellos deben darse con base en una unidad específica y determinada, generalmente por el director, y serán parte del tono de la obra. Así pues, se busca que la iluminación este en el justo para complementar, para dar realce a lo fundamental y ocultar lo necesario, para proteger al actor no sólo como personaje sino como persona en un tránsito espacial.



Figura 39 Efectos de la iluminación

2.2.10 Vestuario |

El vestuario es la ropa que portan los actores o intérpretes para una representación.

“Cuando usted ha creado aunque sea en papel, sabe cuan necesarios son para un actor la peluca, la barba, el traje y los accesorios para la creación de una imagen... únicamente el que ha viajado por difícil sendero de lograr una forma física para el personaje que va a interpretar... puede comprender el significado de cada detalle... de maquillaje y accesorios... un traje o un objeto apropiado a una figura escénica, cesa de ser una simple cosa material, adquiere una especie de santidad para un actor.” (Stanislavski, 1997, p. 148).

2.2.11 Historia del vestuario |

El vestuario en el teatro ha evolucionado paralelamente a su desarrollo en la vida ordinaria, el vestido no sólo sirve para cubrirnos sino que también nos sitúan en distintas épocas, ubicaciones geográficas y hasta en las temporadas del año; el vestuario forma parte del

arte dramático y es consecuencia de su convención. En el teatro griego el vestuario tenía valor ritual, así en la tragedia además de máscaras usaban largas túnicas sacerdotales y los antiguos trajes jónicos y calzaban coturnos. En la comedia antigua los trajes eran grotescos, en la comedia nueva fue más naturalista y usaban trajes más parecidos a la ropa común, los personajes se distinguían por los colores. En el teatro Romano la convención en el vestuario fue parecida a la griega y se aproximaba a los trajes griegos en las comedias de Plauto y Terencio.

En la representación de misterios y milagros medievales, el vestuario adquirió mayor importancia, especialmente hacia el final de la Edad Media, se mezclaban ornamentos sacerdotales para personajes bíblicos con atuendo de la época para el pueblo. En las moralidades se recurría a la fantasía para caracterizar a los personajes alegóricos.

En el Renacimiento se recurre también al vestuario contemporáneo, pero añadiendo algunas variaciones fantásticas en los accesorios. El teatro del Siglo de Oro y el Isabelino aportan poco en este sentido, salvo la fijación de atuendos estereotipados, fruto de convencionalismos que alternan la fantasía con la realidad, tanto en lo histórico como en lo contemporáneo. De esta forma, el vestuario ayuda al público a reconocer a los personajes como entes de teatro.

La comedia del arte es la que más desarrolla esta tendencia al estereotipar atuendos característicos para personajes también estereotipados, con caracteres y personalidades bien definidos. El naturalismo triunfante en el siglo XIX busca que el vestuario dé a conocer al individuo para situarlo cronológicamente. Se pretende, como en todo el teatro del momento, alcanzar de esta forma la verdad objetiva e histórica.

2.2.12 Consideraciones básicas para el diseño de vestuario |

“A veces contemplamos asombrados un espectacular vestuario sobre un escenario que nos lleva de pronto a otro tiempo, otro lugar o un mundo fantástico. Otras, apenas nos llama la atención por su discreción, pero en cualquiera de los casos se esconde un trabajo minucioso, diseñado, realizado y cuidado por un equipo de especialistas.” (Echarri & San Miguel, 1998).

El vestuario está condicionado por varios principios:

- Está relacionado con la función social del personaje.
- Refleja también el carácter del personaje. Por ello su corte y color van orientados a aportar matices que complementen la psicología del personaje, que el autor a menudo realza con actitudes.
- El simbolismo de los colores varía según los lugares y las épocas. En esto el teatro coincide con la moda. Sin embargo el blanco, el negro, los colores chillones o los grises tienen significados propios.

-El valor de los diseños de vestuario no es histórico sino dramático, por tanto se destacarán en ellos las líneas fundamentales y prescindirán de detalles insignificantes o engorrosos.

La calidad del vestuario en el teatro no tiene que ver con la de la ropa que representa. Se busca conseguir determinados efectos ante el público, siempre en colaboración con las luces y los decorados y sin olvidar la distancia a la que debe contemplarse el vestuario. Lo mismo sucede con los aditamentos relacionados con el vestuario, como cascos, escudos, espadas, zapatos, en los que cuenta más el parecer que el ser. Los colores del vestuario deben ser más vivos que los del decorado para que destaquen los personajes. En la composición de la escena y en la disposición de los grupos deben evitarse disonancias y repeticiones no intencionadas.

Las figuras secundarias no deben destacar por el vestuario ni por los accesorios. La puesta en escena no debe convertirse en una pasarela de modas. En el teatro infantil es frecuente usar un vestuario convencionalmente distante, que no corresponde a una época determinada, en estos casos se debe buscar la unidad del conjunto y evitar los anacronismos patentes. Y aunque la puesta en escena sea realista, los actores deben distinguirse del público por el vestuario.

El trabajo del diseñador de vestuario consiste en entender la propuesta del montaje planteada por el director, aportar sus ideas y plasmarlas en sus diseños. Una vez que ha realizado los figurines y han sido aprobados por el director, comenzará la segunda parte del trabajo: llevar el seguimiento de la realización del vestuario en el taller, comprobar que su idea plasmada en bidimensional es respetada al convertirse en un traje real, un objeto tridimensional. Es muy importante conocer de tejidos y materiales para poder desarrollar mejor un diseño con base en las necesidades de la obra y del personaje.



Figura 40 Diseño de vestuario de Ricardo García Luna

2.2.13 Maquillaje y caracterización |

El maquillaje se ha considerado, a menudo, como una máscara que se aplica directamente sobre la piel. Tanto el maquillaje como las máscaras tienen algunos rasgos característicos: “Así, los que apuntan hacia arriba –cejas arqueadas, comisura de los labios levantada- indican alegría. Mientras que los que apuntan hacia abajo –cejas caídas por los lados, labios caídos por los extremos- indican tristeza. La combinación de estos y otros rasgos da lugar a una gran variedad de expresiones que es necesario conocer.” (Cervera, 1996, p. 39).

2.2.14 Historia del maquillaje |

El origen del maquillaje se remonta a la aparición del hombre. Los primeros vestigios indican que las pinturas que utilizaban eran sustancias tomadas de la naturaleza, simulaban los colores y las formas de la flora y fauna, y en ocasiones se empleaban para transmitir sus estados de ánimo o su papel en la sociedad (viudez, luto, virginidad, desposamiento, brujo) y más frecuentemente en actos colectivos.

El maquillaje, desde su origen, ha sido instrumento de comunicación, según el papel que el hombre juega en su entorno social, influyendo éste en su ámbito político, económico y psicológico.

El hombre diseñaba con el maquillaje la imagen que creía justa para el momento que vivía. Se dice que la pintura de la cara china se remonta a los tiempos de Kin-Lan-Ling de la dinastía del norte COH'I (550-589 D.C.). Los rasgos de este emperador eran demasiado femeninos para inspirar respeto, por lo que se pintaba líneas negras que subían hacia la parte alta del rostro, que le daban un aspecto de coraje y ferocidad.

La pintura se fue desarrollando a través de los siglos, hasta alcanzar el complejo de la ópera de la capital. En el teatro chino el maquillaje negro adornaba a un guerrero honrado y duro; el blanco indicaba el poder y la traición; los generales valientes y buenos tenían rostros rojos; el azul significaba crueldad y una enloquecedora mezcla de todos los colores adornaba la cara del canalla despreciable. Los personajes más admirables llevaban una pintura facial sencilla, mientras que los rostros de individuos complejos estaban cubiertos de líneas y colores brillantes.

En la época egipcia era frecuente el uso de pelucas confeccionadas con hojas de palma, con el fin de mitigar en cierta medida el calor y alejar la presencia de insectos. El maquillaje era habitual en hombre y mujeres: trazaban líneas negras alrededor de los ojos y daban brillo al cuerpo mediante la aplicación de aceites perfumados. Machacando lapislázuli (azul), malaquita (verde), antimonio (blanco y plata) y tierra de limo (rojo) obtenían colores que luego aplicaban al maquillaje.

Asirios, fenicios y persas se caracterizaron por el uso de pelucas y barbas postizas, rizadas a base de trenzas o bucles. Las barbas de los asirios eran cónicas y estrechas hechas con varias filas de trenzas finas y apretadas. Los fenicios utilizaban barbas más cuadradas, a base de gran cantidad de pelo trenzado o rizado que solía terminar en forma cuadrada o triangular.

Las barbas de los persas eran también rizadas pero más cortas y acabadas en punta. Los etruscos, preferían las barbas naturales acabadas en punta fina y larga, bigote en algunos casos. Las mujeres se rizaban el pelo hacia el frente y cayendo por la espalda.

La Grecia antigua guarda un cierto paralelismo con los asirios, persas y fenicios. En el teatro griego y romano, usaban máscaras de carácter llamadas “*personae*”, con forma y pinturas especiales según el personaje. En la época romana, al principio se tiene la influencia directa de los griegos, pero después adquirieron un estilo propio. Se caracteriza el hombre por el pelo corto, rizado y peinado hacia adelante, la cara limpia y sin barba; las mujeres con trenzas y rizos de formas variadas. Los rostros los llevan casi blancos, con cejas negras, usan color en los labios y las mejillas y aparecen los lunares. En la escena, los romanos decoraban y teñían el pelo, coloreaban las rodillas y los pies, además de usar polvos.

En la época bizantina es frecuente en los hombres el uso de melenas, barbas cortas y rizadas; en la mujer los tocados y las trenzas. El Medioevo fue una época fundamentalmente religiosa. El maquillaje era muy suave y las pequeñas diferencias también eran en el cabello y la barba. En el Renacimiento la mujer comienza a cuidarse, se depila las cejas y se pone coloretes (granadina) y se pinta los ojos con Khol. A finales del siglo XVI en Inglaterra, y debido a la influencia de la reina Isabel, aparecen las pelucas rizadas, frentes despejadas y tocados excesivamente adornados.

En España durante el siglo XVII el hombre llevaba bigotes y melenas metidas hacia adentro; las mujeres utilizan el cabello rizado, tocados adornados de plumas y cabezas cuadradas al estilo de *Las Meninas* de Velázquez.

En Europa el hombre llevaba grandes melenas, bigotes y sombreros con plumas; las mujeres, pelo con rizos en los costados y rematados con moños en la nuca a media altura.

A finales del siglo XVII debido a la influencia del rey Sol, Luis XVI, el hombre empieza a usar grandes pelucas, van desapareciendo las barbas y aparecen los lunares en los hombres. Estas características del siglo XVII permanecieron hasta el siglo XVIII, en el cual las mujeres utilizan postizos de gran tamaño aumentados por tocados muy grandes. Se da importancia a los rizos. Se utilizan lunares en la mejilla y en el pecho.

El maquillaje del siglo XVIII se caracteriza porque tanto para hombres como para mujeres el fondo es muy claro, se pintan los labios y se ponen lunares en las mejillas. A finales del siglo XVIII con la Revolución Francesa, la moda del hombre imitará el estilo Robes Pierre. En las mujeres vuelve la moda imperio que recuerda un poco a la romana.

En la primera mitad del siglo XIX los hombres se caracterizan por el pelo corto y rizado echado hacia la cara, reaparecen bigotes. En la segunda mitad del siglo empieza a surgir la clase burguesa, artesanos y mercaderes. Vuelven las barbas pequeñas.

Alrededor de 1880 se aprecia la fuerza del Romanticismo en el maquillaje, por el cutis claro y coloretes suaves. A finales del siglo el cabello es más corto y pegado, barbas muy largas.

Para 1940 y 1950 la boca se pinta fuera de la línea del labio en forma de corazón y de color muy oscuro, las pestañas muy largas y rizadas, cejas muy arqueadas y mucho colorete. En los años sesenta, los ojos se delinean rasgándolos en los extremos, sombras predominantemente azules y verdes, pestañas postizas, las cejas más anchas y la boca grande. En los ochenta, la tendencia son ojos de aspecto rasgado, sombras conjuntándolas con la ropa, colores marcados, cejas anchas naturales, los labios pasan por la armonía roja a la natural, siempre delineados, los ojos con máscara de pestañas, el fondo del maquillaje siempre en función del tono de la piel, o un tono abajo o un tono arriba.

2.2.15 Criterios básicos |

Para realizar un diseño de maquillaje es necesario conocer las distintas formas de rostros y las diversas pieles que existen.

2.2.16 Formas del rostro |

Cada persona tiene una forma de óvalo en su rostro, se llama así al perfil del rostro visto de frente. Deriva el nombre por su similitud con la figura geométrica de igual nombre. Pero no todos los óvalos son iguales, son tan diversos como los rostros mismos. Existen siete tipos de óvalo que podrían delimitar al común de la raza humana.

-Óvalo de oro: Es el de línea netamente ovalada, el más perfecto que existe, aunque dentro de esta forma ideal suele haber diferencias, que se pueden equilibrar mediante una adecuada distribución de claro-oscuros.

-Óvalo redondeado: Se caracteriza, por su forma más bien circular, normalmente la frente, los maxilares superiores e inferiores son de configuración ancha. El mentón es curvado, redondo y ancho.

-Óvalo cuadrangular: En él predominan las líneas rectas y angulosas. Frente ancha, mejillas cortas y anchas, mentón corto y redondeado, con maxilares más o menos prominentes.

-Óvalo periforme: Es el que tiene forma de pera, con frente estrecha y ensanchamiento exagerado de los maxilares.

-Óvalo triangular: Se trata de un óvalo de contornos rectos, frente ancha, mejillas alargadas, pómulos anchos y mentón largo y estrecho.

-Óvalo rectangular: Se caracteriza por su frente larga y estrecha, mejillas alargadas, maxilares anchos y mentón amplio.

-Óvalo alargado: Aparenta tristeza, sus rasgos son caídos.

2.2.17 Piel |

La piel comprende el color y la calidad de la misma.

“Una rubia tiene normalmente un tono de piel rosado, mientras que la auténtica morena lo tendrá de tono aceituna... la mayoría de las pieles caucásicas pueden clasificarse como pálidas, claras, medianas, intensas y tostadas (distintas densidades), mientras que las negroides (con tonos-base grises) pueden ir del café claro al marrón-negro muy intenso, dependiendo mucho de los porcentajes de mezcla como resultado del matrimonio entre las distintas razas. Los orientales, con sus tonos-base amarillos, pueden tener también tonalidades de piel pálidas, claras, medianas e intensas, pero sin ningún valor rosado natural en absoluto.” (Kehoe, 1988, p. 107).

La calidad de la piel tiene que ver con la salud dermatológica y genética del individuo. Lo más común es encontrar pieles deshidratadas, otras con problemas de acné o alérgicas a algunos productos e incluso al sol. Con la edad la piel cambia su calidad y se vuelve más delgada y con manchas.

2.2.18 Funciones del maquillaje |

El maquillaje sirve para corregir los defectos en el rostro, generar una mayor percepción estética y para caracterizar un personaje.

2.2.19 Maquillaje correctivo (de belleza) |

Este tipo de función se utiliza principalmente en las mujeres. Hacia el final de la década de 1950 se produjeron algunos cambios revolucionarios en lo referente a los conceptos de la belleza femenina debido a la introducción del color en el cine y la televisión. Durante muchos años los criterios sobre estructuras faciales estuvieron basados en las decisiones y reglas que regían para la cinematografía en blanco y negro en un principio y para la televisión en fechas posteriores. En general el maquillaje correctivo busca una armonización en las formas del rostro. Logrando reducir narices, agrandar ojos, delinear labios, y principalmente elimina imperfecciones de forma y color.

2.2.20 Maquillaje de caracterización |

El fundamento en que se basa cualquier caracterización es el carácter del personaje a interpretar, y la finalidad del maquillaje es, en este caso, ayudar al actor a descubrir e imitar ese carácter. Para crear una imagen física apropiada se debe usar la mayor información posible del personaje, es muy útil examinar varios de los factores que pueden determinar su apariencia, están divididos en siete grupos:

- Genética: Este grupo incluye aquellas características físicas y psicológicas con las que nace una persona. La raza es siempre un factor a ser considerado, por tener diferentes tipos de color de piel y cabellos.

-Medio ambiente: Es importante considerarlo para determinar el color y la textura de la piel, que pueden estar influidos por las condiciones climáticas del contexto geográfico.

-Salud: A menos que se indique lo contrario, la caracterización tiene que aparecer con buena salud, la insinuación de una enfermedad sin especificar puede estar limitada a cambio de color de piel, el área alrededor de los ojos y quizá el pelo. En general es mejor que se note poco.

-Desfiguraciones: La caracterización puede tener más o menos desfiguraciones, por causas genéticas, por enfermedades o accidentes. Narices rotas para boxeadores y cicatrices para la gente de los bajos estratos culturales suelen ser cosa habitual.

-Época y moda: En el diseño del maquillaje, para conseguir una caracterización más realista, la época y la moda son elementos esenciales a considerar en lo que afecta al estilo del pelo o de la barba, al uso de cosméticos o vestuarios.

-Personalidad: Si por ejemplo, se requiere que el caracterizado parezca firme y decidido, una boca recta le ayudará a dar esa impresión. Pero si se requiere que parezca cálido, alegre y sociable, habrá que hacer los labios más rellenos y sus comisuras con una curva hacia arriba, si la curva de la boca va hacia abajo, da el efecto contrario.

-Edad: La edad que se requiere representar es un importante condicionamiento a tener en cuenta en la caracterización, según se desprende de lo ya dicho y dadas las alteraciones que, con el paso del tiempo, se producen en la piel y cabello.

Si bien un diseñador de maquillaje no es un maquillista profesional dedicado a la empresa de la belleza, si debe conocer los materiales y técnicas que se emplean para distintos espectáculos, incluidos la televisión o el cine. Así mismo debe entender la importancia del maquillaje en el montaje completo y considerando que los teatros son amplios espacios en los que el espectador necesita ver las facciones, rasgos y gesticulación del actor, hasta la última fila de butacas, el trabajo de diseño debe ser muy cuidadoso y con una labor detallada.



Figura 41 Maquillaje del personaje Grizabela de “Cats, el musical” México, 2013

2.2.21 Utilería |

También es conocida como *Atrezzo*. Son todos los objetos y accesorios que maneja un actor. Algunos muebles y elementos físicos, así como elementos tridimensionales que imitan objetos naturales, se denominan utilería de escena. Contribuyen a crear el ambiente requerido y a vestir el decorado completándolo.

Después de la época fervorosamente naturalista que exigía el verismo en los objetos presentados en escena, nadie pide ahora que salga un automóvil o un caballo a escena. En estas circunstancias el mismo texto y las acotaciones suelen tener previstas otras soluciones. Hay un principio casi axiomático: en escena todo objeto que no es necesario es peligroso. Por tanto, todo accesorio debe tener una función dramática, ambiental y no gratuitamente ornamental. Cada obra tiene sus propias exigencias.

Generalmente la utilería se compra y sólo se adapta a las necesidades de época y conceptualización, algunas compañías importantes mandan fabricar lo que necesitan. Se debe tener en consideración al diseñar los objetos la viabilidad desde su concepción, como el acceso a ellos, la ergonomía y la seguridad que representen para quien los usa. Tener en escena utilería de cristal o metales con filo puede desencadenar una tragedia, el ejemplo más claro es la cantidad de actores que han recibido heridas por las espadas e incluso algunos han perdido un ojo. Las precauciones, aún las más pequeñas, siempre son importantes. Los muebles que se rompen en escena deben ser de materiales alternativos y seguros, madera balsa por ejemplo.

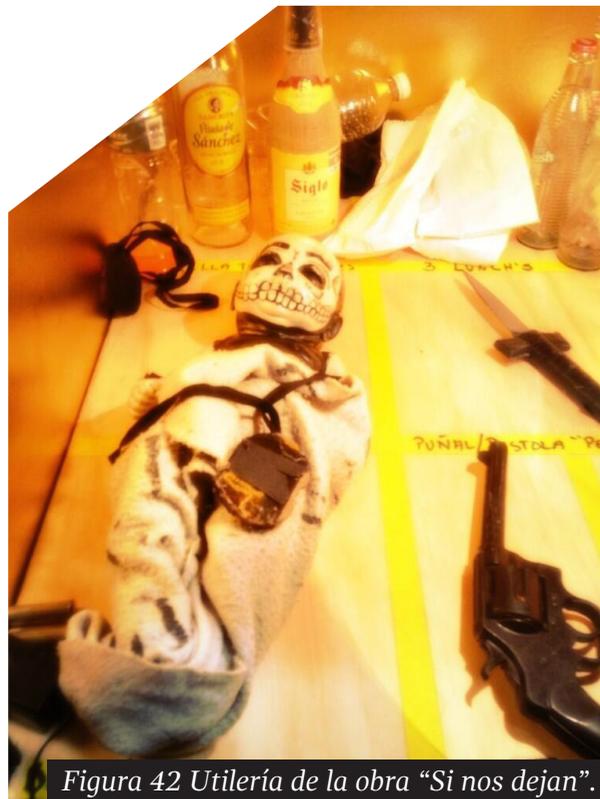


Figura 42 Utilería de la obra "Si nos dejan".

2.2.22 Audio |

Son todos aquellos sonidos y música que apoyan la escena y la ambientación de la obra. Generalmente es grabada aunque también hay obras donde los músicos están presentes y hacen un ambiente más íntimo y personal. La música incidental refuerza la acción y proporciona los fondos musicales y se incluye para llenar puntos muertos en el desarrollo de la acción, insinuando así transición en el tiempo o cambio de orientación en la acción. La música aporta en este caso un valor significativo al conjunto. Los fondos musicales también refuerzan la palabra o subrayan la acción y contribuyen a crear un ambiente dramático con recursos sonoros. La música incidental ha de ser neutra; es decir, que no evoque otras obras u otras acciones, pues tomaría carácter divergente y perjudicaría el desarrollo de la obra en la que está incluida. Cuando se va a usar música incidental, en ocasiones, es preferible componer sencillas melodías originales que servirse de música grabada o conocida.

Ciertos ruidos que se incluyen en la representación se conocen como efectos sonoros, se distinguen dos clases de ellos:

- Los que pretenden dar sensación de realidad, como el golpe de una puerta al cerrarse violentamente, la lluvia que cae fuera, el motor de un coche que se acerca, los ladridos de un perro, etcétera.

- Los que no pretenden dar sensación de realidad, sino que buscan llamar la atención sobre lo que sucede, provocar risa, producir contrastes, entre otros.

2.2.23 Efectos Especiales (FX) |

Además de los efectos sonoros que se relacionan con la música, en el teatro se hacen otros muchos que reciben el nombre de efectos especiales. Pueden dividirse también en dos grupos:

- Los que pertenecen al ámbito del teatro realista, que intentan dar la impresión de fidelidad a la realidad.

- Los meramente expresivos cuya finalidad es llamar la atención sobre lo que se dice, subrayar lo que sucede y, a veces, provocar el absurdo, la crítica, la sorpresa, el desencanto, el ridículo.

Los efectos especiales han de cumplir tres requisitos para poder usarse en escena:

- Facilidad para realizarlos.

- Seguridad en su ejecución, es decir, ausencia de peligro.

- Efectividad, o sea, que han de servir para lo que se proponen.

Capítulo III

Propuesta metodológica
de diseño escénico



UNA PROPUESTA DE TRABAJO ES LA PLANEACIÓN DETALLADA DE UNA PUESTA EN ESCENA, LA orientación que se dará al trabajo y el conocimiento total del texto. Es en cierta manera una metodología, un proceso a seguir, casi una receta de cocina; es comparable con una receta de arroz verde, dice Bruno Munari. “La comparación resulta polémica en tanto contribuye a la concepción de la metodología del diseño como un conjunto de recetas que solucionan al profesional todo problema de diseño, desvirtuando su calidad de instrumento de apoyo.” (Vilchis, 1998, p. 94).

Para diseño escenográfico existen algunas propuestas metodológicas como la de Rodrigo Cortés, Juliana Faesler, Jarmila Dostolova, Auda Caraza y Atenea Chávez. Para diseño de vestuario Ricardo García Luna ofrece una propuesta de trabajo sencilla pero efectiva. Son pocos los maquillistas que han desarrollado un método de trabajo como Bernardo Vázquez. Al final “cada maestro tiene su librito”. Pero desafortunadamente en México no existe una metodología de diseño escénico que incluya todas las áreas teatrales, una que se pueda utilizar para escenografía, vestuario, maquillaje e iluminación; indistintamente.

Después de estudiar con grandes maestros como Juan Carlos Martínez, Sergio Galindo, Martín López Brie, Juan Carlos Vives y Pedro Kominik, entre otros, aprendí que el teatro es un proceso en sí mismo. Que se le debe conocer desde las entrañas para entender su mecánica de funcionamiento, que no basta con saber su historia, que hay que ir más allá para abordarlo con seguridad. Directores como Marco León, Luis Martín Solís, Luis Manuel Montes, me mostraron las vicisitudes que se enfrentan en un montaje. Estar parado en el escenario de teatros como el Fru-Fru, el San Benito Abad, el Javier Barros Sierra, el Centenario o el Metropolitano en Tampico, me hizo entender el daño que se le puede hacer al diseño escénico de una obra al no considerar la diversidad de espacios, las posibilidades y limitaciones que cada uno ofrece.

Después de dieciséis años de “formarme en las tablas”, con mis conocimientos de diseñador, apoyado con el proceso de producción de espectáculos escénicos de Marisa de León y el desempeño de la dirección técnica de Selene Ayala en la compañía teatral ETAC, pude hacer una propuesta de trabajo para diseño escénico.

Esta metodología consiste en diez fases:

- 1.- Primera lectura.
- 2.- Elaboración de listas.
- 3.-Cronograma
- 4.- Bocetaje.
- 5.- Segunda lectura.
- 6.- Investigación.

7.- Sensaciones.

8.- Conceptualización.

9.- Propuestas gráficas.

10.- Definición.

Marisa de León tiene una metodología para producción de espectáculos. En ella propone cinco fases en las cuales inserto mi propuesta metodológica para complementar la información necesaria de todo el proceso que se realiza al llevar a cabo un montaje escénico. En cada una de estas fases el diseñador debe realizar varias actividades para que su diseño sea exitoso y funcional hasta el último momento del proyecto.

3.1. Proceso de producción de espectáculos escénicos |

Existen cinco etapas clave que integran la producción de un espectáculo:

- 1) Preproducción.
- 2) Ensayos y realización.
- 3) Producción.
- 4) Comercialización.
- 5) Postproducción.

Cada una de estas etapas marca el camino que permitirá que el proyecto llegue al estreno y representa la secuencia de actividades necesarias para que la propuesta se convierta en un espectáculo o, dicho de otra manera, para que las páginas de un libreto o de una partitura se transformen en una representación ante un público.

3.1.1. Preproducción |

Una buena preproducción determina en gran medida el desarrollo y el éxito del proyecto escénico. Esta etapa comprende desde la primera reunión de trabajo hasta la entrada al foro para el montaje. Incluye simultáneamente la planeación, definición y financiamiento del proyecto, así como el proceso de ensayos, la construcción escenográfica y la realización de los elementos escénicos.

Durante esta fase, se concretan los detalles y requisitos artísticos, técnicos, infraestructurales y financieros que conlleva el proyecto, se invita y se contrata a los participantes y se coordina el trabajo de los equipos de diseño y realización para que todos los elementos necesarios estén listos en la fecha y el momento previsto, el lugar indicado, con la calidad esperada y dentro del presupuesto asignado.

3.1.2. Primer contacto |

El primer contacto con la obra inicia cuando alguien (el director o el productor) decide montar una obra. Lo primero es hacer un trabajo de mesa. Suele considerarse al trabajo de mesa como sinónimo de análisis. El propósito del análisis es buscar estímulos creadores, los cuales darán un contexto general de la obra para su mejor comprensión y facilitarán el proceso creativo al cual se someterá el texto dramático. “El análisis anatomiza, examina, estudia formas, reconoce, rechaza, confirma; descubre la dirección básica y a través de un papel y una obra, encuentra el superobjetivo y la línea general de acción.” (Stanislavski, 1997, p. 24). El trabajo de mesa permite dividir una obra en partes, pensar en preguntas y proponer las respuestas, organizar discusiones, argumentos y debates, estima todos los hechos. El objetivo es conocer la obra en su totalidad. Lo anterior se realiza no sólo para descubrir la intención del autor, sino también para evaluar la viabilidad dramática del texto.

La responsabilidad de realizar el trabajo de mesa corresponde al director del montaje, por lo cual no existe un proceso definitivo para el análisis de la obra, varía según el director. Tomando como base el dicho popular “cada cabeza es un mundo” se llega a la conclusión que cada director propone los pasos a seguir para la realización del trabajo de mesa. Así como en las escuelas de actuación, cada maestro enseña a sus alumnos la teoría del autor con el cual se siente más cómodo y considera más funcional para el trabajo actoral. Cuando el director ha desarrollado el trabajo de mesa del texto de manera general lo siguiente es analizar puntos específicos con los actores y con los encargados de las diferentes áreas; vestuario, escenografía, iluminación, maquillaje, caracterización, utilería, tramoya y traspunte entre otros.



Figura 43 Trabajo de mesa.

3.1.3. Primera junta |

En esta primera junta, se reúnen los creativos involucrados en el proyecto; el director, el productor, el director de arte, el escenógrafo, el diseñador de vestuario, el maquillista, el director musical, el coreógrafo y todos aquellos que darán luz a las ideas del director general. Es en este momento cuando se hacen las convenciones necesarias; se define el género, la forma y el estilo que se le dará al montaje. Se habla del lugar donde se presentará el espectáculo y se busca que los participantes encuentren la idea nuclear que regirá el proyecto. Aquí inicia el trabajo del diseñador, sin importar lo que sea que diseñe.

Los productores ejecutivos definen un calendario de producción que entregan a los involucrados, este calendario no puede faltar en la primera junta. Dependiendo el tipo de proyecto, se puede dar el caso que el calendario se realice en esa primera junta, si son proyectos muy complejos se debe trabajar de la mano del creativo y ajustar así los tiempos más convenientes para la realización y entrega del diseño y posteriormente de la producción.

Es importante destacar que del trabajo del diseñador parte la siguiente etapa del proyecto y es el eje fundamental de la producción, por lo tanto lo ideal es que el diseñador trabaje desde un punto de vista estético, considerando que la estética de cada obra es distinta dependiendo de la obra misma y de las necesidades del director, la estética debe ser la necesidad primaria de su trabajo. Pedro Zavala, docente teatral, tiene una postura sobre la estética en la escena teatral que vale la pena considerar:

“La estética en la escena teatral es un aspecto primordial de la apreciación del arte escénico y un elemento indivorciable del propio teatro como arte. Pero decirlo así, parecería más cercano a una definición que a un hecho sustancial de la creación escénica. La estética como parte sustantiva de la definición de arte, implica, por fuerza, concretarse en el hecho artístico.

No sería admisible hablar de arte sin referirnos a la estética, y en la medida que el teatro es arte, lo teatral: el espectáculo, la escena, implica su referencia estética.

Este es el punto de arranque para este asunto: La necesidad de hablar de la estética en la escena teatral se debe a que ésta es imprescindible para lograr que el evento dramático confirme su rango de arte. Esto a simple vista parecería obvio, pero el planteamiento de este tema para su reflexión y análisis, surge en virtud de que en contadas ocasiones la escena teatral consolida, en términos estrictos, el aspecto estético.

Tal ruptura y contradicción se origina por varias razones: El aspecto comercial es la razón principal de que el teatro no alcance su aspecto estético; la falta de preparación o educación artística de alguno o algunos de los involucrados en la realización del producto teatral, es otra de las razones más comunes. Y por supuesto, no podríamos soslayar la falta de talento y vocación artística en el ámbito teatral, que se traduce en mucha demanda y poca o nula calidad profesional en las nuevas generaciones que pretenden dedicarse al quehacer escénico, como una razón, más que concluyente, para el tema que nos ocupa.

La postura es ineludible, en virtud de lo anterior: Es necesario fomentar la educación estética entre las nuevas generaciones que aspiran a convertirse en artistas de la escena; educar y desarrollar su sensibilidad, su buen gusto, su percepción, y su capacidad de expresión. Inducir al presunto artista teatral a ser realmente creativo, sensual, imaginativo. Entonces, será posible –como diría Eric Bentley -darle nueva vida al drama, colocándolo en el lugar que le corresponde: su lugar junto a las demás artes. Entonces, sólo entonces, podremos llamarlo arte; y el público, que forma parte sustancial del evento teatral, podrá llenarse con plenitud de ese placer que sólo el arte puede proporcionar: el placer estético.” (Zavala Vivas, Pedro. 2012.)

3.1.4. Primera lectura |

El proceso creativo de diseño inicia con la primera lectura del texto que se va a representar, que generalmente se hace a solas; el diseñador en su espacio de trabajo o en su privacidad, lo cual le da una comodidad que estimula el desarrollo creativo del proyecto. Es, para el diseñador, el primer contacto con la historia, los personajes, los espacios, las texturas y ambientes que ofrece el autor desde su concepción. En la primera junta el director define si el texto se abordará de manera exacta o se le harán adaptaciones, descontextualizaciones o alteraciones que afecten el diseño escénico.

El diseñador debe pensar en que “sin sacrificar la calidad artística, el diseño de la producción y el montaje se pueda adaptar a todo tipo de circunstancias, ya que esta cualidad facilita extender la vida del proyecto y presentarse ante más públicos en varios escenarios.” (De León, 2004, p. 123).

En ocasiones la obra, o el abordaje de la misma, puede no ser del completo agrado del diseñador. Lo más importante ante esta postura es no poner en tela de juicio el criterio o la calidad artística que el director pretenda imprimir en el montaje, se debe confiar en su experiencia y visión ya que de estas depende que la convención y los acuerdos sean exitosos. Ante cualquier duda se debe preguntar, hasta que el diseñador pueda entender perfectamente la idea y el concepto fundamental del director. En alguna ocasión, para el montaje de una adaptación del cuento “Caperucita Roja”, la directora encargó al diseñador de vestuario una propuesta muy apegada a las clásicas imágenes de los cuentos tradicionales, cuando el diseñador entregó los diseños la directora no puso especial atención en ellos y los autorizó.

Los vestuarios se realizaron y en el ensayo con vestuario la directora se dio cuenta que su visión y la del diseñador eran muy diferentes en cuanto a imágenes clásicas se refería, tal vez se debía a que la diferencia de edades era grande y las ediciones de los cuentos que había leído cada uno, en su entorno, eran muy disimiles. Al final se tuvieron que repetir los diseños y mandar hacer los vestuarios con muy pocos días antes del estreno, los gastos se incrementaron demasiado. Si el diseñador y la directora se hubieran puesto de acuerdo desde la primera lectura se hubiera ahorrado mucho tiempo, dinero y esfuerzo.

3.1.5 Elaboración de listas |

Se elaboran listas según el libreto original, dependiendo lo que se va a diseñar. Si se trata de escenografía se anotan los lugares donde se desarrollan las escenas, si existen cambios de espacios, es importante considerar si existen mutaciones escenográficas.

Con respecto a la iluminación, las listas serán básicas y sólo abarcarán las horas del día en que se desarrolla la trama, ya que el diseño de iluminación se enriquece con las necesidades del director, si quiere enfatizar o no algunos textos o movimientos de los actores.

Si se diseña vestuario se anotan los personajes y si tiene cambios de ropa a lo largo de la obra; caso similar es para la caracterización, donde la variante resulta si existe alguna evolución del personaje en cuanto a maquillaje se refiere. Para el diseño de la utilería se hacen listas de lo que se usa en el escenario. Se deben numerar todos los recursos que se enlisten. Cabe mencionar que estas listas se irán modificando conforme avanza el proyecto, puede agregarse elementos o eliminarse algunos otros según las exigencias del director.

Las listas que se realizan y se modifican se vuelven indispensables no solo en el proceso de diseño, sino también en el proceso de producción y en el proceso de montaje, esas listas se agregan al libreto técnico que se utiliza para el orden y control de todos los elementos que intervienen en la puesta en escena.

3.1.6 Planeación |

Esta parte es técnica. El diseñador debe hacer su plan de trabajo y definir como lo llevará a cabo. Sin el plan de trabajo el proyecto se vuelve un caos; los errores más comunes en una producción, derivados de una mala planeación, son los tiempos, no tener un “colchón” de tiempo para prever alguna situación no esperada y que puede provocar el retraso en el cumplimiento de las actividades del calendario, en el cual la única fecha que no se retrasa es la del estreno.

3.1.7 Listas |

La primera etapa de la planeación es la realización de listas, tanto de actividades como de objetos. Cada empresa tiene su método y generalmente ya tienen sus distribuidores establecidos y ellos son los que se encargan de proveer los servicios o productos solicitados, en ese sentido las listas que se realizan en la empresa productora son menores. El listado de actividades del diseñador se transforma en su calendarización y el listado de objetos a diseñar son los productos de diseño a obtener.

3.1.8 Calendarización |

Gracias a las listas el diseñador realiza un calendario de entregas. Este se realiza con base en la fecha de estreno y el tiempo con el que se prepara el proyecto. Dependiendo la carga de trabajo es que definen las fechas, estas se discuten y se acuerdan con el director general. Generalmente el tiempo, para el diseñador en la etapa de preproducción es de tres o cuatro

semanas y la etapa de producción es de dos a tres meses, es de suma importancia considerar estos tiempos ya que la calendarización no debe sufrir grandes cambios y los tiempos en teatro suelen ser muy justos y específicos. Una entrega de diseño escénico que se retrasa aunque sea un día se convierte en una bola de nieve que retrasará todas las actividades y que acabará por poner en riesgo el correcto desarrollo de la etapa de producción.

3.1.9 Bocetaje |

Esta etapa comprende todas las ideas posibles para la solución del diseño. Sabemos que un boceto es un dibujo realizado en forma esquemática sin tomar tanto en cuenta los detalles. Es conocido como esbozo o borrador y suele hacerse a mano alzada y se convierte en un primer apunte de un objeto ideado. Antes de seleccionar el diseño definitivo posiblemente se trabajarán muchos otros, esto permite evaluar la funcionalidad de cada uno y pone a prueba los aspectos visuales del diseño.

3.1.10 Lectura de texto |

Para comenzar a realizar los bocetos se necesita abordar nuevamente el texto pero con otra perspectiva, un tanto más analítica y centrada ya en la idea nuclear propuesta por el director.

3.1.11 Investigación |

Como en todo diseño se debe hacer una investigación. En este caso se analiza el contexto del autor y la obra seleccionada; también se investiga sobre los personajes. Se debe investigar, recopilar y analizar todo lo referente que se pueda encontrar, imágenes, películas, textos, etcétera.

3.1.12 Sensaciones |

Ya con la segunda lectura de la obra se debe poner especial atención a las sensaciones que nos provoca el texto, los personajes o los lugares, dependiendo del proyecto de diseño que se vaya a realizar. Estas sensaciones serán la motivación primigenia que encausará la creatividad plasmada en una lluvia de ideas gráfica.

3.1.13 Conceptualización |

De las cosas más difíciles en el proceso es conceptualizar. Es dar a esas sensaciones formas, colores, texturas, tamaño, disposición; generar todos los aspectos visuales en torno a un concepto facilita la realización de las propuestas formales. El concepto siempre debe ser apegado a la investigación.

3.1.14 Propuestas |

Con la información obtenida, el análisis de la obra, las sensaciones provocadas por ella y los conceptos plasmados visualmente, sin dejar de lado la idea nuclear del director, se inicia con propuestas formales de diseño. Se debe intentar reflejar todo en un vestuario o una

escenografía y en un maquillaje. En este paso ya se toman en cuenta elementos específicos. Por ejemplo si se trata de una escenografía la que se va a diseñar se deben tomar en cuenta las dimensiones del espacio que servirá para la puesta en escena. Si es maquillaje o vestuario se trabajan con base en los actores que representarán los personajes, en su apariencia física y necesidades de movimiento.

El tipo de boceto que se entrega debe ser muy estructural, líneas y trazos simples, las posibles paletas de color a utilizar; pero debe ser muy claro el boceto para tratar de no generar confusiones en el director. Como nota importante, hay que considerar las estructuras y mecanismos con las que se elaboraran como la forma de la estructura, materiales y dimensiones. No se debe caer en ocurrencias o caprichos personales, ya que estos generalmente retrasan la solución visual. El diseño debe ir en función de las necesidades y exigencias del montaje.

3.1.15 Definición |

Para definir las propuestas de los bocetos se realiza una junta con el productor y el director, donde se presentan las ideas de solución al diseño solicitado. Es importante tener una justificación al trabajo, no una excusa, sino una explicación certera con información veraz desarrollada en la investigación y perfeccionada en la conceptualización.

En ocasiones no es fácil definir una propuesta ya que la visión del director y la del diseñador puede ser muy diferente. En ocasiones cada uno defiende su punto de vista de tal manera que se cae en la necesidad y la intransigencia. Esas diferencias también se convierten en peleas que por lo general suelen ser muy cordiales pero que pueden durar horas. El diseñador no debe olvidar que, haciendo hasta lo imposible por defender su trabajo, debe obedecer las indicaciones del director.

3.1.16 Autorización |

Después de una clara exposición, el director decide cual es el diseño que se va a utilizar. Si bien el director es el cliente se deben hacer los ajustes o cambios necesarios en los diseños. La visión del director no siempre es la misma que la del resto de la producción y quien dice “sí” o “no” es él. La autorización del diseño siempre va a depender de la funcionalidad, practicidad y viabilidad del mismo. El director acepta las propuestas pensando en los actores, en el teatro en el que se presentará, en la durabilidad del proyecto, incluso hasta en donde se va a guardar la producción después de la temporada.

3.1.17 Diseños finales |

Ya que se acordó el diseño, con los materiales y formas de realización, apegados a la realidad y a las posibilidades del proyecto, el diseñador realiza el diseño final, planos, maquetas y descripciones necesarias para la realización de las cosas. Hay que tomar en cuenta que, comúnmente, el diseño que se realiza para teatro siempre se lleva a un objeto tridimensional. Enrique Rupit es gerente de producción y *stage manager*; ha trabajado en obras como “Toc Toc” y “Agosto” producidas por OCESA (una de las compañías productoras más importantes

en México), y “*El mundo dorado del hombre casado*” producida por Dimitrios Krimbalis; él dice que el momento de la presentación final del diseño es “una adrenalina muy padre porque, una cosa es que hables del proyecto, pero es la primera vez que ves lo que va a estar en escena. A nosotros nos pasó con *el mundo dorado* cuando nos presentó una maqueta virtual explicando que las puertas van a ser corredizas, que va a subir la oficina de la burocracia, entonces dices wow, que padre que lo que he estado pensando es eso, ya le das forma al trabajo que has visto en tu cabeza”. (Rupit.2014)



Figura 44 “*El mundo dorado del hombre casado*” México, 2013

3.1.18 Financiamiento |

Ya con los diseños finales entregados se elabora la primera versión del presupuesto general de producción en cuanto a los requerimientos y necesidades para la realización de los recursos técnicos. Si este presupuesto solicitado se adapta al que el productor tiene designado se da luz verde a la fabricación, de lo contrario se harán los ajustes necesarios para bajar los costos, se cambiará la propuesta de materiales tratando de no afectar el diseño elegido.

Al iniciar el proyecto, los productores ejecutivos pactan el presupuesto general y se destinan los recursos, los cuales no pueden exceder la cantidad asignada, por eso es tan importante la habilidad del diseñador para adecuar el diseño y contemplar su realización en función a varios presupuestos.

3.2. Ensayos y realización |

Aquí el proyecto comienza a tomar volumen. El director comienza con los actores el trabajo de marcaje (movimientos, acciones) y en determinado momento solicitará sustitutos de los recursos técnicos, es decir, la escenografía del tamaño real hecha en un material

desechable, cartón por ejemplo, para verificar la funcionalidad del diseño propuesto. Algunos productores mandan hacer los prototipos en madera, los vestuarios en manta o telas económicas que se asemejen a las requeridas en el vestuario final. El diseñador debe estar completamente comprometido en esta etapa del proyecto para dar soluciones a los problemas que se presenten en el proceso.

Cuando los prototipos funcionan, ya sea con modificaciones o no, inicia la etapa de realización. Aunque el diseñador no es propiamente carpintero, costurero o maquillista, debe estar en plena comunicación y contacto con las personas que lo van a realizar para verificar que su concepto se lleve al mejor término en la realidad. Es un trabajo multidisciplinario que conlleva un diseño colaborativo y participativo.

3.3. Puesta en escena |

En esta etapa, seguramente, surgirán imprevistos. Es cuando el diseñador da los toques finales y ajustes al diseño con base en las indicaciones del director y sugerencias de los actores, estas últimas sólo se deben considerar cuando sean en pos de la funcionalidad y no de la vanidad de los actores. Es también en esta etapa cuando se detalla el diseño de iluminación y sonido, ya que es cuando se definen los detalles del montaje.

3.4. Construcción |

En esta etapa, además de la relación que establece el diseñador con el productor, es muy importante la comunicación fluida, clara y directa con el director para no dejar pasar ningún detalle, ya que si algo sale mal se ven afectados los recursos económicos destinados a la producción y puede ser, que si existe algún error con respecto al diseño no se pueda corregir.



Figura 45 Wicked. México 2013

3.5. Producción |

En esta etapa ya se cuentan con todos los objetos generados durante la preproducción y con los requerimientos previstos en el teatro, para que ambos se integren en el espacio escénico y se pongan al servicio del espectáculo. Esta etapa inicia cuando se ingresan todos los elementos y accesorios escénicos al teatro, y el equipo creativo con el personal técnico del teatro trabajan en conjunto para ensamblar cada una de las partes en el total estético, técnico y mecánico del espectáculo. El tiempo de producción comprende desde el montaje o instalación, los ensayos técnicos y generales, y termina con el estreno del espectáculo

3.6. Montaje en foro |

El proceso de montaje es cuando todos los elementos escénicos son colocados para su utilización, es conveniente que estén presentes junto con los técnicos, el director, el escenógrafo, el diseñador de utilería y el iluminador.

El diseñador es parte fundamental de este proceso, tiene que cerciorarse que todo esté en el lugar que debe, para así tener el menor margen de error en el diseño y que los técnicos del teatro hagan el trabajo correctamente. El proceso de montaje es el más pesado, es desgastante para todos, técnicos, actores, producción, creativos y hasta para el director. Algunas personas suelen enfermarse después del estreno, debido a la impresionante carga de estrés.

3.7. Ensayos técnicos |

Los ensayos técnicos son la oportunidad que tiene el personal técnico para practicar los cambios, verificar los pies y coordinar sus tareas específicas durante la función. Así como para que el elenco utilice y se familiarice con el escenario, la escenografía, el vestuario y la utilería. Lo ideal es poder contar con mínimo tres ensayos técnicos: unos para los operadores de equipos y tramoya, en el que se revisa cada cambio técnico, y se coreografían los cambios de muebles u objetos que se realizan a vistas del público buscando precisión y limpieza en las acciones; otro ensayo con el elenco para pasar la obra técnicamente y un tercer ensayo en el que la obra debe correr y sólo es interrumpida para corregir cualquier problema técnico, de movimiento o de tiempo.

En estos ensayos el diseñador debe cuidar que los desperfectos se generen en los diseños sean los mínimos y se solucionen de manera rápida y sin afectar la estructura original del diseño.

3.8. Ensayos generales |

Son ensayos que deben transcurrir como si fueran funciones. Se sugiere invitar personas de quienes interese su opinión, familiares, amistades y medios de comunicación a presenciar el ensayo. Es conveniente iniciar a la misma hora y con el mismo protocolo de una presentación a público. Es decir, activar la música ambiental, anunciar las llamadas, prevenir a los artistas y técnicos, apagar la luz de sala, abrir el telón, etcétera. A partir de este momento el trabajo del diseñador es realizar las indicaciones que el director le dé en notas para corregir lo que

paulatinamente dejara de funcionar en su diseño. Existen propuestas que no se desgastan y quedan vigentes durante la vida del proyecto.

3.9. Funciones |

Las funciones, el estreno, la temporada y las giras (de haberlas) deben transcurrir sin problemas de diseño escénico. El diseñador deberá estar presente cuando, por alguna razón, cambien las condiciones de las presentaciones, por ejemplo, cuando la obra sale de su teatro para presentarse en otro espacio, ahí hay que revisar que las nuevas condiciones del espacio se adapten al proyecto, o considerar las posibilidades de que el proyecto se adapte al nuevo espacio.

3.10. Postproducción |

Esta etapa nos remite al final de temporada y del espectáculo, comprende desde el desmontaje en el foro hasta la elaboración del informe final de producción, implica la salida del teatro, el desmantelamiento o resguardo de la producción.

3.11. Desmontaje |

La importancia del diseñador va de la mano con los encargados de las áreas técnicas, para que en el desmontaje y almacenamiento de las piezas no sufran daños que, en ocasiones, puedan ser irreparables. Para que así no se tenga que volver a trabajar sobre un diseño ya realizado.

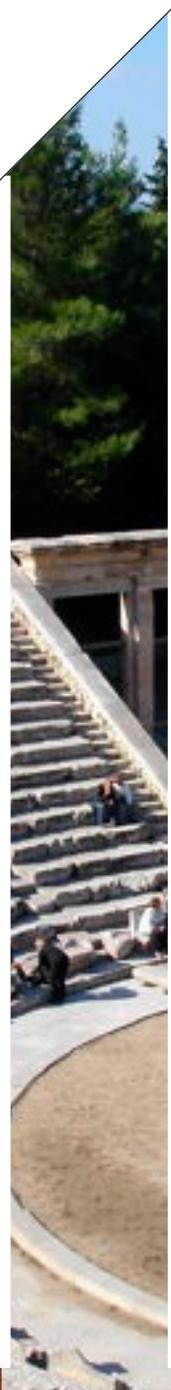
3.12. Cierre administrativo |

Esta etapa es propia del productor ejecutivo donde debe realizar el cierre administrativo y contable del proyecto, saldar las cuentas pendientes, terminar la comprobación de gastos, conciliar y cerrar la cuenta bancaria, así como elaborar un informe general que contenga los antecedentes, objetivos, el proceso de trabajo, desempeño de la producción, registro de asistencia de público y medios, entre otras cosas. En ese informe debe estar incluido un informe realizado por el diseñador en el cual se expongan los procesos y resultados del diseño escénico.

3.13. Evaluación |

La evaluación de un proyecto sirve para saber si la propuesta fue eficaz y eficiente, para detectar problemas durante la ejecución del proyecto para rectificarlo, también para sistematizar las experiencias para crear y revisar metodologías de trabajo, crear información y materiales de difusión y consulta para futuros proyectos.

CONCLUSIONES



Es evidente que esta metodología es resultado no sólo de mi trabajo, fueron muchas las personas que estuvieron involucradas en su desarrollo. Varias compañías de teatro, algunos directores, varios productores necios y cerrados, técnicos teatrales y muchos actores (que se convirtieron en grandes amigos) me dieron la oportunidad de trabajar con ellos y darme cuenta de las necesidades de cada uno y su relación con el escenario. En cada montaje que participe, sin importar cual fuera mi función, sin importar si actuaba o si tenía que cargar mamparas, me di cuenta que siempre habría problemas, pequeños imprevistos que sacaban canas verdes y a otros los hacían perder mucho dinero.

Siempre supe que el diseño se relacionaba de manera muy estrecha con el teatro, y desde que entré a la carrera quise complementar una cosa con la otra en mi hacer cotidiano y en mi vida laboral. Sin duda alguna aprendí cosas que fui aplicando en cada proyecto escénico que se me presentaba y aunado a las vicisitudes propias del escenario surgió la inquietud de desarrollar una metodología que facilite el trabajo de todo lo visual que converge en la escena. Si hubiera intentado realizar este proyecto hace diez años no habría sido posible, los conocimientos y la experiencia no habían madurado lo suficiente, así como la capacidad de solución y la necesidad artística en mí.

Personas que se dediquen a una rama específica del teatro, un escenógrafo, un pintor escénico, un diseñador de vestuario, un maquillista, un utilero, probablemente encuentren poco precisa esta propuesta de trabajo ya que ellos tienen su propia forma de hacer las cosas, pero esta metodología pretende tener como usuario al diseñador y comunicador visual que estará capacitado para resolver una, dos, tres o todas las áreas que se puedan diseñar en un escenario.

Al ser una propuesta nueva su efectividad todavía no puede ser medida, hace falta que diseñadores interesados e involucrados con las artes escénicas comprueben la eficacia de la misma. Al no existir una propuesta de trabajo para diseño escénico general, pocos son los diseñadores que se comprometen con los proyectos y a pesar de las consideraciones expuestas no se puede garantizar el éxito del proyecto por varios aspectos:

- 1.- Si no se desarrolla algún punto del proceso, de manera formal, el diseño puede carecer de seriedad y funcionalidad.
- 2.- El diseñador escénico que no conozca los fundamentos del teatro se enfrentará a una dificultad mayor a la hora de establecer la unidad de su diseño.
- 3.- Si el diseñador se ausenta en alguna etapa de proceso de producción de espectáculos escénicos no tendrá las herramientas necesarias para defender, corregir y mejorar su diseño.
- 4.- De nada sirve un diseñador en teatro que no ame el teatro. Se necesita convicción y, sobre todo, pasión para trabajar en él, en cualquiera de sus áreas.

Así pues, el diseño escénico se desarrolla no solo con los conocimientos formales de diseño adquiridos, se necesita visión y un claro entendimiento de cómo se hace y se vive el arte.

BIBLIOGRAFÍA



- Álvarez Novoa, C. (1997). *Dramatización. El teatro en el aula*. Barcelona, España: Octaedro.
- Ambose, G., Harris, P. (2010). *Metodología del diseño*. Barcelona, España: Parramon.
- Ander-Egg, E. (2006). *La práctica de la animación sociocultural*. México: CONACULTA, Instituto Mexiquense de Cultura.
- Ariel Rivera, V. (2001). *La composición dramática. Estructura y cánones de los 7 géneros*. México: Escenología.
- Azar, H. (1988). *Cómo acercarse al teatro*. México: Plaza & Janes.
- Bont, D. (1981). *Escenotécnicas en Teatro, cine y TV*. Barcelona, España: LEDA.
- Brian. (1986). *Fundamentos de la decoración*. Barcelona, España: LEDA.
- Brown, B. (1992). *Iluminación en cine y televisión*. España: Escuela de cine y video.
- Calzada, J. (1991). *Manual de teatro guiñol*. México: ILCE.
- Cañas, J. (1999). *Didáctica de la expresión dramática. Una aproximación a la dinámica teatral en el aula*. Barcelona, España: Octaedro.
- Cárcamo, A. (Julio, 2012). *Dramaturgia local en contexto. Diplomado de actualización profesional en dramaturgia contemporánea*. INBA, CONACULTA. Estado de México, México.
- Cervera, J. (1996). *Iniciación al teatro*. Madrid, España: Bruño.
- Cortés, R. (Mayo, 2012). *Taller de diseño de escenografía*. CONACULTA. Estado de México, México.
- De León, M. (2005) *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*. México: CONACULTA Dirección General de Vinculación Cultural.
- Echarri, M., San Miguel, E. (1998). *Vestuario*. Ciudad Real, España: Ñaque.
- Flores de Lama, I. (1984). *Escenografía teatral, diseño del espacio y del ambiente*. (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fuentes, R. (2004). *La práctica del diseño gráfico*. Barcelona, España: Paidós.
- Galindo S. (Septiembre, 2012). *La creación de un personaje en la dramaturgia contemporánea. Diplomado de actualización profesional en dramaturgia contemporánea*. INBA, CONACULTA. Estado de México, México.
- García Luna, R. (Julio, 2013). *Diseño de vestuario: del concepto a la escena*. Taller de diseño

- de Vestuario. CONACULTA, Centro Cultural Helénico. México, DF.
- Gómez, J. A. (1977). *Historia visual del escenario*. Madrid, España: La avispa.
- Harten Meter, J. (1989). *El color en las artes*. 4ª Ed. Barcelona, España: LEDA.
- Information Design Inc. (1992). *Notas sobre diseño de interiores*. México: Trillas.
- Kehoe, V. (1988). *La técnica del artista del maquillaje profesional para el cine, la televisión y el teatro*. Madrid, España: Instituto oficial de la radio y la televisión.
- Lee Tompkins, Dorothy. (1969). *Actuación teatral: Guía de todas las fases de teatro*. México: PAX México.
- López Brié, M. (Agosto, 2011). *Residencia de dramaturgia*. CONACULTA. Estado de México, México.
- Maass Moreno, M. (2006). *Gestión cultural, comunicación y desarrollo*. México: CONACULTA, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Mexiquense de Cultura.
- Méndez Amezcua, I. (1980). *Escenografía. Teatro escolar y de muñecos*. México: Ediciones Oasis
- Merlín Cruz, M. (2000). *A los niños el mejor teatro. Sugerencias para la escena*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Meza, A. (Octubre, 2012). *Dramaturgia como proceso de adaptación y otras textualidades para la escena. Diplomado de actualización profesional en dramaturgia contemporánea*. INBA, CONACULTA. Estado de México, México.
- Miralles, A. (1974). *Nuevos rumbos del teatro*. Barcelona, España: Salvat
- Mulherin, J. (1991). *Técnicas de representación para el artista gráfico*. 2ª Ed. México: Gustavo Gili
- Ontanaya, M. A. (2005). *Taller de equipo técnico teatral*. Madrid, España: Editorial CCS.
- Prieto Stambaugh, A., Muñoz González, Y. (1991). *El teatro cómo vehículo de comunicación*. México: Trillas.
- Rojas, E. (1995). *Historia de un actor*. México: EDIT.E.R. S.A. de C.V.
- Román Calvo, N. (2001). *Para leer un texto dramático*. México: UNAM, Árbol Editorial.
- Rupit, E. (2014, Marzo 14). *Tu experiencia en el teatro*. Entrevistado por Carlos Sánchez.

- Stanislavski, C. (1997). *Manual del actor*. México: Diana S.A.
- Tejerina, I. (1994). *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*. México: Siglo XXI.
- Ubersfeld, A. (1998). *Semiótica teatral*. Madrid, España: Catedra, Universidad de Murcia.
- Van Tieghem, P. (1962). *Técnica del teatro*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Ventura, P. (1992). *Los vestidos; objetos, formas y usos en el vestir a través de los tiempos*. La Coruña, España: EVEREST, S.A.
- Vilchis, L. (1998). *Metodología del diseño*. México: Centro Juan Acha A.C.
- Vilchis, L. (1999). *Diseño. Universo de conocimiento*. México: Centro Juan Acha A.C.
- Vives, J. C. (Agosto, 2012). *Fundamentos de composición dramática*. Diplomado de actualización profesional en dramaturgia contemporánea. INBA, CONACULTA. Estado de México, México.
- Zapata, M. (Noviembre, 2012). Taller de elaboración de proyectos teatrales. *Diplomado de actualización profesional en dramaturgia contemporánea*. INBA, CONACULTA. Estado de México, México.
- Zavala Vivas, P. (2009). *Manual del actor*. México: Trillas.
- Zavala Vivas, P. (2012, 12 de Febrero). La estética en la escena teatral. [Web log post]. Recuperado de <http://actuacionteatral.obolog.com/estetica-escena-teatral-1461698>

Figura 1 <http://www.frugals.ca/wp-content/uploads/2014/04/cirquebelfinale-300x173.jpg>

Figura 2 <http://lacomunidad.elpais.com/blogfiles/cortesamador/HAMLET1.jpg>

Figura 03 <http://costadigital.es/images/fotos/actualidad/edipo1.jpg>

Figura 04 http://www.olmedo.es/extra/imagenes/img_85/2006/foto_morborea1_gran.jpg

Figura 05 <http://dechismes.com/wp-content/uploads/2008/05/Otto-Sebastian-640x429.jpg>

Figura 06 <http://img.viajeabrazil.com/sonia-braga-beso-de-la-mujer-ara%C3%B1a.jpg>

Figura 07 2012, <http://www.artshub.com.au/news-article/news/all-arts/australia-gets-its-first-black-becket-188858>

Figura 08 http://teatres.gva.es/banco/imagenes/don_juan_tenorio_imprebis_02.jpg

Figura 09 http://3.bp.blogspot.com/-0jYHB_B_7cA/TeCFfhuQYnI/AAAAAAAAAGc/2T-2jd1YqyFE/s1600/Godot_2.jpg

Figura 10 Programa del Primer Encuentro Nacional de Teatro Escolar, Abril 2008

Figura 11 Programa del Primer Encuentro Nacional de Teatro Escolar, Abril 2008

Figura 12 http://humanoid.wikia.com/wiki/File:Avenue_q_86a.jpg

Figura 13 <http://arbitblatas.net/PorBip.jpg>

Figura 14 http://www.culturauas.mx/wp-content/uploads/2013/05/IMAGEN_Teatro-Negro-de-Praga-2.jpg

Figura 15 <http://4.bp.blogspot.com/-UHudE2rQuAE/UD3AzB0fXSI/AAAAAAAAACpk/oQTI2tVF9ys/s1600/Slava's+Snow+Show+Media+Call+280812-9.jpg>

Figura 16 Kelly, J. (Fotógrafo) 3013. México, D.F. <https://www.facebook.com/marypoppinsexico/photos/pb.239601412791151.-2207520000.1416903206./491189997632290/?type=3&theater>

Figura 17 <http://4.bp.blogspot.com/-R8KTLAPMZiU/TtT2UVSzeuI/AAAAAAAAABqY/ts23OcYNRTY/s1600/ACTORES+MASCARAS.jpg>

Figura 18 <http://i.imgur.com/vFDMksX.jpg>

Figura 19 <http://www.elberlin.com.ar/wp-content/uploads/2009/03/morenos.jpg>

Figura 20 http://www.roland557.com/ensayos/large_romeo-juliet_1316426761.JPG

Figura 21 <http://www.espaciofotos.com/fotos/foto1344.jpg>

Figura 22 http://1.bp.blogspot.com/-WaC-ntj2b0Y/Unl5A5_zA8I/AAAAAAAAADfc/3Ysd-2p6WEcM/s1600/Teatro_Romano_de_Mrida.jpg

Figura 23 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/ChesterMystery-Play_300dpi.jpg

Figura 24 http://cdn.ltstatic.com/2007/July/CE169649_942long.jpg

Figura 25 <http://gentedeteatro.es/escena1.jpg>

Figura 26 <http://img.viajeabrazil.com/teatros-en-porto-alegre-arena.jpg>

Figura 27 https://www.google.com.mx/search?hl=es&authuser=0&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1137&bih=527&q=ACTORES+MASCARAS&oq=ACTORES+MASCARAS&gs_l=img.3...1136.1136.0.1794.1.1.0.0.0.142.142.0j1.1.0.msedr...0...1ac.1.58.img..1.0.0.CE8pPt7j2aQ#hl=es&authuser=0&tbm=isch&q=escenario+tipo+arena&facrc=_&imgdii=_&imgrc=RsZ7u0T8MExIzM%253A%3Btp-ej-alh-qFJFM%3Bhttp%253A%252F%252F3.bp.blogspot.com%252F-poHr2WBWiiU%252FUKu-bYY9VQSI%252FAAAAAAAAAAAz4%252FWBv0zyFRY4U%252Fs1600%252Fgala2.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.planesdefamilia.com%252F2012_11_01_archive.html%3B800%3B600

Figura 28 http://www.planesdefamilia.com/2012_11_01_archive.html

Figura 29 http://www.planesdefamilia.com/2012_11_01_archive.html

Figura 30 http://www.planesdefamilia.com/2012_11_01_archive.html

Figura 31 http://www.planesdefamilia.com/2012_11_01_archive.html

Figura 32 http://www.planesdefamilia.com/2012_11_01_archive.html

Figura 33 http://www.planesdefamilia.com/2012_11_01_archive.html

Figura 34 http://www.planesdefamilia.com/2012_11_01_archive.html

Figura 35 http://www.planesdefamilia.com/2012_11_01_archive.html

Figura 28 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/Open_Air_Theatre_-_stage_-_Regent's_Park,_London_-_2005-06-22.jpg

Figura 29 <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=235024503213217&set=pb.100001170081392.-2207520000.1416906241.&type=3&theater>

Figura 30 Méndez, I. (Ilustrador) 1980. Escenografía, Ediciones Oasis

Figura 31 Méndez, I. (Ilustrador) 1980. Escenografía, Ediciones Oasis

Figura 32 Méndez, I. (Ilustrador) 1980. Escenografía, Ediciones Oasis

Figura 33 Méndez, I. (Ilustrador) 1980. Escenografía, Ediciones Oasis

Figura 34 <https://www.facebook.com/208051785968243/photos/pb.208051785968243.-2207520000.1416906932./404202766353143/?type=3&theater>

Figura 35 <https://www.facebook.com/208051785968243/photos/pb.208051785968243.-2207520000.1416906932./400431556730264/?type=3&theater>

Figura 36 <http://images3.arq.com.mx/noticias/articulos/1/med-22451-corte.jpg>

Figura 37 Villegas, S. 2013. http://www.milenio.com/hey/Villegas-hizo-ambiente-Mentiras_MILIMA20131110_0039_11.jpg

Figura 38 Disney's La Bella y la Bestia, el musical de Broadway. México 1997. Programa de Lujo

Figura 39 <http://revistakya.files.wordpress.com/2012/02/dos-luces-diferentes-orquidea-vara-kya-mc3basica-4.jpg>

Figura 40 García Luna, R. (Ilustrador) 2013.

Figura 41 http://www.protagonistasvpcantabria.com/wp-content/uploads/2013/04/cnt477560_h348_w619_anochance_ana-cirr-interpreta-a-grizabella-en-el-musical-cats.jpg

Figura 42 López Velarde, J. (Fotógrafo) 2012. https://lethalfataldotcom.files.wordpress.com/2012/06/06-si-nos-dejan_1_1_2.jpg

Figura 43 http://3.bp.blogspot.com/-ECzWlXZgRo/UZ3Vv6X5fRI/AAAAAAAAAh4/s8Msi5qhZGg/s1600/IMG_0366.JPG

Figura 44 <http://i.ytimg.com/vi/BJ6tLSzcPD8/maxresdefault.jpg>

Figura 45 Kelly, J. (Fotógrafo) 2013 <https://www.facebook.com/WickedMexico/photos/pb.235704683242116.-2207520000.1416907794./340828476063069/?type=3&theater>