



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**CONCEPTUALIZACIÓN, DESARROLLO CREATIVO
Y DISEÑO DE CARTEL PARA OBRA TEATRAL
“DIÁLOGO Y RESONANCIA A UN SIGLO
DEL NACIMIENTO DE SAMUEL BECKETT”**

TESINA

Modalidad trabajo profesional

que para obtener el título de
Licenciado en Diseño Gráfico
presenta

Eduardo Barrera Arambarri

Director de tesis: Maestro Helmuth Eckerle Yañez

Ciudad de México, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Gloria Arambarri Reyna, mi madre,
académico universitario hasta el último día de su vida,
de quien aprendí a amar la ciencia, los libros y museos,
tanto como a la música y los viajes.

A mi padre, Eduardo Barrera Romero,
quien me enseñó, entre otras muchas cosas,
el valor del trabajo duro, ambicioso y perfeccionista.

A mi hermano Daniel y mi sobrino Emilio,
mi familia más cercana siempre, sin que importe la distancia.



“

[...]

And metaphors like cats behind your smile,
each one wound up to purr,
each one a pride,
each one a fine gold beast you've hid inside.

[...]

”

Ray Bradbury,
Zen in the Art of Writing

“

What distinguishes designer sheep from designer goats
is the ability to stroke a cliché until it purrs like a metaphor.

”

Alan Fletcher

índice

preliminares	10
1. carteles y estilos gráficos	
definición y cronología	14
2. el teatro	
un breve bosquejo de su historia	34
3. cartel teatral	
ejemplos ajenos y propios	44
4. teatro de la rendija	
diseño para la compañía, desde 1999	60
5. escena 40°	
espacio multidisciplinario y la difusión de su oferta cultural	72
6. del principio, el final. Diálogo y resonancia a un siglo del nacimiento de Samuel Beckett	
desarrollo creativo y técnico del cartel para la obra	92
7. conclusiones	126
fuentes de consulta	130

Tres ejemplos de la Colección *América, 500 años después*. Segunda Bienal Internacional de Cartel en México, 1992



Mieczyslaw Gorowski, Polonia



Shigeo Fukuda, Japón



Per Arnoldi, Dinamarca

presentación

El origen de mi fascinación por el cartel cultural y político-social

En 1991 yo estaba convencido de que estudiaría para ser ingeniero. Aprobé el examen de selección de la UNAM y fui asignado a la Facultad de Ingeniería en Ciudad Universitaria, para estudiar una de las carreras más saturadas de la época: Ingeniería en sistemas electrónicos. Fue entonces que un amigo y compañero de banca en el bachillerato de área I, con quien dibujaba maniáticamente, José Luis Hernández, me puso al tanto de la existencia de la licenciatura que él estudiaría. “¿Quién crees que *hace* las portadas de los discos de las bandas que te gustan? ¡Pues los diseñadores gráficos!”, dijo, y sembró en mí cierta inquietud sobre la elección de la carrera en la que yo ya estaba inscrito. Mi hermano Daniel también me dijo: “Si toda la vida has dibujado, ¿porqué no estudias algo que tenga que ver con eso?” Pareciera que todos tenían clara mi vocación, a excepción mía.

Unos días después, durante el breve descanso de 15 minutos que nos daban entre clases tuve otro momento de claridad, catalizado por un estudiante *nerd*, odioso, quien armado de una calculadora científica enorme, resolvía problemas de física más avanzados que los que veíamos en la clase *normal*. Al verlo trabajando en el receso, pregunté si había que entregar alguna tarea de la cual yo no estuviera enterado. Su respuesta me dejó claro lo primitivo que le parecí, casi tanto como el resto de las clases de temas selectos de matemáticas, cálculo y física, que a los demás mortales nos resultaban complicadas. Supe entonces que no quería desarrollarme en esas disciplinas, o al menos que no me identificaba ni quería ser una persona como aquella.

Un año y medio después, cursando el primer semestre de la carrera de diseño gráfico en la ENAP, hoy Facultad de Artes y Diseño, y justo cuando empezaba a sentir que me hacían falta ‘problemas más interesantes’ que resolver en las clases, Helmuth Eckerle nos mostró a unos cuantos alumnos del Plan de Alta Exigencia Académica los carteles de la colección *América hoy, 500 años después*, convocada y producida por la Segunda Bienal del Cartel en México en 1992. En ese momento exacto las portadas de discos pasaron a segundo plano en mis intereses y me enamoré de los carteles ‘de autor’ para siempre.

Eran 44 carteles, 44 maneras distintas de abordar un tema universal: el descubrimiento de América. 44 comentarios inteligentes, críticos; puntos de vista variados, de los diseñadores nacidos en el continente americano, de los europeos, los asiáticos; de los conquistadores y los conquistados. En esta colección hay una larga lista de nombres importantísimos, algunos de ellos grandes cartelistas ya desaparecidos. Entonces yo no tenía la menor idea de quiénes eran Alan Fletcher o Shigeo Fukuda, pero intuí que tenía frente a mí trabajos del más alto nivel del mundo, la mayoría de ellos impresos en perfecta serigrafía y algunos en offset, todos en el mismo formato generoso. Supe que yo quería hacer trabajos como aquellos, que quería algún día ser invitado a dar mi opinión gráfica sobre temas importantes y formar parte de esa élite.

Unos semestres después hice el servicio social en la BICM, (¿qué mejor lugar para estar cerca de carteles de todo el mundo?) y con Xavier Bermúdez aprendí y desaprendí diferentes reglas y mitos sobre el diseño de carteles y publicaciones.

Desde entonces, he diseñado tantos carteles como he podido, y he tenido el privilegio de trabajar con entrañable gente de teatro como Raquel Araujo, Ignacio Escárcega, Saúl Meléndez, José Solé, Carlos Corona, Enrique Singer, Nina Serratos, Lorena Abrahamsohn, Sandra Narváez, Sisu González y un largo etcétera.

A punta de participar constantemente en concursos internacionales de carteles, muchos años después fui invitado a exponer mis trabajos, a aportar mi opinión en temas de inquietud mundial e incluso a ser jurado en dichos concursos, al lado de colegas de otras latitudes que admiro y respeto.

Diseñar carteles me hace feliz.

intención

Tema

Conceptualización, forma de trabajo y diseño del cartel para la difusión de una puesta en escena en el espacio de teatro alternativo Escena 40°, en Mérida, Yucatán.

Título

Conceptualización, desarrollo creativo y diseño de cartel para obra teatral
“Diálogo y resonancia a un siglo del nacimiento de Samuel Beckett”

Objetivos

Mostrar una breve historia general del cartel, los diferentes temas que promueve (comercial, cultural, educativo, político...) y del cartel de teatro, que en mi experiencia es una de sus vertientes más estimulantes para trabajar y aprender.

Documentar de manera general algunos de los carteles diseñados para promover la asistencia del público de Mérida, Yucatán, a obras de corte alternativo en el espacio de teatro contemporáneo Escena 40°, y otras imágenes para la compañía Teatro de la Rendija, para quienes he trabajado como diseñador desde 1999.

Describir detalladamente la conceptualización, el proceso de trabajo, diseño y preparación para reproducción de un cartel específico creado para la difusión de la puesta en escena mencionada en dicho espacio.

Problema a resolver

La sociedad yucateca acostumbra asistir a espectáculos escénicos, generalmente danza folclórica y teatro regional cómico a la italiana.

Escena 40° tuvo desde su inicio la difícil misión de crear público para piezas contemporáneas, teatro personal y espectáculos performativos que llegaron a escandalizar a la población por los temas y la interacción de los actores desnudos y/o los elementos escenográficos y de utilería con los espectadores. Poco a poco, el público de Mérida “se acostumbró” a este tipo de espectáculo.

Los carteles, programas de mano, volantes y la página web de Escena 40° tuvieron la necesidad y obligación de distinguirse de la oferta local con una personalidad gráfica más poética/conceptual y atractiva, que inicialmente fue incomprendida.

Además, por economía, distancia y el ancho de banda de la época, la mayoría de los diseños se resolvieron para ser impresos a dos o tres tintas, y no se utilizaron fotografías a todo color. En menos de seis meses de existencia del espacio multidisciplinario, el aforo llegó a lleno total, con excelentes comentarios y reseñas positivas, que mencionaban no solo la calidad de las puestas en escena, sino también las imágenes que las promocionaron.

Justificación

La mayoría de las publicaciones referentes a carteles culturales, específicamente las de carteles de teatro –que además son escasas– muestran solamente colecciones de productos terminados, acompañados de una breve ficha técnica.

Rara vez se describe la relación creativa entre el diseñador gráfico y el director de la puesta en escena o la institución que presenta el espectáculo.

En esta tesina se pretende mostrar el proceso creativo y colaboración entre el diseñador y los creativos de teatro que lleva a la imagen terminada, así como ilustrar las especificaciones técnicas de su reproducción.



carteles y estilos gráficos

cartel¹

(Del occitano *cartel*).

1. m. Lámina de papel u otra materia en que hay inscripciones o figuras y que se exhibe con fines informativos o publicitarios.
2. m. Lámina con grandes caracteres que sirve en las escuelas para enseñar a leer.
3. m. Pasquín (escrito anónimo).
4. m. Red que sirve para la pesca de la sardina.
5. m. Escrito que se hacía público y en que alguien desafiaba a otra persona para reñir con ella.
6. m. desus. Escrito relativo al canje o rescate de los prisioneros, o a alguna otra proposición de los enemigos.

de cartel

1. loc. adj. Dicho de una persona:
Que tiene gran prestigio.

en cartel

1. loc. adj. Dicho de un espectáculo:
Que se está representando.
Película en cartel. U. t. c. loc. adv.

tener cartel

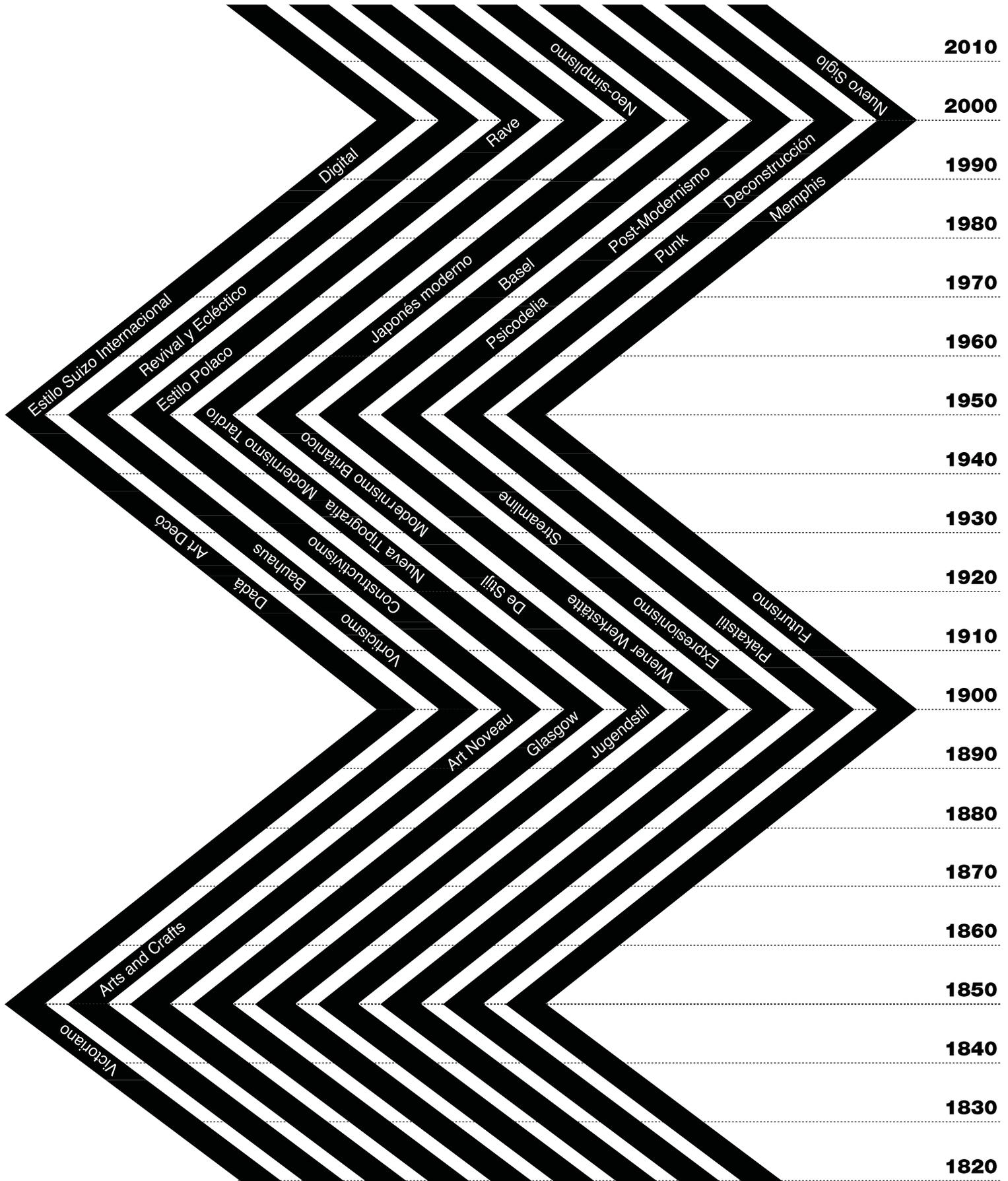
1. loc. verb. coloj.
Tener la reputación bien sentada en un asunto determinado.

cartel² o cártel

(Del inglés *cartel*, y este del alemán *Kartell*).

1. m. Organización ilícita vinculada al tráfico de drogas o de armas.
2. m. Econ. Convenio entre varias empresas similares para evitar la mutua competencia y regular la producción, venta y precios en determinado campo industrial.

Estilos gráficos 1820-2012 (Seymour Chwast-Stephen Heller)



carteles legendarios

A continuación se ejemplifica la tabla *Estilos gráficos* con algunos carteles y portadas famosos, diseñados por autores reconocidos.

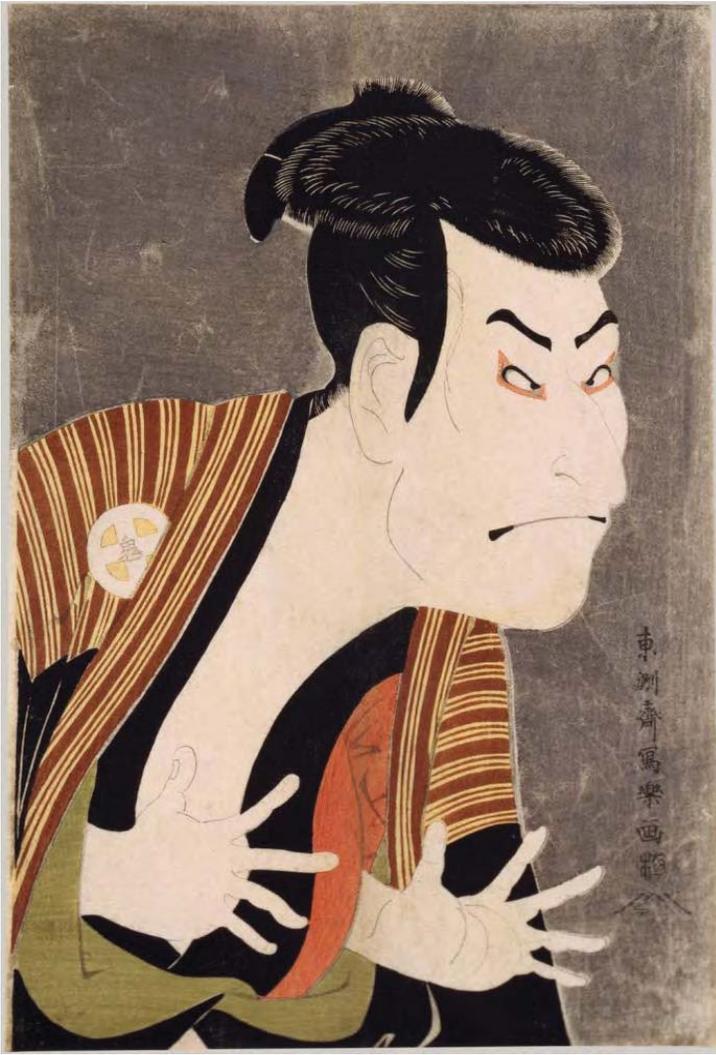
En esta breve selección se puede apreciar la variedad compositiva y estilística, así como los temas y técnicas de representación y reproducción propias de las épocas correspondientes.

Desde el uso primigenio del contorno negro para delinear las estampas japonesas Ukiyo-e, estilizadas e iluminadas con colores planos, hasta las acrobacias digitales de finales del siglo XX que exploran los límites de la legibilidad, los diseñadores han invitado a los ciudadanos a asistir a espectáculos, adquirir productos, escuchar música, responder al llamado bélico, etcétera.

Más de un siglo de historia capturada en carteles, que, terminada su función efímera, forman parte de importantes colecciones.

El cartel habla; cuenta historias, describe tendencias e ideologías, critica a la sociedad y es testimonio del quehacer humano.

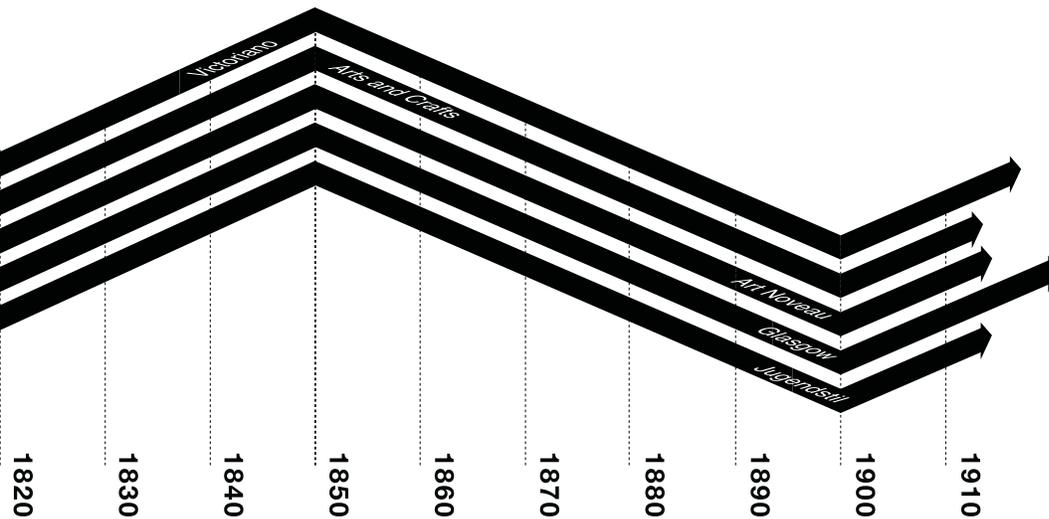
A tono personal, muchos de estos trabajos representan grandes avances estilísticos y comunicacionales en su respectiva época, e influenciaron mi búsqueda compositiva y conceptual, pues los considero inmejorables.



Tshusai Sharaku
 El actor de teatro Kabuki Otani Oniji II,
 en el papel de Yakko Edobe
 Japón
 1794



Alfons Mucha
 Jabones de baño Alfred Schweizer
 Francia
 1889

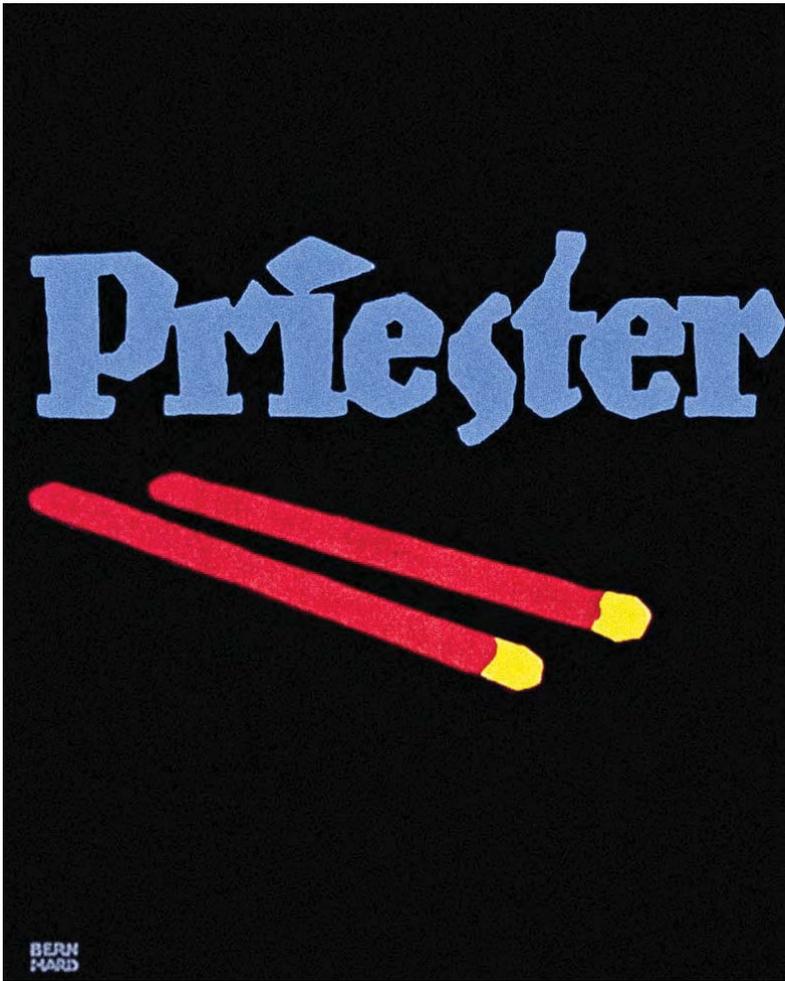




Henri de Toulouse-Lautrec
Aristide Bruant y su cabaret en Los embajadores
Francia
1892



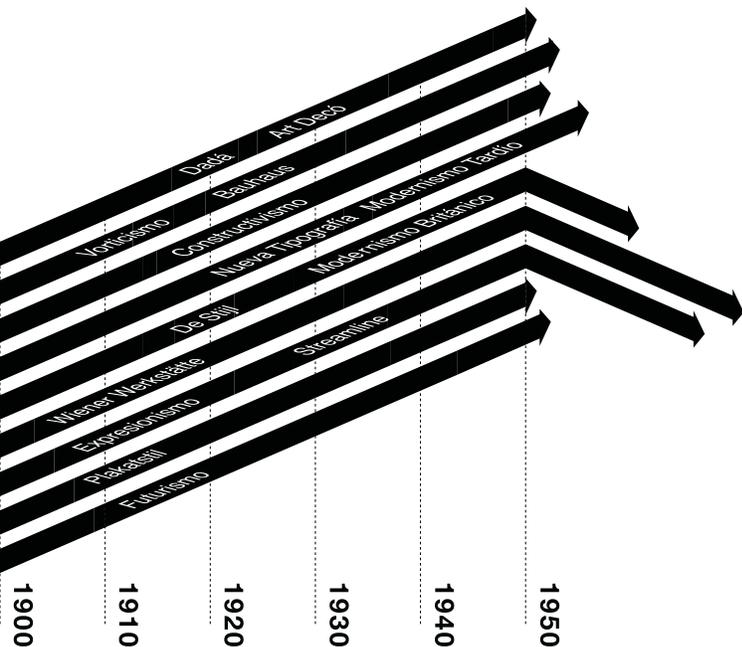
Joseph Maria Olbrich
Exposición de los artistas de la Secesión
Austria
1898



Lucian Bernhard
 Priester (marca de cerillos)
 Alemania
 1906



Joost Schmidt
 Exposición de la Bauhaus en Weimar
 Alemania
 1923

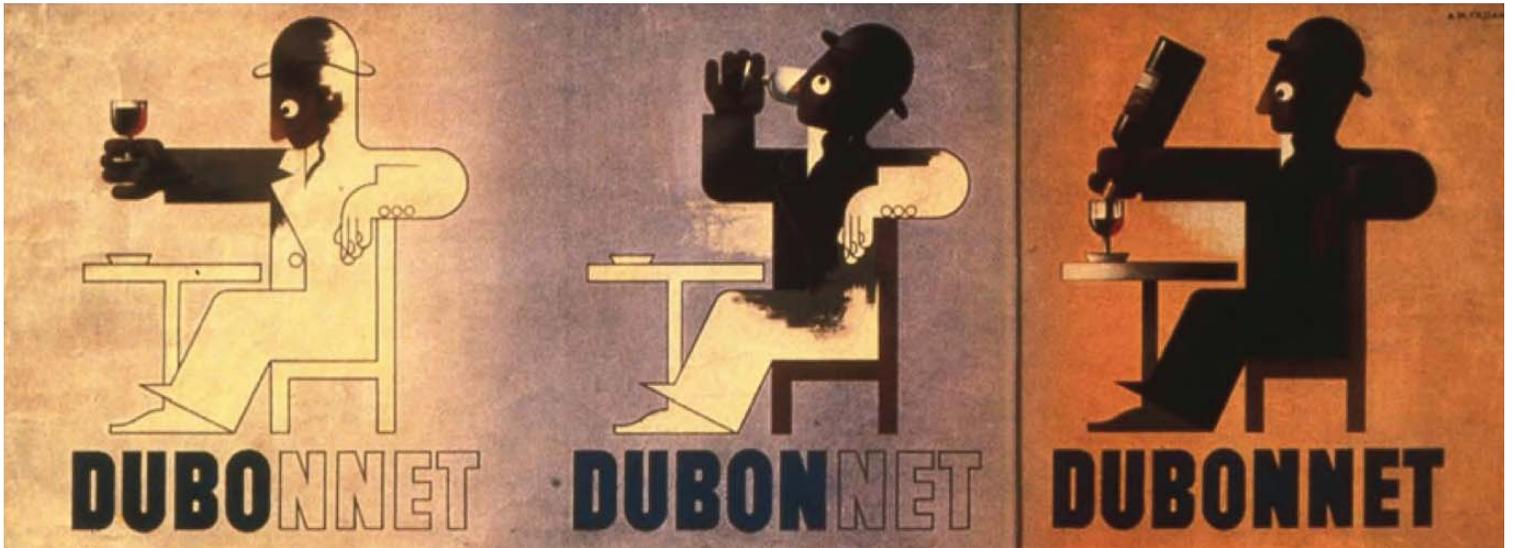




Alexandr Rodchenko
¡Libros!
 para la sección de Leningrado de la imprenta Gosidazt
 Rusia
 1924



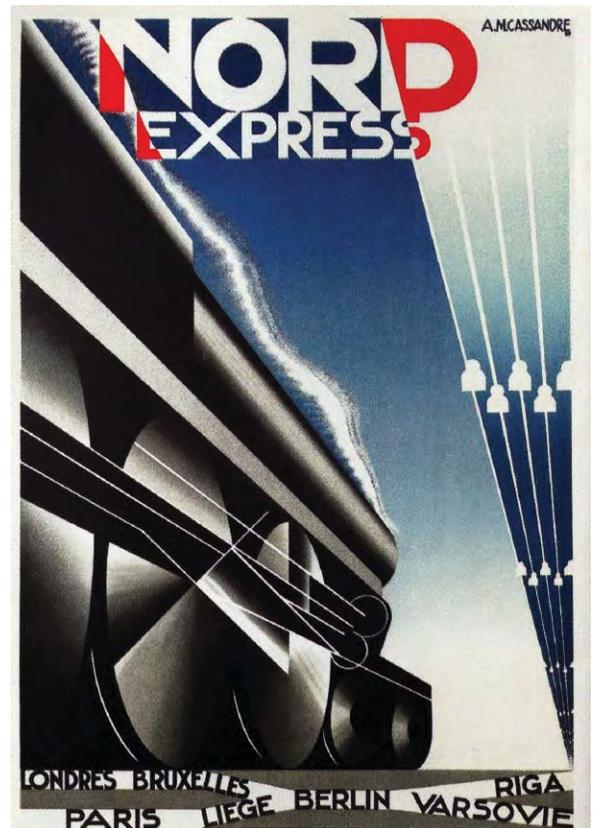
Vladimir y Georgii Stenberg
El acorazado Potemkin,
 film de Sergei Eisenstein
 Rusia
 1924



Adolphe Mouron Cassandre
 Dubonnet
 Francia
 1932

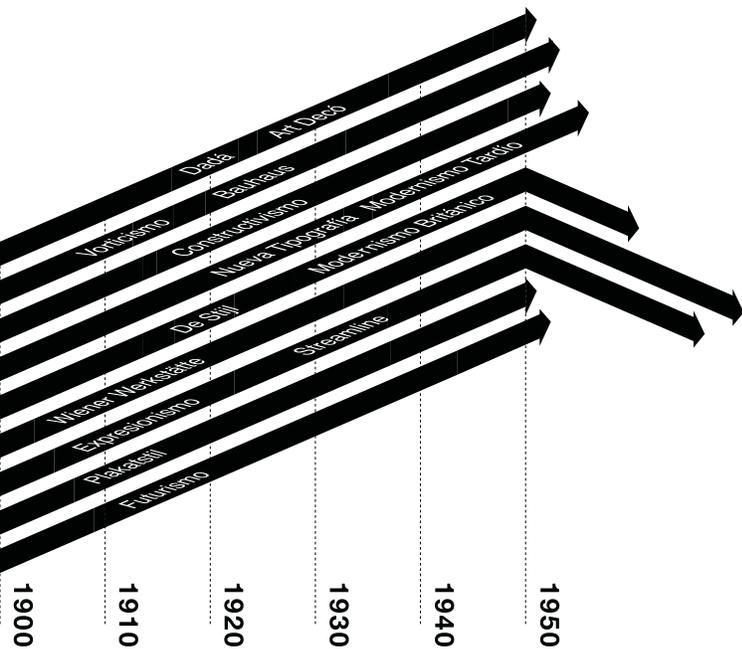


Expreso del Norte
 1927
 Francia



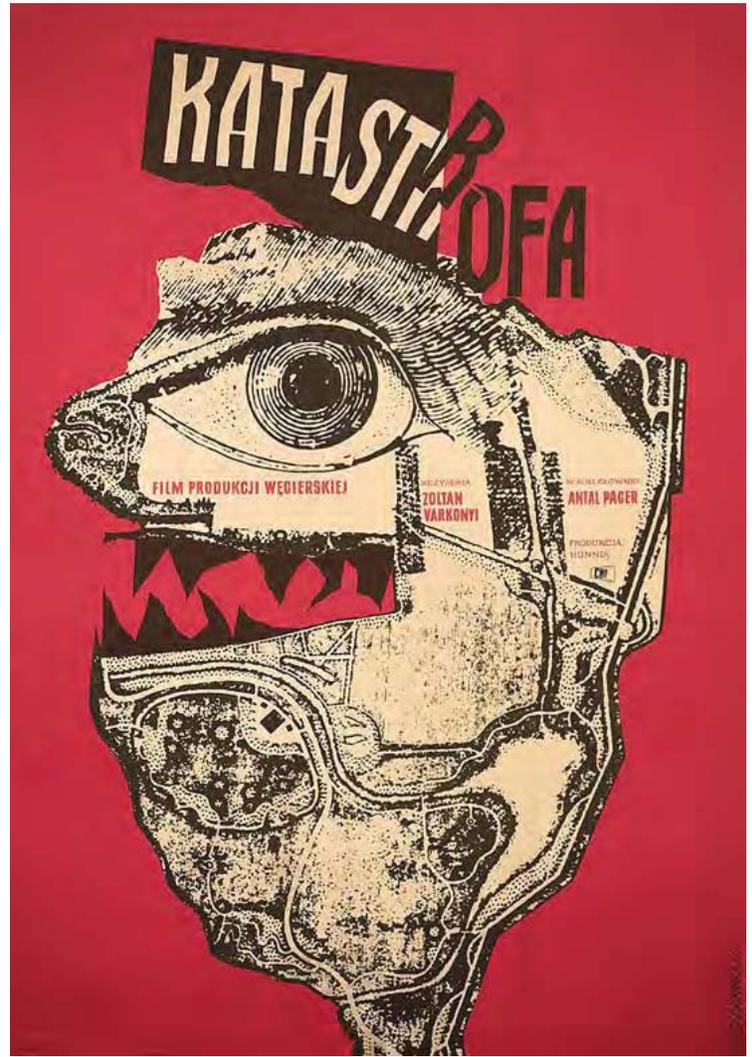


J. Howard Miller
¡Podemos hacerlo!
 Westinghouse Electric
 EUA
 1943

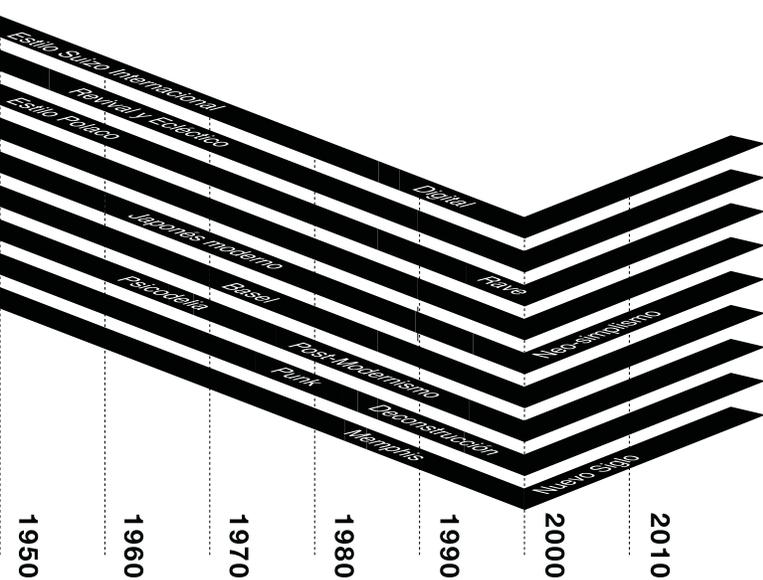


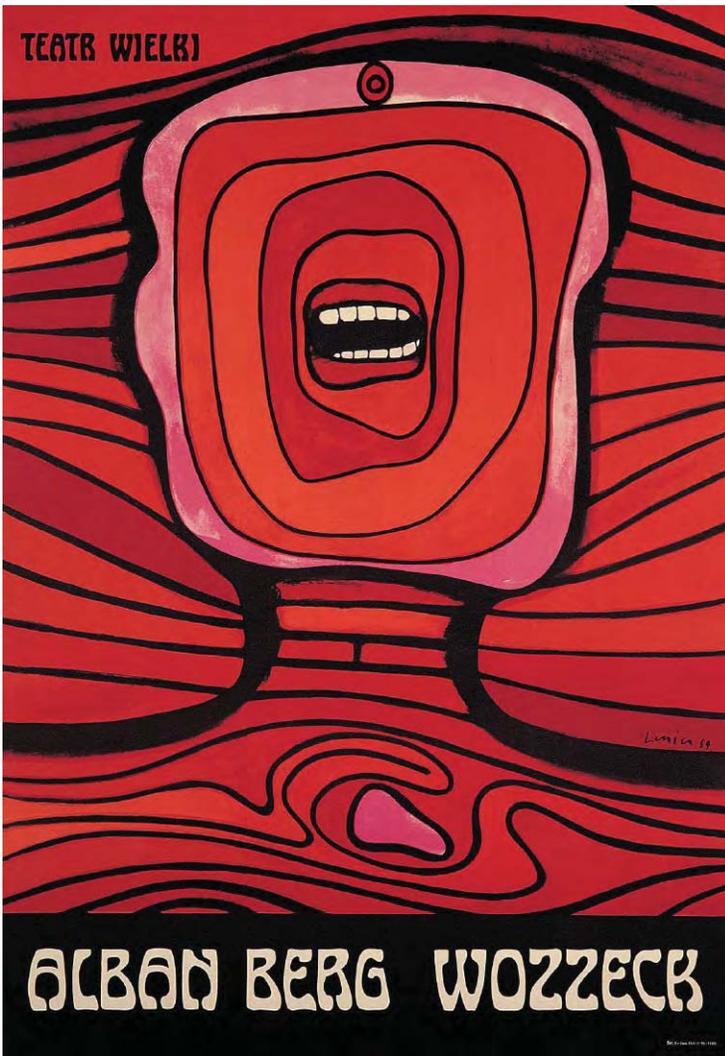


Josef Müller-Brockmann
Beethoven, concierto
Suiza
1955

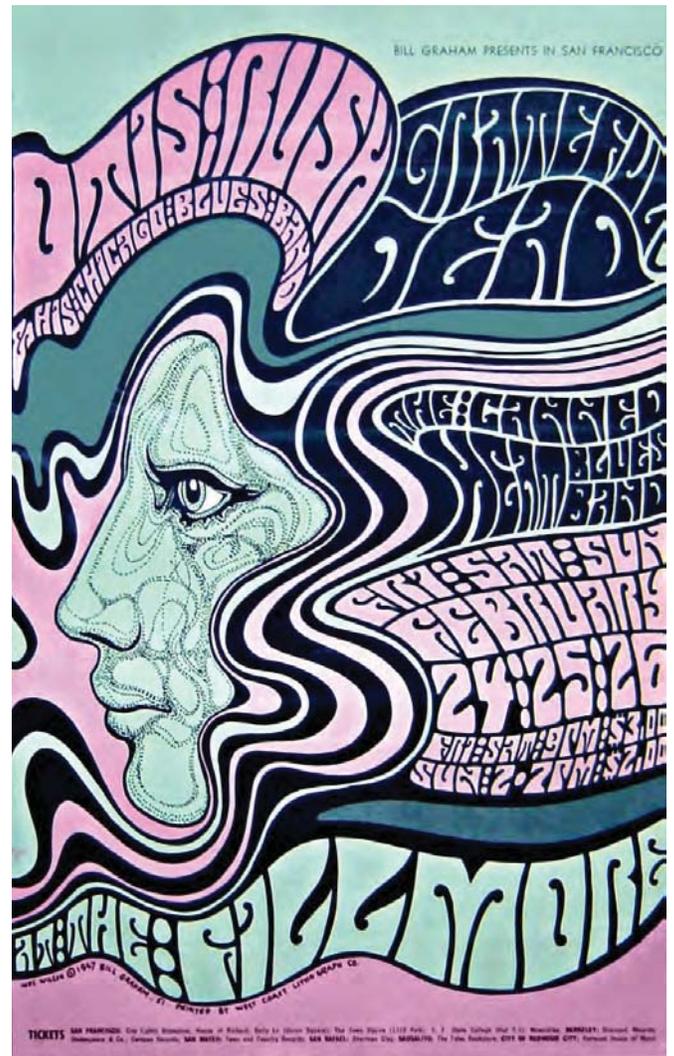


Roman Cieslewicz
Catástrofe,
film del director húngaro Zoltan Varkonyi
Polonia
1964



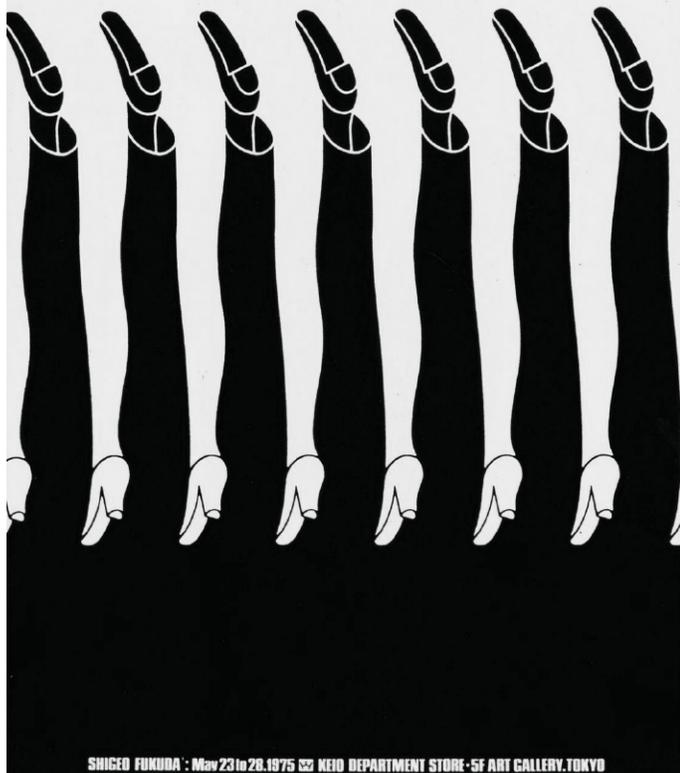


Jan Lenica
Wozzeck,
 ópera de Alban Berg en el teatro Wielki
 Polonia
 1964

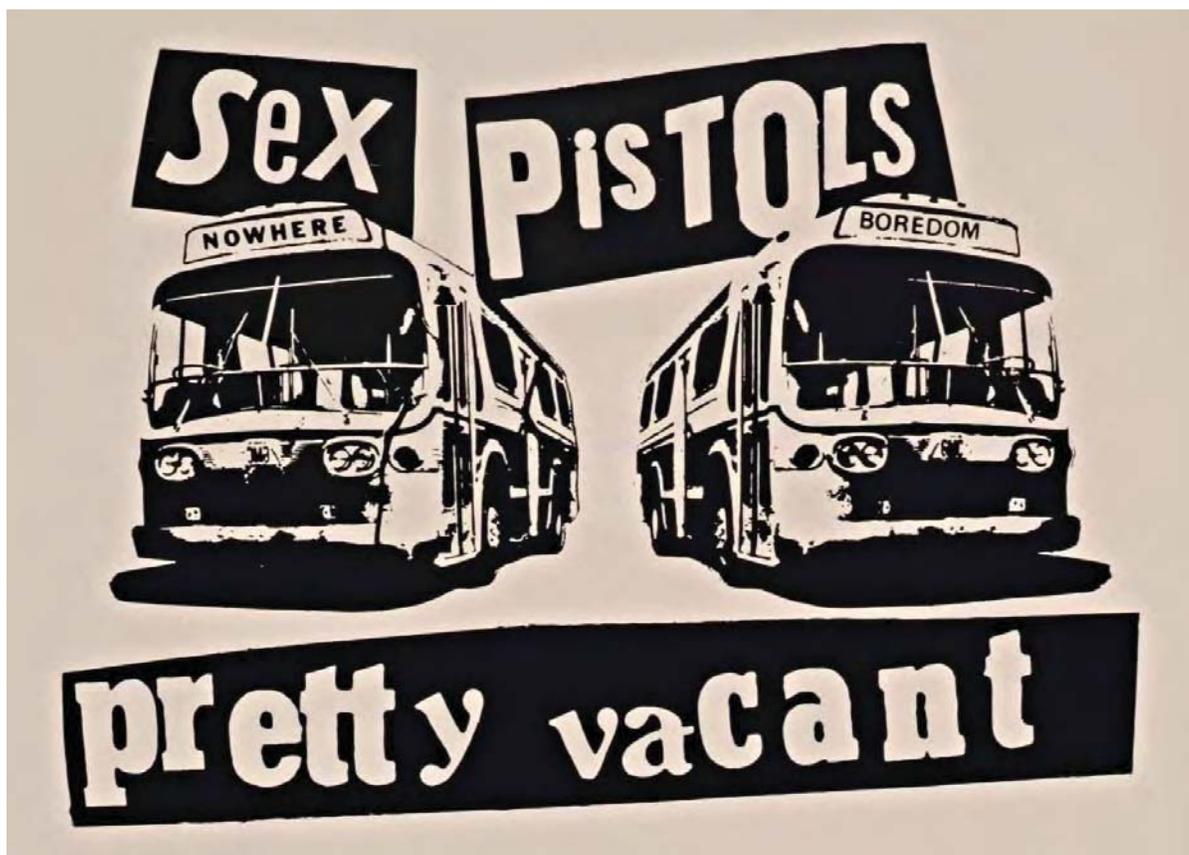


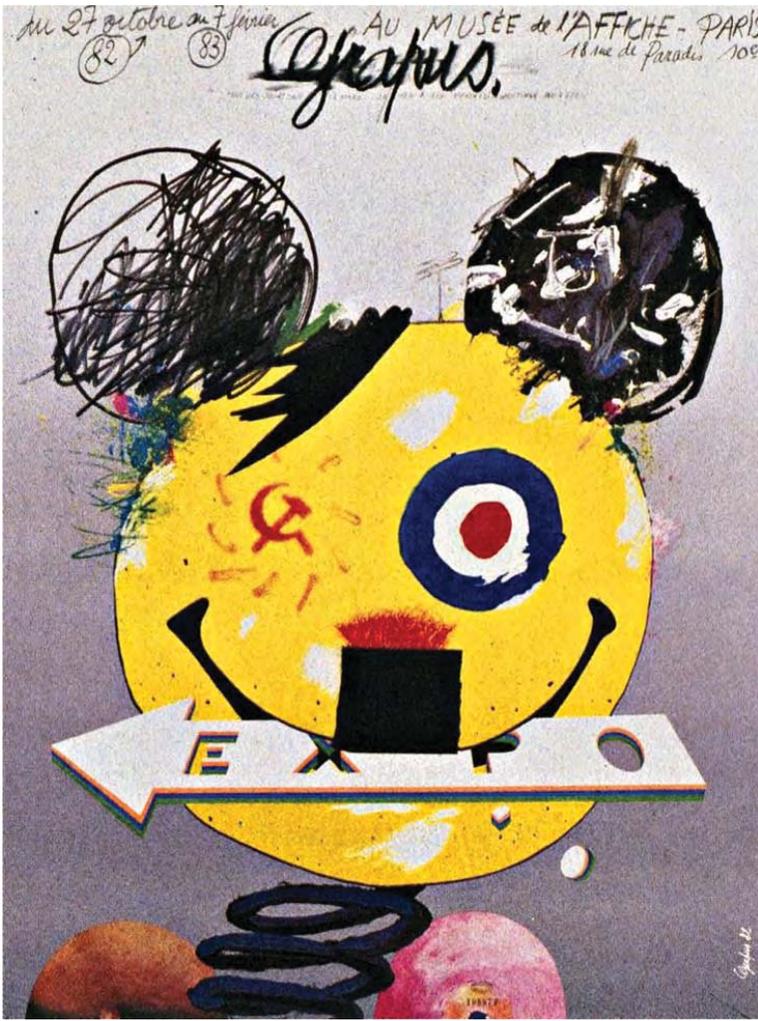
Wes Wilson
 Concierto de Otis Rush, the Grateful dead
 y Canned heat en el Fillmore
 EUA
 1967

Shigeo Fukuda
Exposición en la galería 5F, Tokyo
Japón
1975



Jamie Reid
Pretty Vacant,
sencillo de los Sex Pistols
Inglaterra
1977

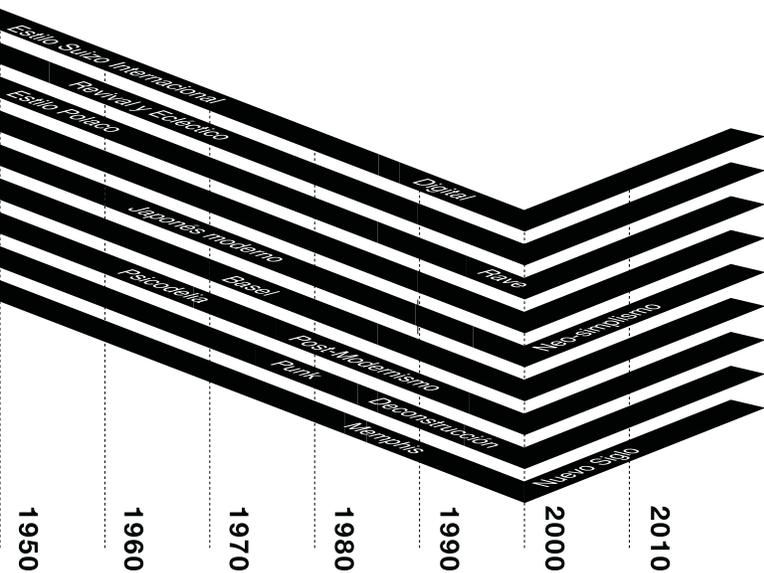




Pierre Bernard
Exposición de Grapus
en el museo del cartel en París
Francia
1982

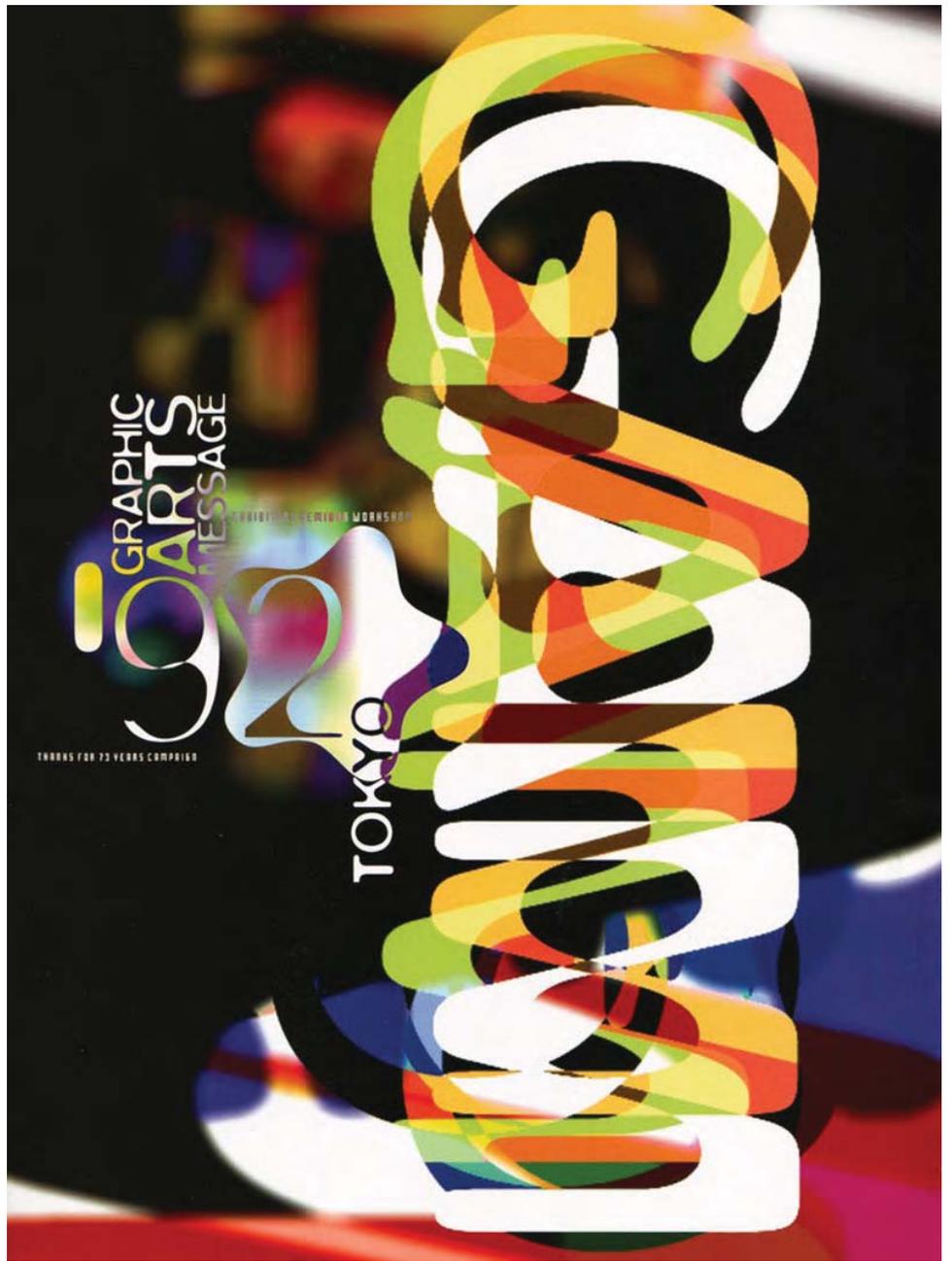


Takashi Akiyama
Ayudemos a la vida silvestre
Japón
1991

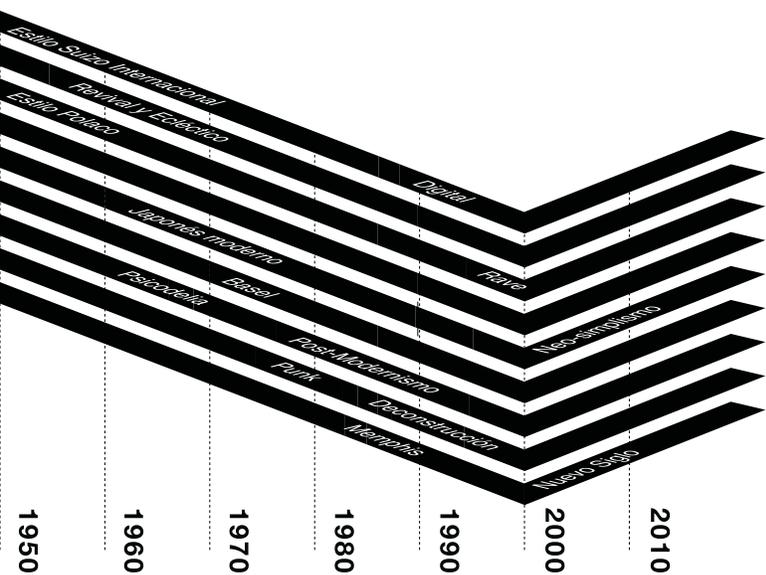


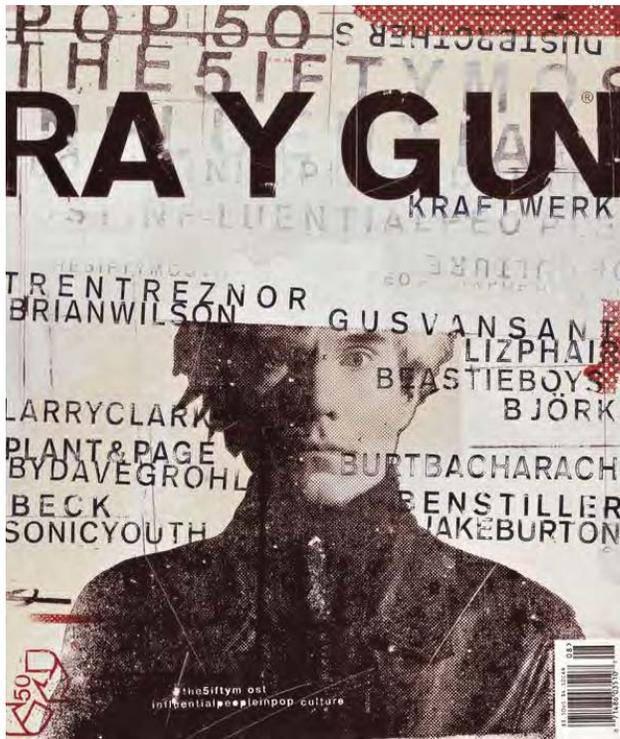


Vaughan Oliver
 Portada del disco *Doolittle* de the Pixies
 Inglaterra
 1989

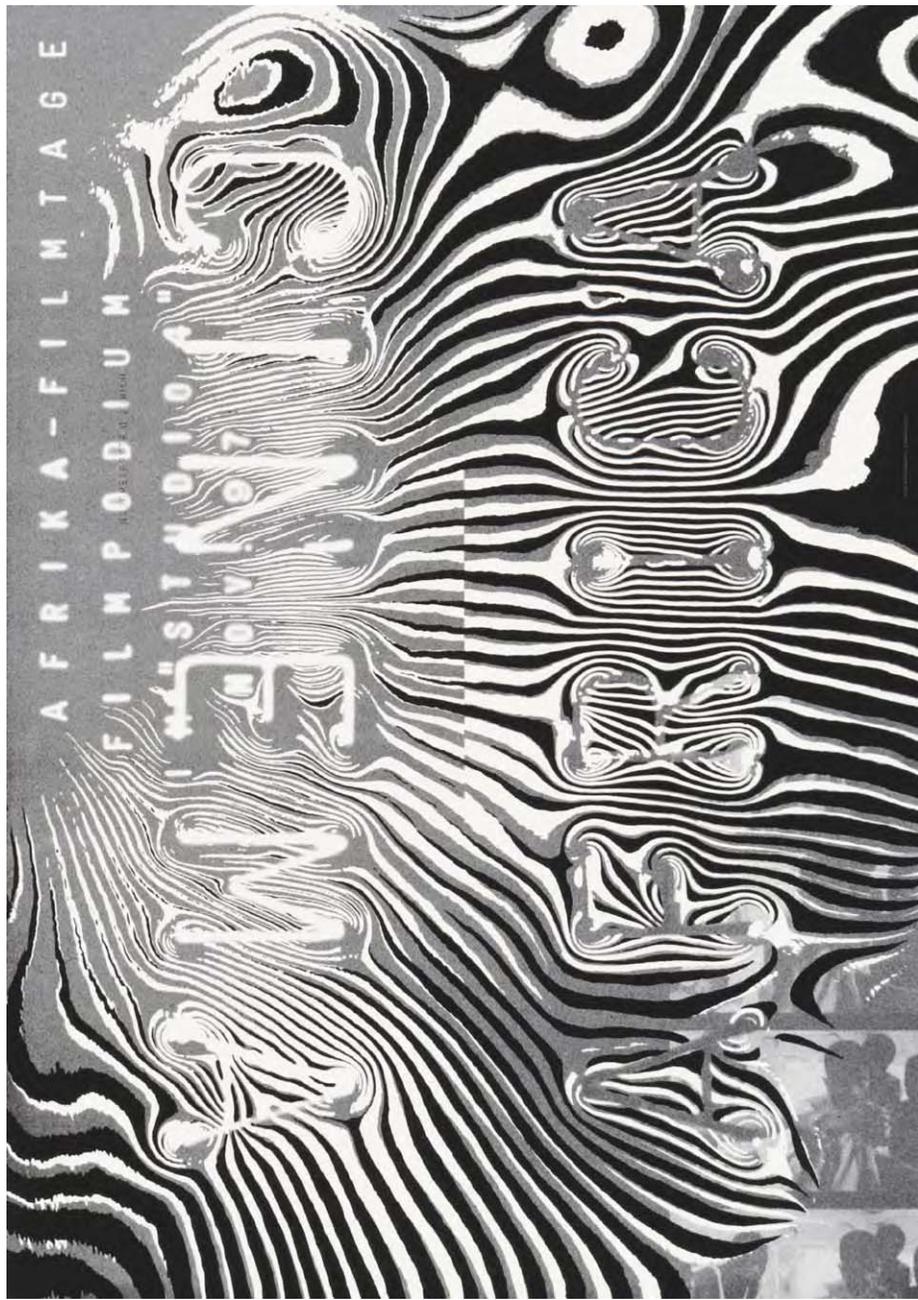


Neville Brody
 Mensaje de artes gráficas (GAM) en Tokyo
 Inglaterra
 1992





David Carson
portada de la revista Raygun # 58
EUA
1998



Ralph Schraivogel
Afrika, festival de cine
Suiza
1997

21

el teatro



Un breve bosquejo de la historia del teatro

basado principalmente en *Historia del arte escénico: a través de siglos, épocas y edades*, de Enrique Ruelas con la invaluable ayuda de Penélope Córdova

Antes de ser comprendido como lo es actualmente, el teatro fue una manifestación ligada íntimamente al descubrimiento del mundo por parte del hombre y a su manera de comunicarse con la naturaleza, las entidades divinas y también como forma de interacción social.

Las representaciones formaban parte de ceremonias rituales, mediante las cuales se buscaba un acercamiento con los dioses, que representaban las fuerzas de la naturaleza y conceptos abstractos del espíritu y la psique humanos.

En la antigua Grecia, la primera manifestación conocida asociada con el arte dramático proviene de los rituales consagrados a Dionisos, donde se sacrificaba a un macho cabrío, y se cantaba, bebía y bailaba. La palabra “tragedia” tiene su origen en el sonido que hacía el animal durante el ritual y al ser sacrificado, es el “canto” del macho cabrío. Poco a poco, de participantes, los integrantes se tornaron espectadores, y del coro se separaron algunos actores que se convirtieron en intérpretes de los papeles principales. Son dos los géneros dramáticos que Aristóteles analiza en su *Poética*: la comedia y la tragedia. El teatro como arte, es concebido por los antiguos como mimesis, una imitación.

En el caso de la comedia, se trata de la imitación de acciones bajas o por debajo de la dignidad humana, por lo que mueven a la risa. La tragedia, por el contrario, según la definición aristotélica, es la imitación de acciones enaltecidas y virtuosas por parte del héroe, quien siempre se enfrenta a los dioses y al destino con el que ha sido marcado.

Las representaciones se llevaban a cabo en auditorios dispuestos en forma circular alrededor del escenario central, y tenían una capacidad promedio de diez mil espectadores. Esto se explica dada la función esencialmente social, pero sobre todo, pedagógica del teatro antiguo. Estas jornadas podían alcanzar dos o tres días de duración y eran motivo de convivencia. El teatro clásico no sólo estableció las pautas estructurales y las características que durante mucho tiempo conservaría en mayor o menor medida el teatro occidental, y a partir de las cuales iría evolucionando hacia formas transgresoras tanto en mensaje como en forma, sino que también fueron sus dramaturgos quienes mediante las historias que pusieron en escena, canonizaron ciertos temas e hicieron de sus personajes arquetipos y metáforas de la condición humana. Los representantes más notables de la comedia fueron Aristófanes y Terencio.

De la tragedia, Sófocles, Esquilo y Eurípides.

Cuando los romanos conquistaron Grecia, también adoptaron e integraron muchas de sus tradiciones y cultura. El teatro sufrió varios cambios, y el más importante fue que perdió en gran medida su condición educativa original –aunque seguía siendo político en gran parte– para convertirse sobre todo en un espectáculo. No es que el teatro, tal como había sido heredado de los griegos, perdiera su condición artística, pero sí se puso el énfasis en otros aspectos que no eran aquellos que concibieron los helénicos como principales en un inicio. Entre los romanos, al contrario de los griegos, que eran fundamentalmente trágicos, la comedia fue el género más popular y más difundido.

Con el advenimiento del cristianismo y durante la Edad Media, la religión fue un poder que abarcó no solo la fe del creyente, también intervino en otros aspectos de la vida de los hombres y de las naciones. El cristianismo, más que una religión, era una política de Estado. Las disciplinas artísticas como la arquitectura, la música y la literatura no quedaron fuera del alcance del monoteísmo cristiano. Los edificios que servían para las representaciones estaban pensadas para convertirse en un símbolo de la grandeza y poderío del emperador que los mandaba construir. En el teatro, las piezas retomaron su carácter educativo, pero enfocadas hacia el adoctrinamiento religioso, como el auto sacramental, las pastorelas y el misterio. Así como en tiempos primitivos, los rituales cristianos trascienden la iglesia y se montan en escenarios

El teatro de Delfos es uno de los mejor conservados del mundo griego. Fue construido en el siglo IV en piedra caliza en la ladera del monte Parnaso y tenía capacidad para 5.000 espectadores.

Página anterior:
Detalle de la famosa ánfora de Pronomos, que representa a actores sosteniendo sus máscaras, en preparación a una puesta en escena. También muestra al coro teatral y el elenco, con el célebre músico Pronomos, y al dios Dionisos. Se considera la pieza de evidencia pictórica más importante sobre el teatro de la antigua Grecia. Siglo IV AC.





William Shakespeare
1609

específicos para dicha actividad. Se pasa de la misa al drama litúrgico. La gente común no tenía acceso directo a la Biblia, así que el teatro fue una herramienta fundamental para llevar la doctrina al pueblo.

En Inglaterra, el teatro isabelino de los siglos XVI y XVII resplandece con la aparición de un supuesto mal actor que comenzó a escribir obras dramáticas: William Shakespeare.

Considerado simbólicamente como el “inventor de lo humano”, Shakespeare, cuya identidad todavía suscita discusiones entre los intelectuales, abarcó todos los géneros dramáticos conocidos hasta el momento pero, sobre todo, abarcó todo el espectro de las emociones y preocupaciones humanas. Después de las figuras emblemáticas del teatro clásico, como Antígona o Edipo, o quizás aun más, los personajes de Shakespeare se han convertido en metáforas de la condición humana. Es difícil sobreestimar la importancia de este escritor en la historia, no sólo del teatro, sino de la literatura universal y del pensamiento occidental. Incluso Sigmund Freud, ávido lector de Shakespeare, se sirvió de sus obras para estudiar a profundidad la psique del hombre. Macbeth, Hamlet, Otelo, El rey Lear no sólo se han convertido en personajes emblemáticos, sino que son arquetipos estandarizados.

La llamada Edad de Oro del teatro se desarrolló en España en el siglo XVII. Podría decirse que es a partir de entonces cuando el arte dramático empieza a jugar un rol preponderante en la historia literaria, pues se convierte en instrumento moral y estético a la vez, cosa que no se había logrado anteriormente con tal énfasis. La concepción cristiana del mundo como un gran teatro, donde las apariencias eran lo más importante, se manifiesta más allá de la polarización del bien y el mal, como se demuestra en una obra como *La vida es sueño*. La ética tiene matices. Los dramaturgos más representativos del Siglo de Oro son Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Cervantes.

Igual que habían hecho los escolásticos siglos antes al intentar, mediante todas las fuentes de conocimiento disponibles, integrar el pensamiento clásico y el cristiano en una doctrina coherente, en Francia, el Neoclasicismo integró las obras de los dramaturgos clásicos a la moral cristiana. Si la virtud de los clásicos era poseer la libertad de decidir entre hacer lo correcto y lo incorrecto, según sus propios motivos, en el Neoclasicismo la virtud se reducía a hacer lo bueno, es decir, lo correcto según la doctrina cristiana. Corneille y Racine son los autores fundamentales de este movimiento.

También en Francia, y paralela al Neoclasicismo, florece la Comedia francesa, con Molière como su principal representante. Hay que tomar en cuenta que el teatro en estos momentos es un fenómeno de culto. Los personajes bondadosos de las obras neoclásicas son por lo general de la nobleza, que representa los más altos valores humanos, lo cual sigue la definición aristotélica de la Tragedia, la imitación de cualidades enaltecedoras. En este contexto, Molière es importante porque sus personajes no sólo son de todos los estratos sociales, sino que ridiculiza aquellos valores de los que el neoclásico se enorgullece; de nuevo, esto sigue con apego la definición clásica del género: la imitación de acciones vergonzosas.

Ya desde el siglo XVIII y todo el XIX, Alemania experimenta el esplendor del teatro romántico, desprendido del movimiento poético del Sturm und Drang, cuya base es resaltar las emociones y las pasiones humanas. El teatro romántico es de corte realista y pone énfasis en el hecho de que los hombres se conducen siguiendo o siendo arrastrados por sus pasiones; son ellas las que lo llevan tanto a la desgracia como a la felicidad. Goethe, Schiller son los románticos alemanes por excelencia, mientras que en Francia, Victor Hugo y Alejandro Dumas ocupan la escena teatral del romanticismo.

Podría decirse que el siglo XIX es el que corresponde a las revoluciones dramáticas más importantes. El teatro escandinavo, representado por Henrik Ibsen y August Strindberg principalmente, quienes se consideran precursores del Teatro del Absurdo y del teatro simbolista, rompe con la tradición del Romanticismo. Los personajes ya no representan virtudes o faltas absolutas, sino que poseen los matices propios de la condición humana. Si en el teatro romántico una equivocación o un malentendido causado por las circunstancias



Los actores rusos Vasili Kachalov y Olga Knipper, como Hamlet y Gertrude, en la producción de Edward Gordon Craig y Constantin Stanislavski de *Hamlet*, de William Shakespeare. 1911



Helene Weigel y Bertolt Brecht en el rally del 1º de mayo Bundesarchiv, Fotografía de Horst Sturm 1951

Abajo:
Helene Weigel en *Madre Coraje y sus hijos*, Berliner Ensemble 1949



o el destino desembocaba en una consecuencia de la que el personaje era víctima, en el teatro escandinavo son los personajes quienes poco a poco se encaminan a su propia desgracia, conscientes o no de ello. Es a finales del siglo XIX y a principios del XX cuando irrumpe una figura sin la que hoy es difícil concebir una puesta en escena: la del director. Al revisar las piezas impresas de siglos o décadas anteriores, es notable la cantidad de acotaciones necesarias para que la obra se represente como el autor la concibió en un principio. Estas indicaciones van reduciéndose cada vez más porque el director funciona, podría decirse, como un segundo intérprete e incluso coautor de la obra. A partir de la escuela de Stanislavski, las escuelas de dirección y actuación proliferan. El texto plano no sería sino una primera lectura, que se convierte en una obra acabada, en cuanto a su producción, gracias al director y a los actores, cuya importancia es cada vez mayor. La figura de Stanislavski está ligada históricamente con el afianzamiento de un género dramático anteriormente tratado por Ibsen y Strindberg: la Pieza, que en Rusia está ligada directamente al Realismo, y está representada por Anton Chekhov. La base de la Pieza consiste en una toma de conciencia por parte de los personajes; es un género reflexivo más que catártico, como en el caso de la Tragedia. En la Pieza se desarrolla el llamado *medio tono*, una representación contenida donde se complementan el texto, la dirección y la actuación, un tono completamente alejado de la representación patetista y elocuente de las formas clásicas.

Aunque los primeros experimentos se llevaron a cabo a finales del siglo XIX, es sobre todo el siglo XX cuando se desarrolla otro fenómeno esencial del mundo moderno, otra forma de hacer arte: el cine. De la misma manera que la aparición de la fotografía planteó serios cuestionamientos a la pintura figurativa, la irrupción del cine en la escena mundial puso en tela de juicio la supervivencia del teatro como espectáculo figurativo de la realidad o de ciertos aspectos de ella. De cualquier manera, el contexto histórico europeo no dejaba un gran margen para que el teatro subsistiera tal como se le conocía hasta unas décadas antes. Dos guerras mundiales, dos posguerras, la disolución de viejos imperios y el surgimiento de otros tenía que incidir necesariamente en las manifestaciones artísticas. Con la llegada del cine, el teatro realista perdió peso, sin embargo, este vacío o decadencia fue llenado por muchos otros planteamientos sobre nuevas formas de representar todo tipo de situaciones. Por ejemplo, Antonin Artaud inspiró, gracias a su libro *El teatro y su doble*, lo que se conoce como el Teatro de la Crueldad, que consiste en golpear simbólicamente, mediante la obra, las emociones del espectador y hacer que la pieza lo perturbe. Para lograrlo, el artista recurre a la violencia y a situaciones inesperadas e impactantes para el espectador. Peter Weiss, Peter Handke o David Mamet son autores que suelen ser asociados con esta corriente.

También en la primera mitad de este siglo surge la obra de Bertolt Brecht, con un género denominado teatro épico, por su elevada tendencia política (Brecht era comunista), su inserción dentro de los motivos históricos y, a la vez, su búsqueda de la perfección estética. La herencia del teatro brechtiano es amplia, pero uno de los elementos más trascendentes hasta hoy es la destrucción metafórica de la cuarta pared. Por primera vez el actor interactúa con el público, lo cuestiona, lo lleva a insertarse en la historia que está presenciando y le exige que participe mediante un razonamiento e interprete lo que está viendo. De esta manera, un llamado

Karl von Appen
La ópera de los tres centavos,
 de Bertolt Brecht y Kurt Weill,
 Berliner Ensemble,
 1960



“rompimiento brechtiano” busca incidir directamente y apelar al intelecto del espectador, y no solo a perturbar sus emociones, como en el caso del Teatro de la Crueldad.

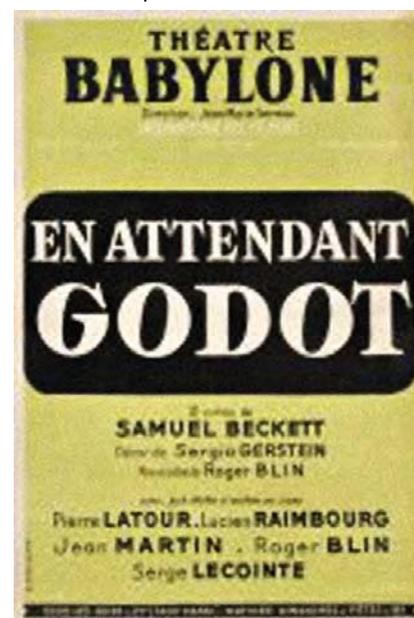
El siglo XX es explosivo para la historia, no sólo del teatro, sino para la literatura y, en general, para la filosofía del lenguaje. La gente de teatro, como también los novelistas, poetas y prosistas, abandonan para siempre las formas canónicas que habían servido como pauta durante tantos siglos. Esta negación responde, como en el resto de la literatura y, en general, del pensamiento occidental del siglo pasado, al desencanto generalizado y a la conciencia de que la cultura y el conocimiento no salva al hombre de la barbarie. El Nihilismo, promovido principalmente por Albert Camus y Jean Paul Sartre, se manifiesta como la teoría o el equivalente filosófico del Teatro del Absurdo, representado principalmente por Samuel Beckett y Eugène Ionesco; *Esperando a Godot*, *Fin de partida*, *La cantante Calva*, *El rinoceronte*, piezas que ya no parten de una historia o de un mandamiento moral, o de personajes siquiera, sino de tipos sociales o circunstancias generalizadas, obras que representan abstracciones e ideas como el fin del mundo, la espera eterna, lo absurdo de estar vivo. No hay una trama, no existe coherencia aparente, pero todo tiene sentido. Es en este punto cuando el teatro se distingue en esencia del relativamente recién nacido arte cinematográfico; los recursos y la técnica que exige este son de base muy diferentes de los que necesita el teatro. Podría pensarse que la finalidad última de ambos es la misma: contar una historia. Sin embargo, en el siglo XX se volvió evidente que el mensaje también estaba en el medio, que forma y contenido no eran dos elementos que pudieran estudiarse por separado. Así como el teatro en sus inicios perseguía una función educativa y después, de espectáculo, y poco a poco fue convirtiéndose en un acontecimiento de culto, el cine también, al ir desarrollando sus propias técnicas y al ir inventando recursos, la separación entre uno y otro resultó benéfica para ambos.

Finalmente, a diferencia de las otras disciplinas literarias, el teatro es la única que requiere de la participación del espectador como testigo para completarse en un espacio y tiempo inmediatos. De la representación teatral y la experimentación se desprenden otro tipo de disciplinas artísticas contemporáneas, como el performance, en el que la exigencia con el espectador es absoluta y va más allá de contar una historia, lleva el lenguaje al cuerpo; explota y explora las posibilidades de interacción entre la obra de arte (el performance mismo) y el receptor.



Roger Blin y Jean Martin
en *Esperando a Godot*,
de Samuel Beckett.
Producción de Roger Blin. París,
teatro Babylon, 1953.

Cartel de la puesta en escena





Yoko Ono fue una figura clave en el movimiento Fluxus.

La pieza *Cut Piece* funcionó como una actuación, un evento social, y un comentario sobre el papel de la mujer en la sociedad contemporánea.

Un video de una presentación de 1964 muestra a la artista sentada pasivamente en un escenario mientras los miembros de la audiencia se acercan uno a uno y le cortan un pedazo de ropa, hasta dejarla en paños menores. Cada representación de la actuación es única, dependiendo del tamaño y la velocidad de la audiencia. La obra aboga por un enfoque colaborativo en el que el público se convierte en un participante, sin embargo *Cut Piece* también cuestiona el papel del público en la creación de arte.

Fotograma
Centro de Arte Walker
1964

Bibliografía

Ruelas, Enrique, *Historia del arte escénico: a través de siglos, épocas y edades*, Ed. Escenología, 1a. Edición, 653pp., México, 2012

Tolmacheva, Galina, *Creadores del teatro moderno: los grandes directores de los siglos XIX y XX*, Ed. Escenología, 1a. Edición, 391pp., México, 2011

Warr, Tracey, Jones, Amelia, *The Artist's Body*, Ed. Phaidon, 208 pp., Londres, 2006

Documenta CITRU, Revista Semestral de Investigación Teatral. Nueva Época, No. 2, 176 pp. CONACULTA-INBA-Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. México, Mayo 2000, Dossier Bertolt Brecht:

Hormigón, Juan Antonio, *Legado y futuro de Brecht* (P. 10)

Fuegi, John. *Una arqueología de voces: la creación de La ópera de los tres centavos* (P. 26)

Schnabel, Stefan. *Experimentos con Brecht: trabajo de teatro en el Berliner Ensemble* (P. 52)

3

1

cartel teatral

Teatr Wielki Otello Verdi



Jan Lenica, *Otelo*, ópera de Verdi en el teatro Wielki. Polonia, 1968

¿En qué condiciones se crea un cartel para promover una obra de teatro, un concierto de música sinfónica, una puesta de ópera?

Un cartel cultural tiene funciones de comunicación simples, pero cruciales:

1. Capturar la atención del transeunte (creo que es la más difícil), quien todo el tiempo está expuesto a cientos de informaciones mediáticas. Todas ellas le indican que compre, mire, visite o consuma tal o cual sitio, producto o servicio; algunos de estos mensajes son contradictorios entre sí y ocupan espacios urbanos adyacentes. Como resultado, el individuo transita por calles y pasillos y aprende a no reparar o incluso a bloquear estos impresos o pantallas de video de distintos tamaños y temas.

Si el cartel logra, con su mera existencia en la pared, que la persona en movimiento lo registre, y que tal vez en la segunda o tercera ocasión que pase por el mismo punto, disminuya la velocidad, se detenga, lea y se entere de la información presentada en ese formato, discriminando a todos los demás, se trata de un producto de diseño eficaz, o en el peor de los casos, llamativo. Aún cuando esta persona no asista al evento promovido, el cartel funciona, pues consiguió sacarla de la *ceguera selectiva* que le permite avanzar sin leer todo lo que se le ofrece.

2. Comunicar la información primaria del evento que promueve: ¿Cómo se llama el evento? ¿De qué trata, quién es el autor original, qué actores, director o músicos participan, dónde se presenta, cuándo y en qué horarios?

3. Comunicar también mensajes secundarios sutiles: ¿se trata de un espectáculo serio, cómico, dramático? ¿Es para niños, adolescentes y/o adultos? ¿Hace referencia a un trabajo previo? ¿La adaptación es de corte clásico, moderno o contemporáneo? ¿Es musical, y si lo es, de qué estilo? ¿Es un esfuerzo independiente o lo respaldan las instituciones culturales o patrocinadores prestigiosos? ¿Se presenta por única ocasión o durante una larga temporada? ¿En qué rango de precios se encuentran las entradas? ¿Aplican descuentos?

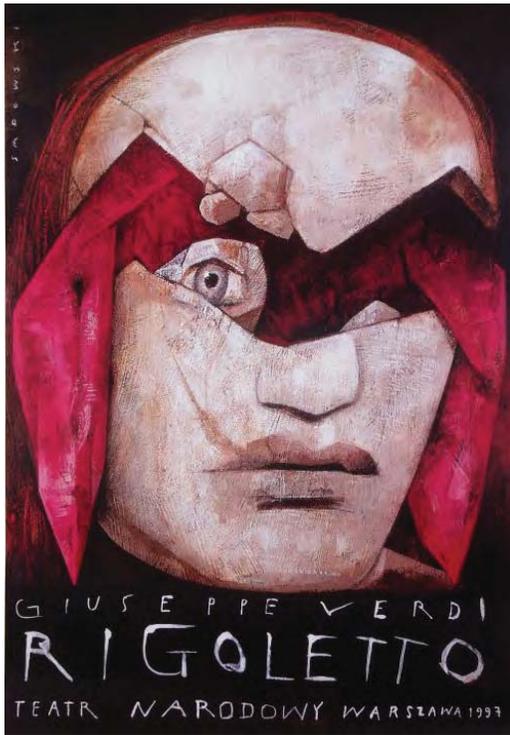
Las respuestas a todas estas preguntas determinarán que el público tome la decisión de asistir al evento o no. Por supuesto, la mayoría de la gente no llegará siquiera a cuestionarse la primera de las preguntas anteriores. Pasará de largo, toda vez que se entere de la información básica en el primer vistazo, pero es la captura breve de la atención del usuario, la pausa mínima que hace en su caminar, la que nos interesa conseguir.

En ello influye también el **formato del cartel**. ¿Este cartel es más grande que su competencia? Es lógico pensar que entre más grande mejor, aunque hay que tomar en cuenta que los carteles más grandes son también más costosos, más pesados, necesitan buen adhesivo, que a menudo arruga el papel, o incluso en los espacios institucionales o públicos hay mamparas que no aceptan carteles mayores o menores que determinada medida.

Si el diseño gusta, el cartel es grande y está bien impreso, está en riesgo de ser robado por algún entusiasta, y el resto de la gente no recibirá la información.

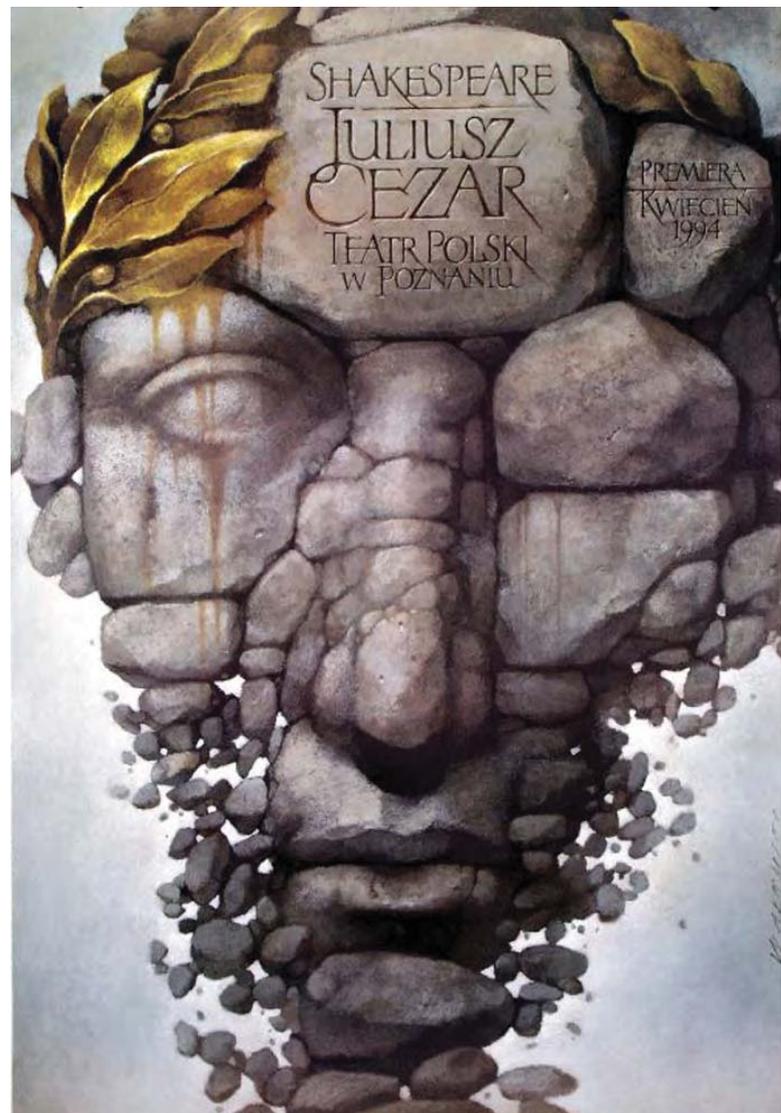
Colorido vs. economía. La cantidad de pasadas de tinta necesarias para imprimir el cartel son determinantes en el costo. Los presupuestos de una producción teatral son limitados casi por definición. Hay muchos otros gastos más importantes: sueldos, escenografía, vestuario... Sin embargo, el diseñador puede contribuir al aprovechamiento de los recursos al diseñar con una o dos tintas, sin que el cartel pierda impacto.

En todos los casos, para poder plasmar en el cartel las respuestas a las preguntas del punto 3, el diseñador debe estar en contacto con el director de la obra y tener entrevistas con su equipo de trabajo, asistir a ensayos, conocer la escenografía, vestuario, iluminación y concepto, y como mínimo leer el guión de la puesta en escena, tomando muy en cuenta si la adaptación es moderna o de época. Es un error común diseñar el cartel basándose en el título únicamente, en la 'cultura general' o incluso en el 'sentido común'. Son las particularidades de cada puesta en escena las que diferencian, por ejemplo, una versión de *Otelo* de otra, y es muy común que los textos clásicos sean descontextualizados del tiempo y espacio original en que fueron concebidos.



Wiktór Sadowski
Rigoletto,
 ópera de Verdi
 en el teatro Narodowy
 Polonia
 1997

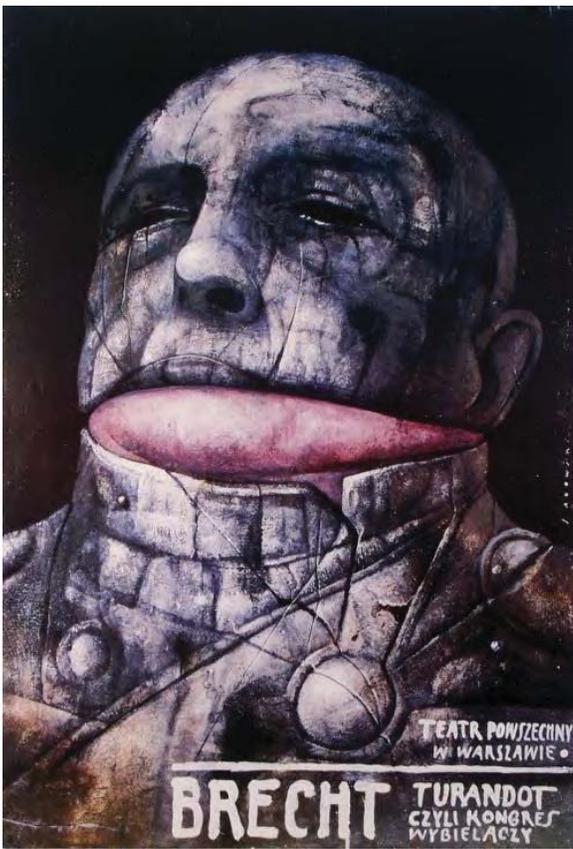
En estos tres ejemplos los diseñadores cuentan con una gran ventaja: se trata de obras clásicas, inmortales, de las cuales el público conoce claramente la trama general, por lo que el nivel poético de la imagen propuesta puede ser muy alto. Por otro lado, el reto con los clásicos está en concebir un cartel diferente a los cientos que le preceden.



Wiesław Walkuski
Julio César,
 de Shakespeare
 Polonia
 1994.



Leszek Zebrowski
Romeo y Julieta,
 de Shakespeare
 2008
 Polonia

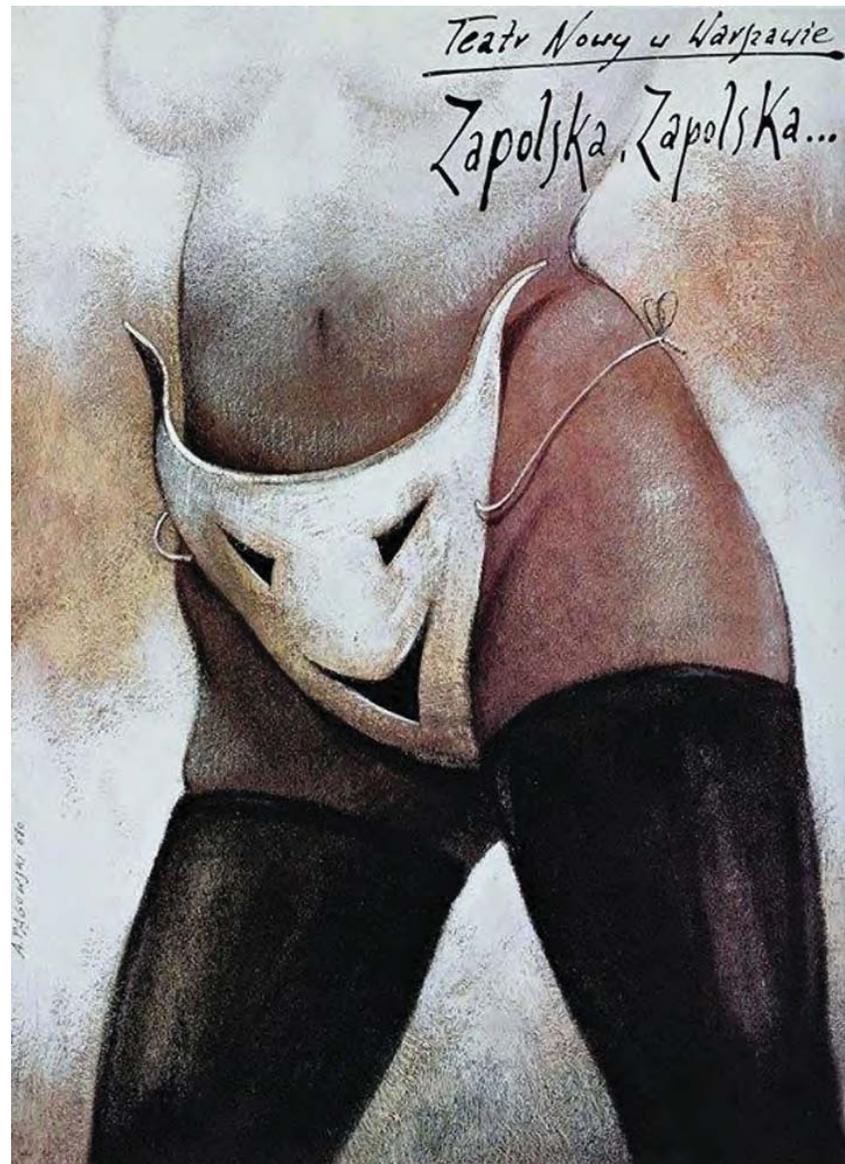


Wiktor Sadowski
*Turandot o el congreso
 de los blanqueadores,*
 de Bertolt Brecht,
 en el teatro Powszechny
 Polonia
 1987

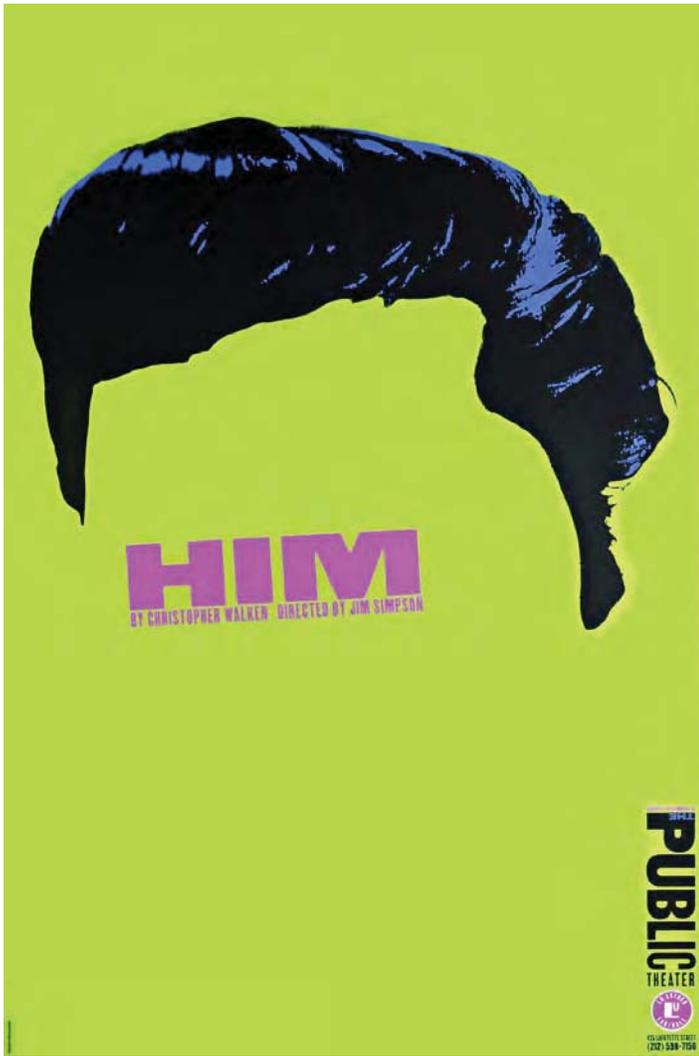


Mieczysław Gorowski
 Teatr en Tarnow
 Polonia
 1988

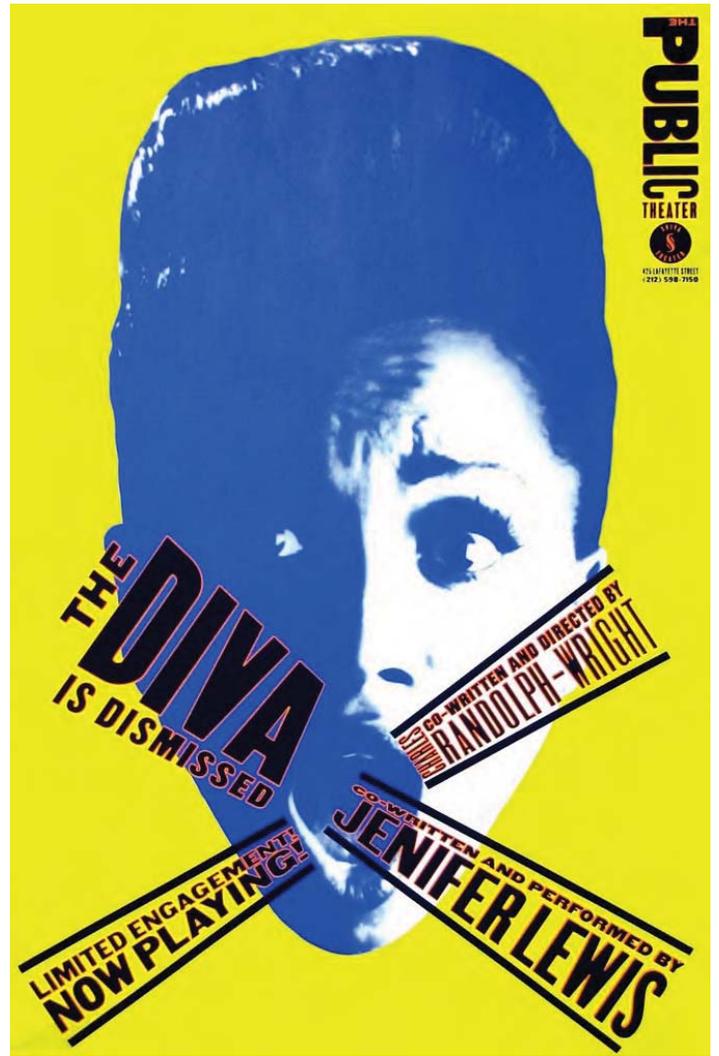
El contexto histórico y económico determina la comunicación y los estilos gráficos. Con la caída del muro de Berlín, a finales de los años 80, los diseñadores polacos crearon carteles teatrales basados en ilustraciones detalladas y conceptos surrealistas admirables. Estos carteles fueron impresos a todo color, en oposición a la economía de impresión forzada bajo el régimen soviético.



Andrzej Pagowski,
 Zapolska, Zapolska
 Polonia
 1991



Él
1994

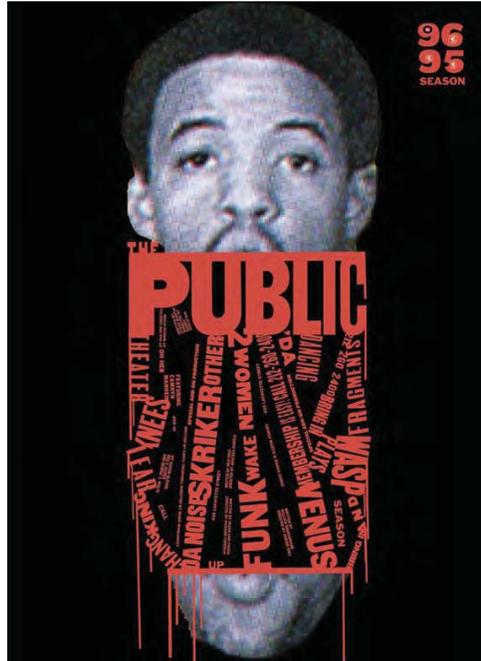


La diva está despedida
1994

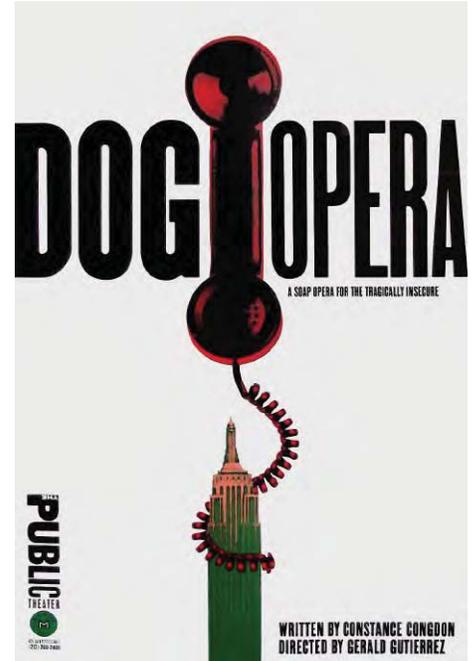


THE PUBLIC THEATER

Paula Scher de Pentagram renovó en los años noventa la imagen del Public Theater de Nueva York, desde el logotipo hasta los carteles de las temporadas teatrales y las obras específicas, así como un sistema de señalización y decoración interior del edificio. Más de 20 años después, los arreglos tipográficos con caracteres *sans serif* en diversos pesos y ángulos siguen sorprendiendo al público neoyorquino.



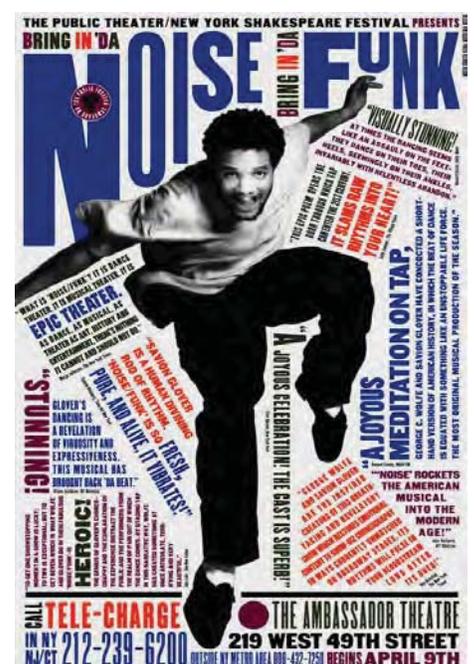
Temporada 95/96
1995



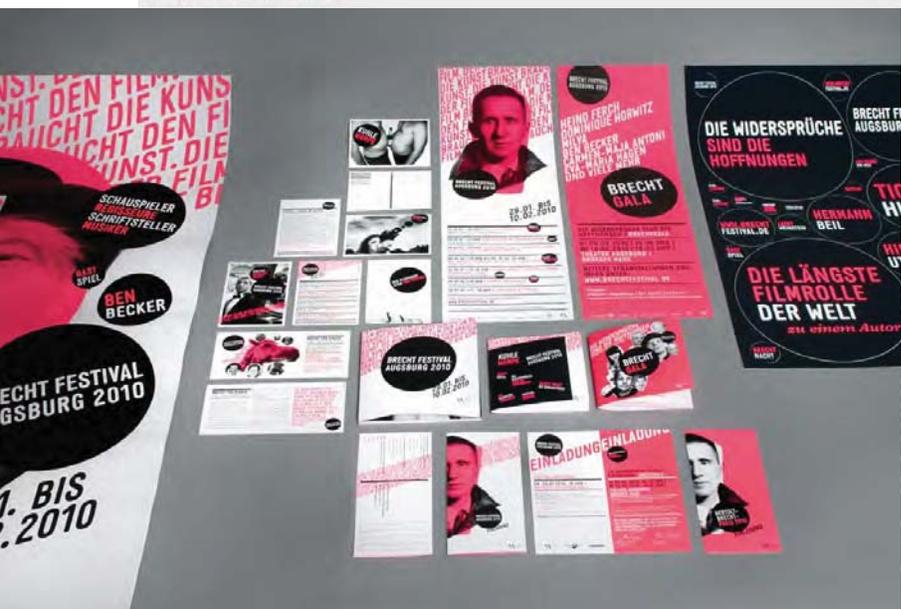
La ópera del perro
1995



Abierto al Público
2013



Traigan el ruido, traigan el funk
1996



Trabajando para la Coordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, diseñé durante más de tres años varios carteles para puestas en escena que se presentaron en el Centro Cultural del Bosque, donde se muestra lo mejor de la producción mexicana, en los teatros Julio Castillo, Orientación, el Galeón, el Granero y la sala Xavier Villaurrutia, entre otros. Tuve la oportunidad de intercambiar ideas y trabajar con grandes directores como el maestro José Solé y David Hevia. Obras diversas, algunas de corte clásico, otras contemporáneas e incluso experimentales. En los tres ejemplos de abajo pueden observarse diferencias estilísticas importantes, que surgen de la necesidad de representar el carácter y contexto de cada una de las puestas en escena. Creo fervientemente que el diseñador se debe adaptar estilísticamente al contenido, no viceversa.

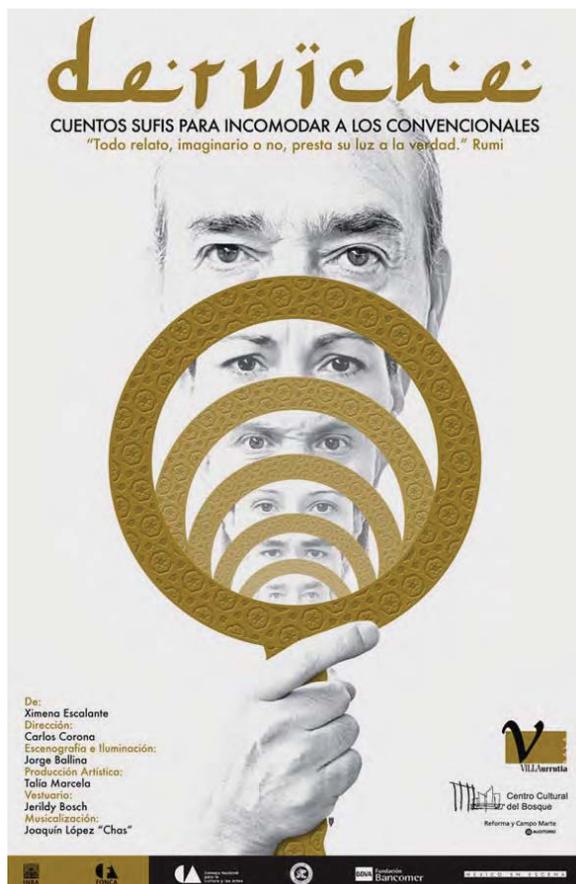
Para *Derviche*, *cuentos sufis para incomodar a los convencionales*, dirigida por Carlos Corona, hice retratos fotográficos de los actores, con la intención de armar un fotomontaje que simulara el efecto de retroalimentación de reflejos (ilusión óptica que sucede cuando se coloca un espejo frente a otro). En cada reflejo, en vez de ver a la misma persona, aparece un actor diferente, pues a lo largo de la obra los personajes *reencarnan* unos en los otros.

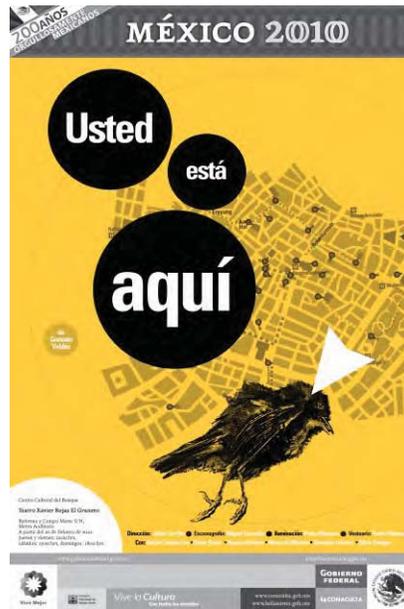
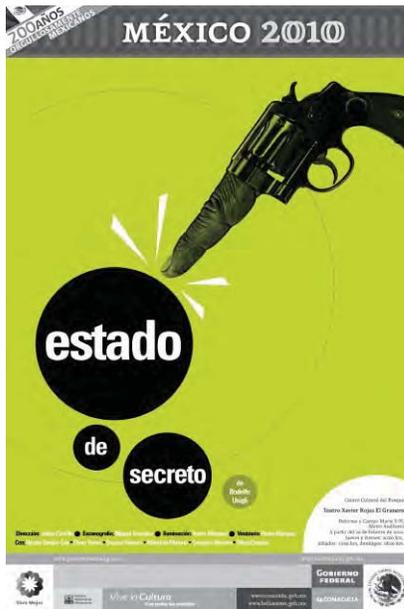
Muerte Parcial es el primer guión teatral escrito por Juan Villoro, en el que se exploran las consecuencias en las relaciones fortuitas de un grupo de personas, que solamente tienen en común haber participado en una excursión de escala de montaña, en la que hubo un accidente fatal. Aunque la escena en la montaña solamente es mencionada de manera lejana en la puesta en escena, la cuerda y el cuchillo fueron elegidos como elementos principales para comunicar la tensión entre los personajes.

Memoria (página opuesta), dirigida por Enrique Singer, basada en textos de Brecht, aborda el tema del holocausto. Aquí se muestra el cartel que fue rechazado. Diseñé y se publicó otra propuesta 'menos explícita'.

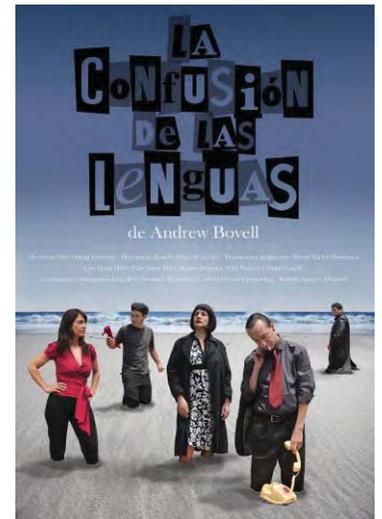
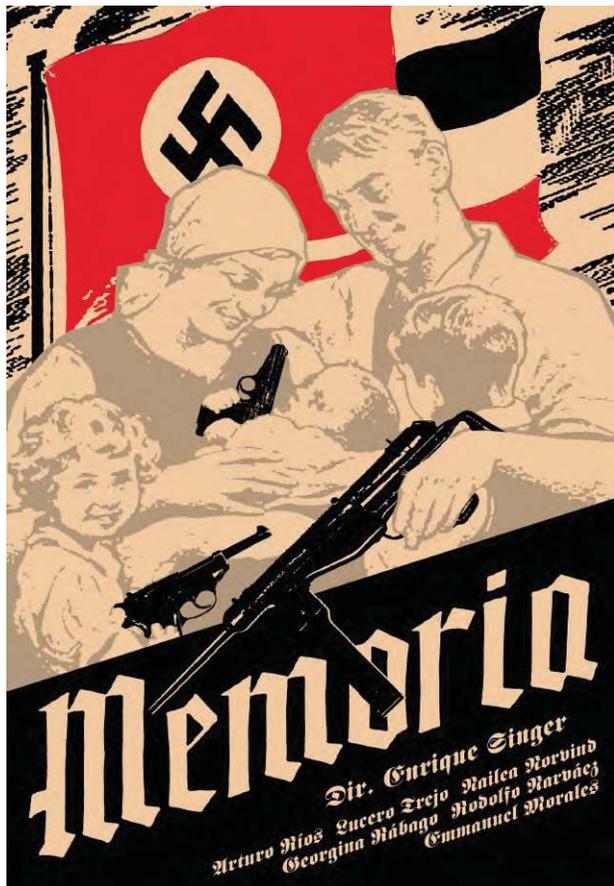
Durante 2010, la Coordinación me pidió que definiera una imagen homogénea para las diferentes obras de teatro serio, considerando también que la reproducción fuera económica (dos tintas), con la intención de que la oferta escénica del INBA se distinguiera de otras producciones, como Teatro UNAM.

Debido a la celebración del Bicentenario de la independencia y revolución mexicanas, la normativa gráfica gubernamental, de por sí invasiva, resultó más exagerada que de costumbre, ocupando un gran porcentaje del área total de los formatos. Los carteles de la página opuesta, *Estado de secreto*, *Usted está aquí* y *Riñón de cerdo para el desconuelo* son parte de esta línea visual unificadora. Me llama la atención que el recurso de los círculos negros sobre fondo de color saturado es similar a la solución del Festival Brecht en Ausburg (página anterior), pues en ese momento yo desconocía la existencia de esa campaña.





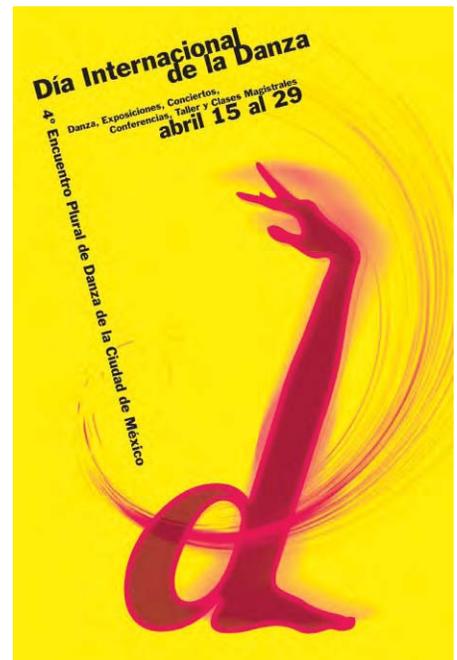
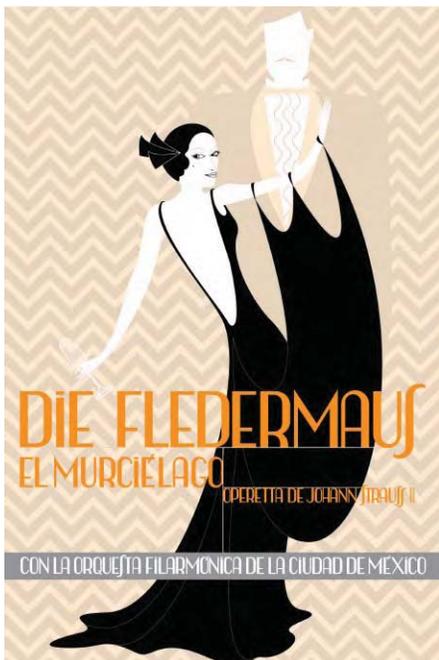
Cada director y su respectivo equipo de producción tiene diferentes maneras de trabajar: para el cartel de *Playmedea*, de David Hevia, contrataron a un fotógrafo, que tomó, fotorretocó y retocó la imagen principal. Que el cartel emulara la portada de la revista *Playboy* fue idea del director, y el trabajo tipográfico (trazar los caracteres que faltaban para completar la palabra *Medea*) de la cabeza de la portada, así como añadir a la composición prácticamente todos los créditos de la obra a modo de 'balazos' fue mía. Normalmente trato de que la menor cantidad de créditos quede en el cartel, reservándolos para el programa de mano u otras aplicaciones. En este caso, entre más texto, mejor, pues de esta manera el cartel sí parecía revista.

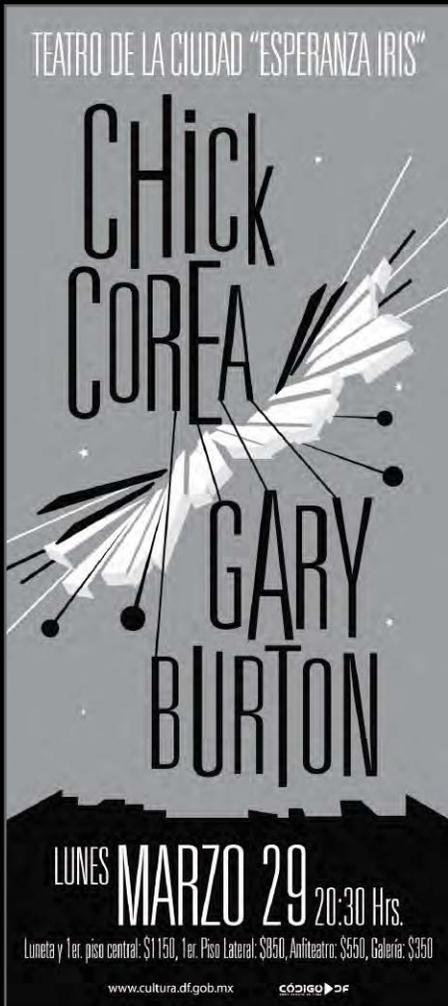


Para *La confusión de las lenguas*, propuse representar a los personajes medio enterrados en la arena de la playa, sugiriendo que sus relaciones interpersonales están atascadas. La idea fue aceptada, con la lógica duda: ¿Sí va a quedar bien algo tan complicado? No había tiempo ni presupuesto para fotógrafo o estudio; la obra estaba ya en los últimos ensayos previos al estreno, así que tomé una caja de cartón y le hice dos agujeros para que los actores, con el vestuario definitivo, metieran sus piernas en la caja, hasta las rodillas. Tomé las fotos en el estacionamiento del Centro Cultural del Bosque; el sol brillaba, y gracias a la caja de cartón, la postura de los actores, la caída de la ropa y la altura del teléfono le dan credibilidad al fotorretocaje. La sesión fotográfica no duró más de una hora.



Sandra Narváez me invitó a colaborar con el Sistema de Teatros de la Ciudad de México, aproximadamente de 2010 a 2012. Durante ese periodo, Nina Serratos estuvo a cargo de esta división de la Secretaría de Cultura del DF. Además de hacer carteles, programas de mano y muy diversas adaptaciones para espectáculos y festivales, como la muestra de artes escénicas de la Ciudad de México, tuve el honor de desarrollar el logotipo para el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, y en la misma línea gráfica, varios recintos más, como el Teatro Sergio Magaña.

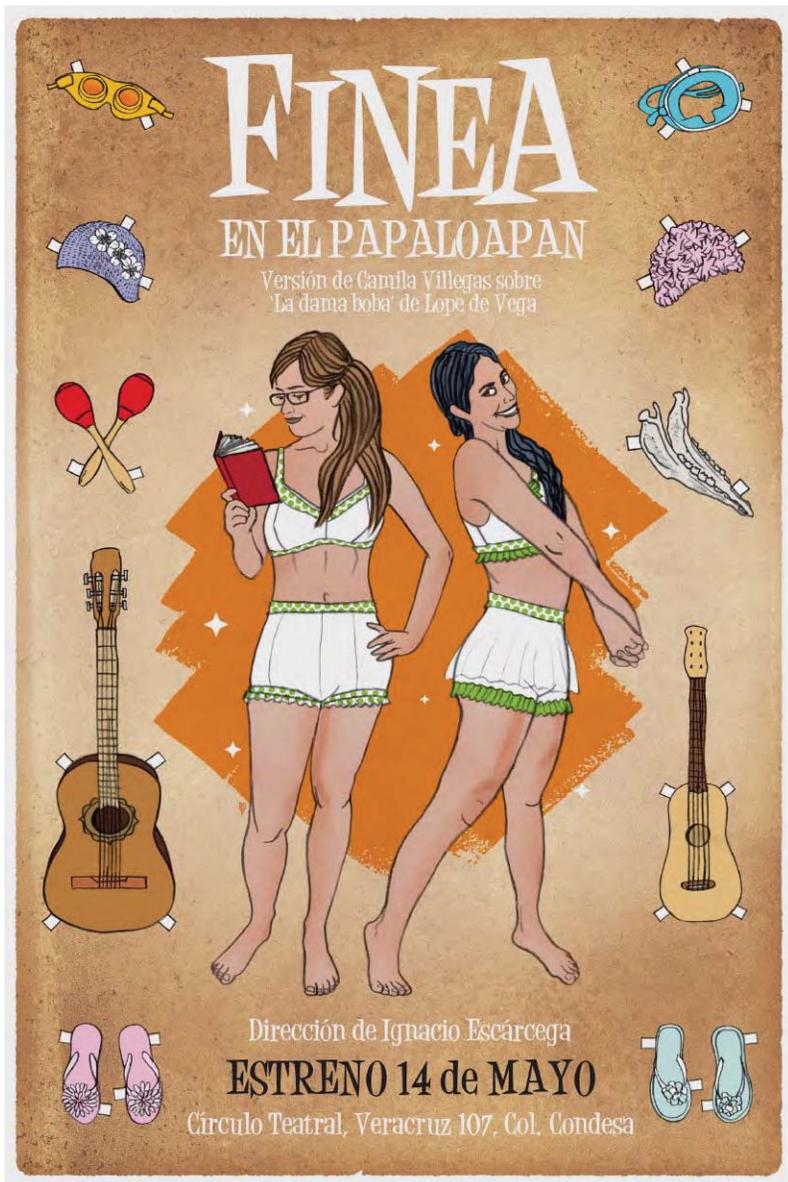




TEATRO DE LA CIUDAD
"ESPERANZA IRIS"

En ocasiones, si el tiempo lo permite, me doy a la tarea de crear un alfabeto (*display*) original para la imagen de un espectáculo. Este es el caso de los carteles para el concierto *Zappa plays Zappa*, la opereta *Die Fledermaus* y el concierto de jazz de Chick Corea y Gary Burton, todos presentados en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris.

No soy tipógrafo, pero me gusta trazar letras, y aunque esto implica mucho más trabajo sin remuneración extra, me causa mucha más satisfacción creativa un cartel con alfabeto original.



Después de que el maestro Ignacio Escárcega fue coordinador nacional de teatro del INBA, fundó formalmente su compañía de teatro, llamada Colectivo Escénico el Arce. Diseñó para ellos el logotipo del grupo, y hasta la fecha seis carteles de diferentes puestas en escena que ha dirigido en los últimos años.

La imagen para la adaptación musical a jarana veracruzana del texto de Lope de Vega *La dama boba* fue el primer proyecto que realicé para El Arce. *Finea en el Papaloapan* es un enredo ligero, cómico y con final feliz. Habla de dos bellas hermanas, una estudiosa, la otra con fama de tonta, hijas de un padre rico y, por tanto, rodeadas de pretendientes. La estética escenográfica y del vestuario nos remite a las películas de Mauricio Garcés de los años 60. La imagen se resolvió con ilustración basada en fotos, pues el eje conceptual del cartel es representar a las protagonistas como muñecas de papel, acompañadas de los accesorios que utilizan en escena, de manera alegórica.

Siguió el diseño para *El juego de Yalta*, una adaptación chekhoviana, que trata sobre dos parejas, una de jóvenes y la otra madura, y cómo se establece una intersección de infidelidad entre el hombre mayor y la mujer que podría ser su hija. *Muebles en la cabeza* fue un ejercicio corporal/dancístico experimental que trata de un voyeurista que vigila constantemente a su vecina. *El paraíso del Camaleón* (página opuesta) trata de un cuarteto de jóvenes amigos políticamente combativos que se conocieron en los años 80, en Ciudad Universitaria, que sufren la decepción del fraude electoral contra Cárdenas.



Posteriormente los personajes se pierden la pista, y décadas más tarde la fotografía se encuentra en la calle con el amigo perdido, para descubrir que actualmente forma parte del corrupto sistema político mexicano, de ahí la idea de representarlo como una figura religiosa que 'asciende'. Para estos tres carteles, Paul Brauns tomó las fotografías.

Finalmente, para el Carro de comedias de la UNAM, Ignacio Escárcega dirigió *La amenaza roja*, que trata de un personaje tímido de barrio quien, al ponerse una máscara de luchador, asume funciones de vigilante, heroico y seductor, mezclando las referencias de Frankenstein, Hulk, El Santo y Robin Hood.

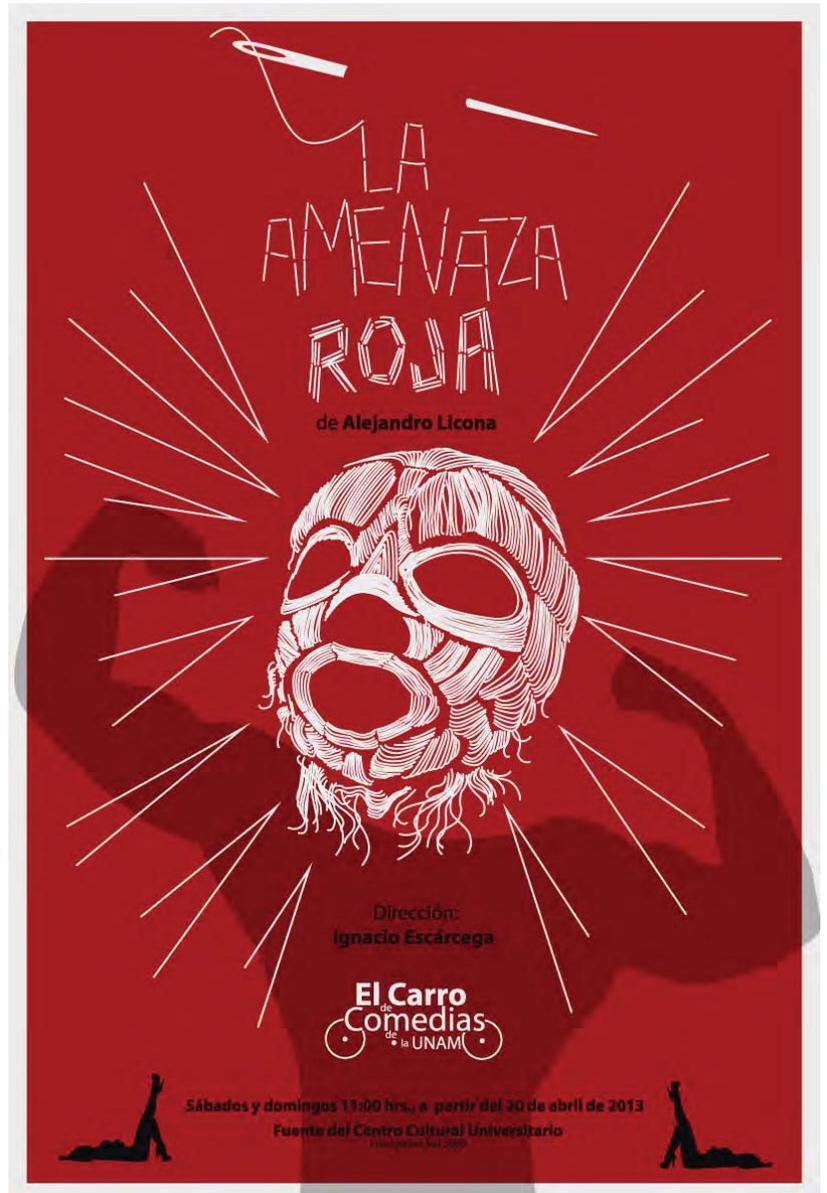
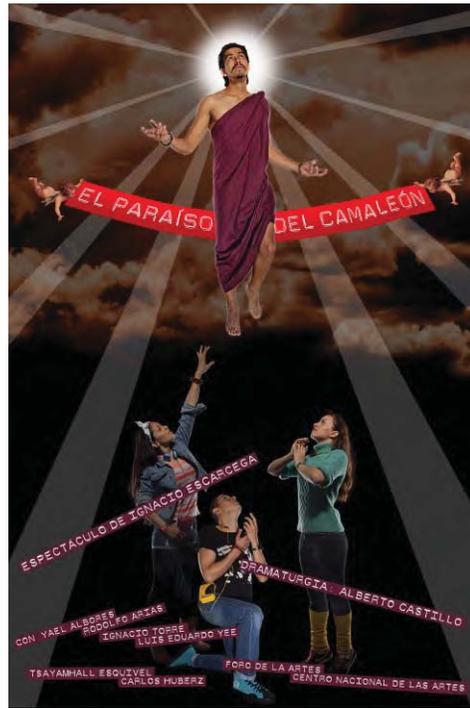
En 17 años de convivencia y trabajo con creativos y administrativos escénicos he aprendido mucho sobre su largo proceso creativo, simplemente al leer los guiones y asistir a los ensayos para tener una visión clara de la puesta en escena a *re-representar* en los carteles e impresos que la acompañan. Como puede observarse, los temas son variados y las soluciones también lo son. No tengo una fórmula para llegar al concepto creativo: a veces elijo una anécdota del texto, a veces un detalle de la escenografía o del vestuario. La técnica de representación se adecua al carácter de la puesta. En ocasiones el presupuesto es factor determinante en los diseños, a veces la prisa.

Para mí la parte más importante del proceso es la investigación previa a graficar. Leer, escuchar, ver, comparar, entender qué se va a comunicar. Un concepto sólido, más o menos universal, que englobe toda la historia contada, el contexto, la trama, en una sola imagen elocuente, proviene de un entendimiento concienzudo del tema, no de la caída de un rayo de inspiración en el lugar correcto.

Toda vez que se logre reducir el desarrollo narrativo, el contexto y la intención de la puesta en escena a una imagen que puede ser literal, metafórica, alegórica, anecdótica, simbólica, etc., podemos tomar decisiones visuales: ¿composición geométrica, figurativa, abstracta, tipográfica? ¿a color o monocromática? ¿ilustración o fotografía? ¿qué información se leerá primero y cuál después?

Si bien es cierto que los diseñadores a menudo consideran que estas decisiones son las más cruciales del proceso, yo sostengo que son secundarias, pues determinarán la forma y el estilo, pero el concepto a comunicar es lo más importante y proviene de la investigación y documentación previa. El cartel debería comunicar e informar efectivamente primero, decorar después.

No podemos pintar las paredes ni elegir la tela de las cortinas si no está construida la casa.



44



teatro
de la
rendija

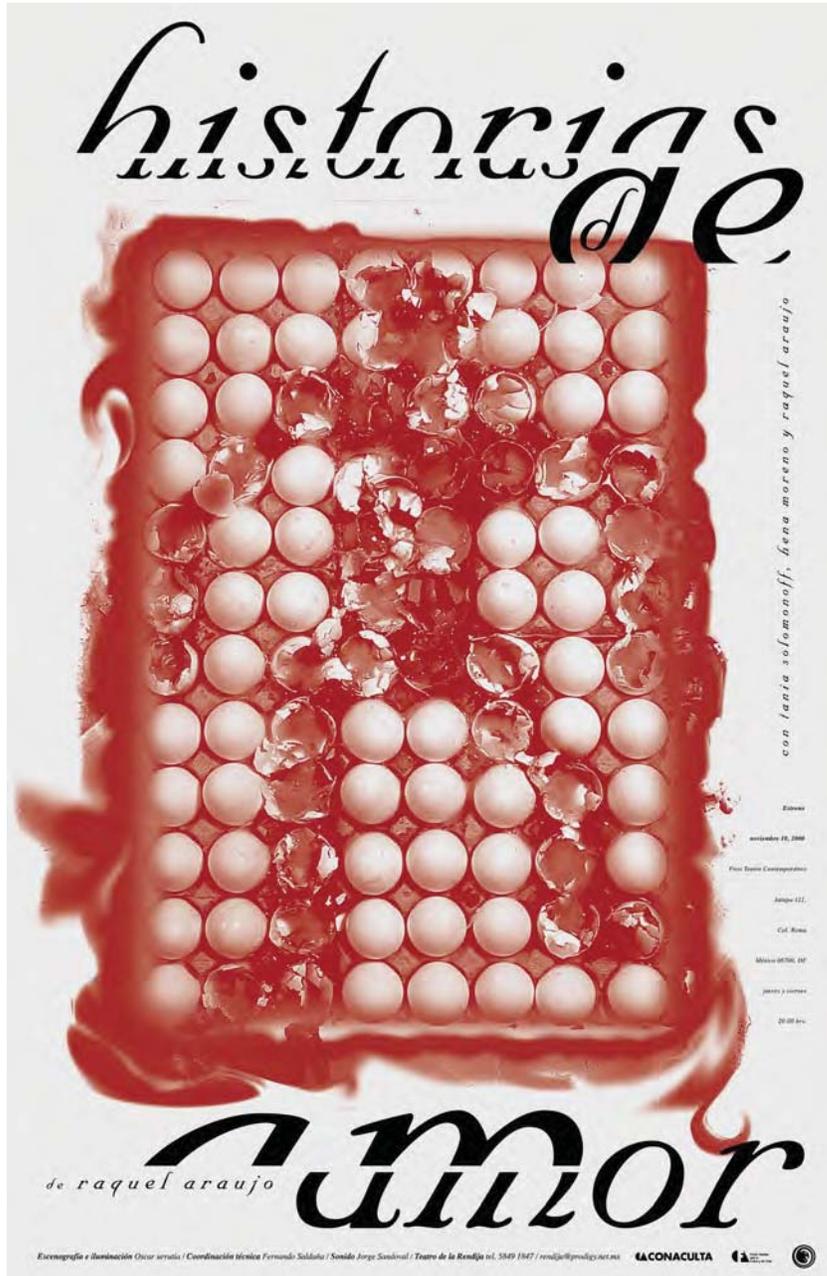
“No hay festival ni obra completa de la Rendija, sin los carteles de Eduardo Barrera.”
Raquel Araujo



Portada y páginas interiores
 de la revista de investigación teatral
 Documenta CTRU,
 número 2 (nueva época)
 2000

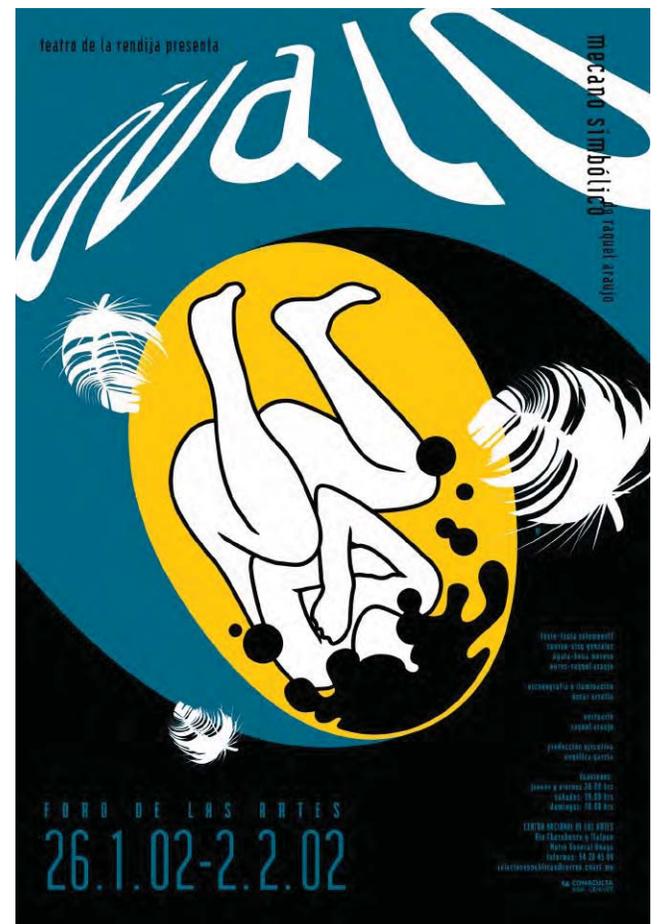
En 1999, recomendado por Marcela de Aguinaga, comencé a trabajar con Raquel Araujo en el CTRU (Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli) del INBA, ubicado en el Centro Nacional de las Artes. Raquel estaba a cargo de la difusión de las actividades y productos de investigación del centro, y solicitó el rediseño de *Documenta CTRU*, una revista semestral de investigación teatral, pues a pesar de la buena calidad de sus contenidos, era muy poco atractiva en cuanto a *layout*. Mi trabajo anterior en la revista *lúdica* de diseño gráfico –cuya diagramación y elección tipográfica era de corte clásico– y la influencia de las revistas ‘ilegibles’ de la época (*The Face*, de Brody y *Raygun*, de Carson, por ejemplo) determinaron claramente el tipo de diseño editorial que yo quería hacer. Para la nueva época de la revista del CTRU se propuso una personalidad gráfica moderna, casi experimental, con páginas llenas de texturas y composiciones tipográficas arriesgadas. Raquel comprendió inmediatamente la búsqueda de identidad en aquellos *layouts* disruptivos, pues su trabajo de teatro personal/performativo se opone de modo similar a las fórmulas del teatro clásico. Yo no lo sabía, pero las puestas en escena de la Rendija eran –siguen siendo– arriesgadas e incendiarias, como pretendía que el diseño de esta revista fuera. Hicimos cuatro números, el primero en colaboración con Julieta Hernández. Personalmente, los interiores monocromáticos de la revista, en vez de limitarme, me hicieron sentir más libre. Desde entonces Raquel y yo establecimos una feliz y larga complicidad colaborativa: a mí me maravilla la potencia de su trabajo escénico y a ella le gustan los diseños que yo hago para sus puestas en escena.

Historias de amor
de Raquel Araujo
Foto: Paul Brauns
2000



En 2000, Raquel me dio la oportunidad creativa más importante de la vida profesional: diseñar el cartel para su nuevo proyecto, *Historias de amor*. En ello, tres mujeres interactúan con los personajes masculinos, representados por huevos. En una escena particularmente perturbadora, una de las actrices estrella a su huevo/marido contra las tablas. Hasta la fecha me parece que el cartel ha envejecido bien; el arreglo tipográfico fragmentado funciona. Este fue el primero de tantos carteles teatrales, para la Rendija y muchos otros proyectos. En cada uno de ellos trato de sorprenderlos y reinventarme, al igual que la compañía lo hace para su público.

Óvalo, mecano simbólico
de Raquel Araujo
2002



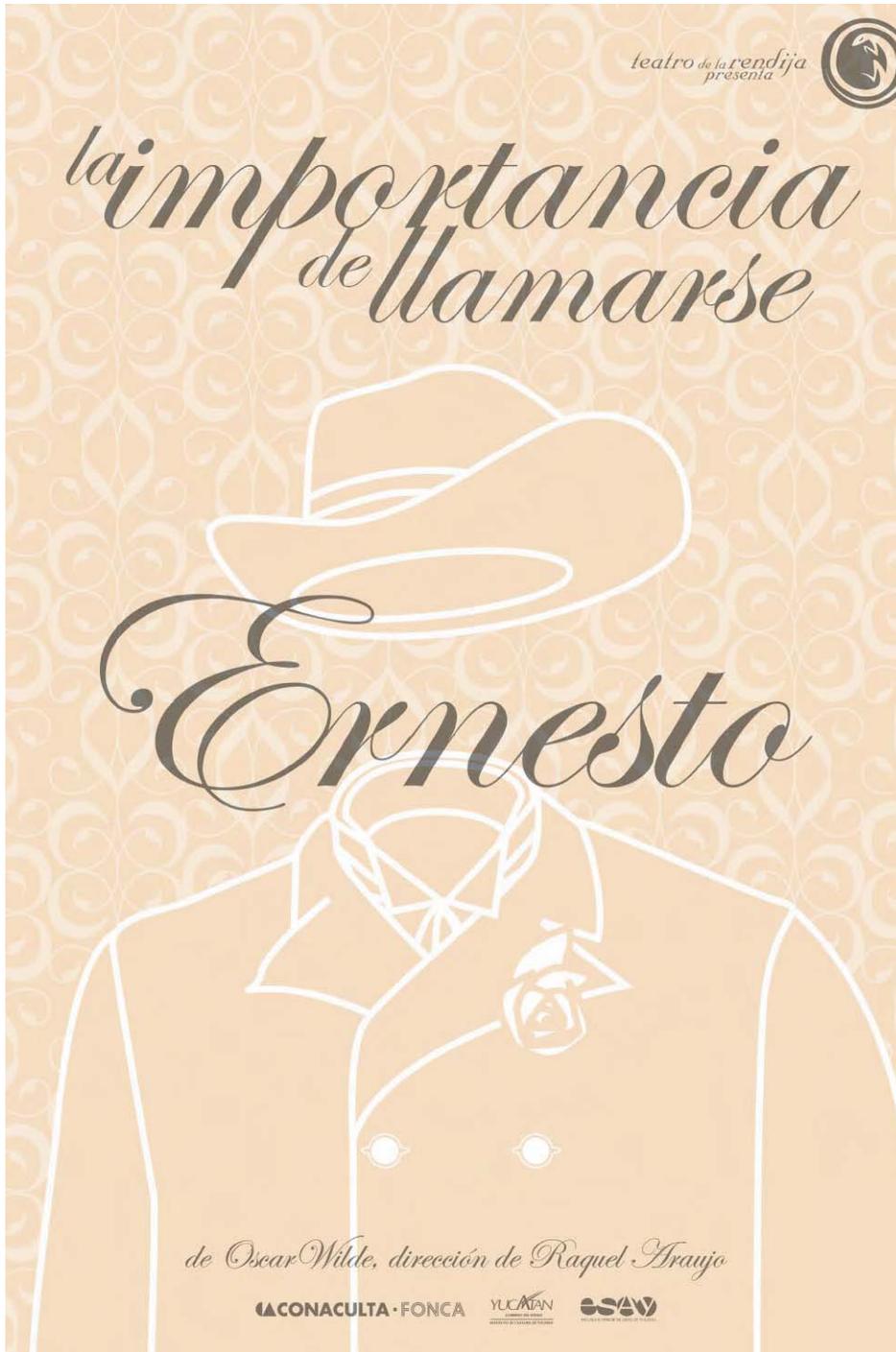
Más tarde, Teatro de la Rendija se mudó a la ciudad de Mérida, Yucatán. Óscar Urrutia, cineasta y artista, lleva a cabo no solo la producción y administración de la compañía: sus soluciones escenográficas (a veces escultóricas) y de iluminación completan el trabajo directorial y actoral de Raquel. Entre los dos fundaron y echaron a andar el espacio multidisciplinario escena 40°, además de sus colaboraciones con la Escuela Superior de Artes de Yucatán. Hoy la Rendija se aloja en Sede 50/51, laboratorio de arte escénico.

Desde entonces trabajamos a distancia, y aunque ahora es imposible asistir a los ensayos, las conversaciones

de *briefing* son sesudas y fascinantes. Generalmente Raquel elige, transforma y construye piezas complejas, profundas, y las representa de forma simbólica; por eso es una delicia trabajar para la Rendija. Los carteles pueden tener una carga poética fuerte, la forma puede ser tan experimental como se quiera, y el diseño 'atrevido' no es incomprendido, al contrario, se recibe con aplausos. ¿Qué más puede uno pedir como creativo?

Si bien es cierto que todos los que trabajamos para entidades culturales sabemos que las partidas presupuestales son siempre limitadas, la satisfacción de aprender tanto en cada proyecto, de tratar con gente genial, en el más amplio sentido de la palabra, el goce lúdico y creativo, el sentimiento de pertenencia a *la troupe*, el resultado del esfuerzo colectivo y el ambiente único tras bambalinas, son algunos de los factores que 'compensan' nuestros esfuerzos.

Me enorgullece decir que me encargan todos los carteles de esta compañía, y que me siento parte importante de ella.



La importancia de llamarse Ernesto
de Oscar Wilde
adaptación de José Ramón Enriquez
y la Rendija
Dirección: Raquel Araujo*
2008

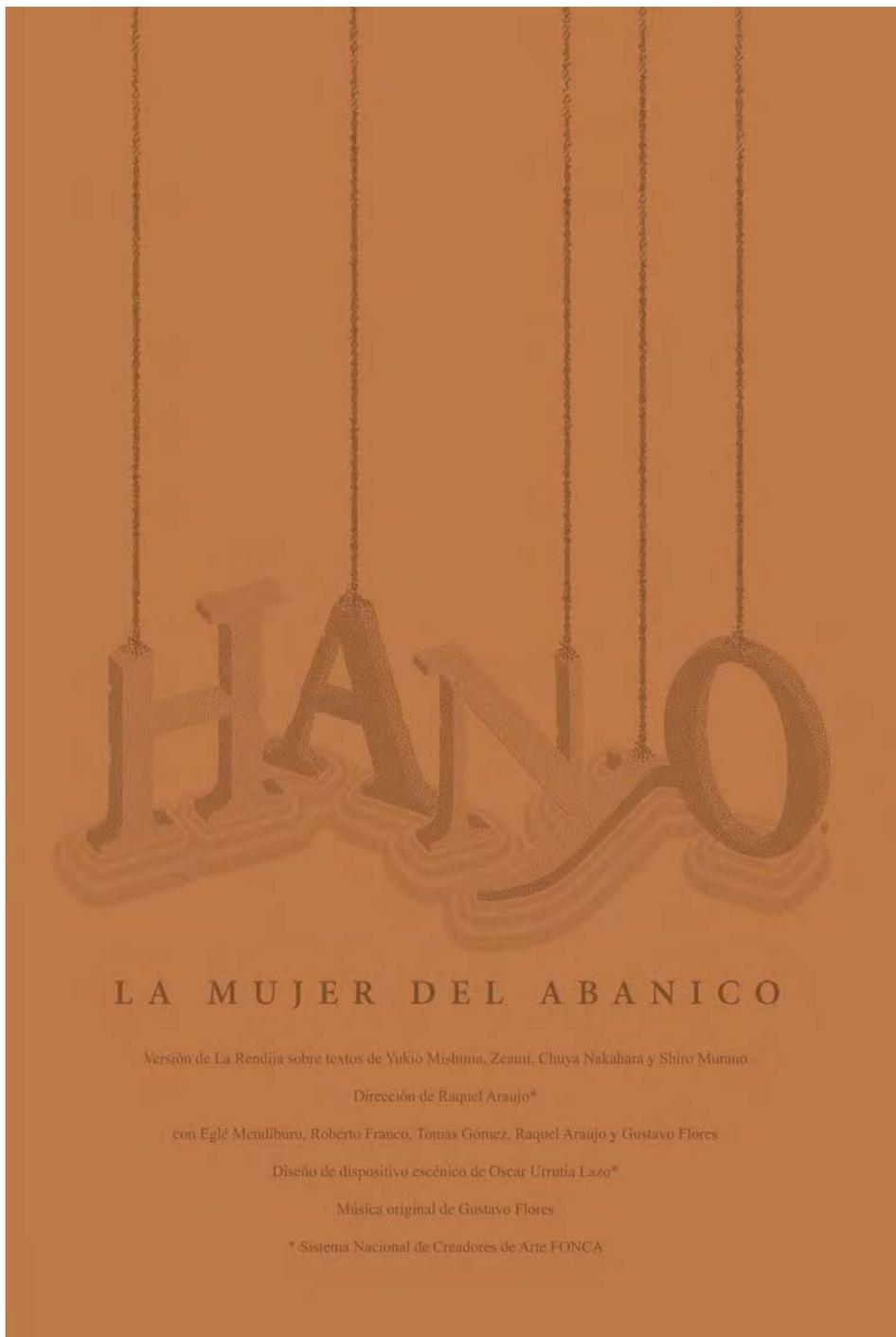


Cerca de 20 años de trabajo con Teatro de la Rendija y sus proyectos paralelos, como Escena 40°, me han hecho crecer como diseñador, resolviendo sus diferentes necesidades de comunicación: creación de públicos, definición del tono y lenguaje para dirigirse a la audiencia, creación de una personalidad gráfica de la compañía... En lo personal, mi cultura ha crecido notablemente al lado de ellos. Incluso a nivel administrativo e institucional, estar en contacto con el funcionamiento interno de una compañía de teatro que solicita becas, trae invitados extranjeros a México, difunde su trabajo y el de otros, trabaja en comunidades indígenas, impulsa la creatividad de los grupos jóvenes... puro crecimiento.

Los espectáculos de la Rendija van desde la tragedia griega hasta el auto sacramental novohispano, pasando por Shakespeare, danza, *performance*, improvisaciones, etc. *Historias de amor, Óvalo, Los errores del subjuntivo, La importancia de llamarse Ernesto, Hanjo, Tío Vania, Medea Múltiple, Bacantes, Sueño de una noche de verano, Nevermore, El divino Narciso...* cada una de ellas vibrantes e intensas, con textos conmovedores, actuaciones y dominio corporal sorprendentes, mecanismos escenográficos concebidos *ex profeso*, experimentos de luz y sombra, múltiples capas escenográficas translúcidas, recorridos no lineales, sustos, risas, conmoción.

Pieza por pieza, el trabajo de la Rendija es impresionante, lo deja a uno sin palabras; el conjunto de obras, en cambio, es un monolito enorme e inquietante que pulsa, se tensa y amenaza con caernos encima y engullirnos. Ese monstruo amorfo y peligroso vive y crece de la inteligencia y la visión incansables de Raquel Araujo, una mujer brillante y auténtica que vive lo que lee y lo traduce en lo que hace como nadie: recrear pesadillas y sueños líquidos aquí, en el terreno pseudosólido de la conciencia.

Hanjo, la mujer del abanico
Poema escénico sobre arena
2011





Sueño de una noche de verano
de William Shakespeare
Versión de la Rendija
2012

sueño
de
una
noche
de
verano

versión de la rendija
sobre textos
de william
shakespeare

dirección:
raquel araujo
espacio escénico:
oscar urrutia lazo

con eglè mendiburu
roberto franco
juan ramón góngora
wilbert paredes
raquel araujo
tomás gómez

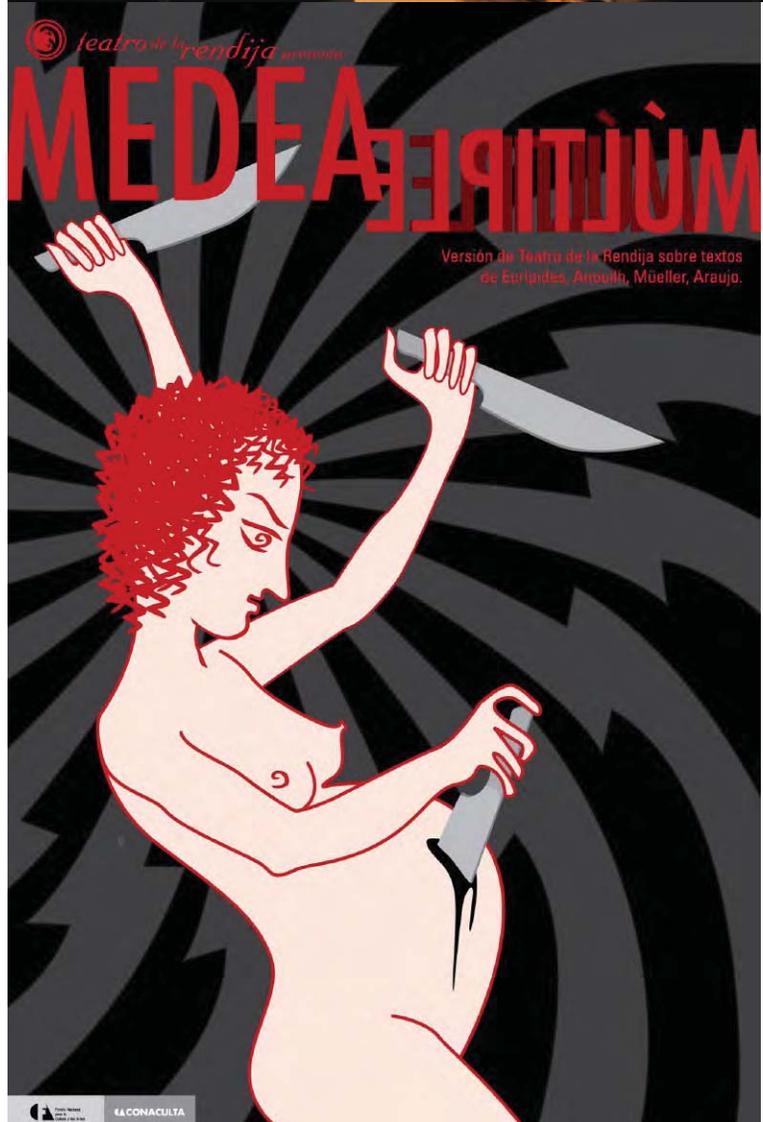


NEVERMORE
Y OTRAS OBSESIONES

VERSION
DE LA RENDIJA
SOBRE TEXTOS
DE EDGAR
ALLAN POE

Nevermore y otras obsesiones
2015

Tío Vania
 Versión de la Rendija
 2008



Cada cartel diseñado para Teatro de la Rendija representa para mí un reto intelectual serio. Leer el texto, disfrutar la emoción de la directora al explicarme los subtextos, las intenciones, los símbolos y sus diversas lecturas, los ejercicios de concepción de las escenas, la construcción del tejido que mantiene *unida* a la puesta en escena, porque no se presenta una colección de *sketches* sueltos solamente: se cuenta una historia compleja y cada elemento *cuenta*.

El entusiasmo obsesivo de Raquel por entender y reentender los textos, desmenuzarlos, masticarlos, cocinarlos y convertirlos primero en inspiración para la creación 'libre' de las escenas y después reapplicarlos a modo de mapas que permiten navegar los territorios oníricos construidos me sorprende cada vez.

Me gusta pensar que estos carteles hacen honor a las puestas en escena que promueven, pero creo que son muy simples en comparación.

Medea Múltiple
 Danza performance
 Versión de la Rendija
 sobre textos de Eurípides, Anouilh, Müller, Araujo
 2009

sobre Teatro de la Rendija



La Rendija fue creada para la reflexión de las formas escénicas en 1988 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ahora con 28 años de trayectoria y establecida en Mérida, es un nodo de enlace para creadores e investigadores que han participado en Yucatán, en las ediciones del Encuentro Internacional de Performance y siete emisiones del Festival de Teatro de La Rendija, Iberoamérica en Escena, como Seiji Shimoda, Yuyachkani, Elvira Santamaría, Patrice Pavis, Héctor Bourges, Alex Roit, Shaday Larios, Indira Pensado, Dudú Oliveira, entre muchos otros.

La Rendija esta formada por un destacado grupo de creadores centrados en el desarrollo de pequeñas comunidades de espectadores a través de proyectos escénicos que recuperan el contacto humano como una forma de resistencia ante el avasallante panorama consumista que rodea al espectador contemporáneo. Su misión es la construcción de una comunidad de creadores y participantes de experiencias artísticas con la finalidad de desarrollar prácticas escénicas como una forma de conocimiento. Su participación en la sociedad aporta un espacio en el que múltiples visiones tienen cabida, donde niños, jóvenes y adultos mayores, encuentran una forma alternativa de disfrute de las artes.

Las prácticas escénicas de La Rendija se desplazan del arte acción al teatro dramático.

Oscar Urrutia, cineasta y artista visual, y Raquel Araujo, creadora escénica, han colaborado juntos desde 1991 en esta movilidad escénica, y son productor y directora del grupo, respectivamente.

Las actuales líneas de acción del grupo son: Continuidad y consolidación de La Rendija como espacio físico y conceptual, conformado en un Laboratorio de creación escénica en Yucatán.

1. Transformación y creación

La participación en el grupo genera dinámicas flexibles, imaginativas, comprometidas y siempre genuinas. La transformación evita el estancamiento.

2. Enfoque sistémico

En proceso continuo, las temporadas son parte del laboratorio, la obra se mantiene en estado latente de reflexión y ensayo. Como un sistema vivo, se abre y cierra, manteniendo el devenir que le da vida. El teatro como un sistema de intensidades múltiples forma parte de un entramado complejo en sociedades en transformación.

3. Repertorio y públicos

Continuar un diálogo con nuestros espectadores, que se refleja en la selección de nuestro repertorio, sin complacencia, sin descanso, con rigor y pasión. Proponer opciones y que los espectadores puedan elegir. Crecer con nuestros espectadores en la construcción de sentido.

4. Diversidad e identidad

Producción de obra para diversos formatos: teatro a la italiana, *site specific performance*, pequeño formato y teatro itinerante para espacios públicos. Ampliar el radio de acción y alcance para crear nuevos públicos; el teatro al servicio de la salud y la ecología. Compromiso con nuestro contexto.

5. Clínica de proyectos

Apoyar los procesos de jóvenes directores del grupo e invitados en la presentación de *work in progress*. Tutoría y producción de jóvenes creadores interdisciplinarios. Residencias para jóvenes creadores de la región.

6. Red periférica

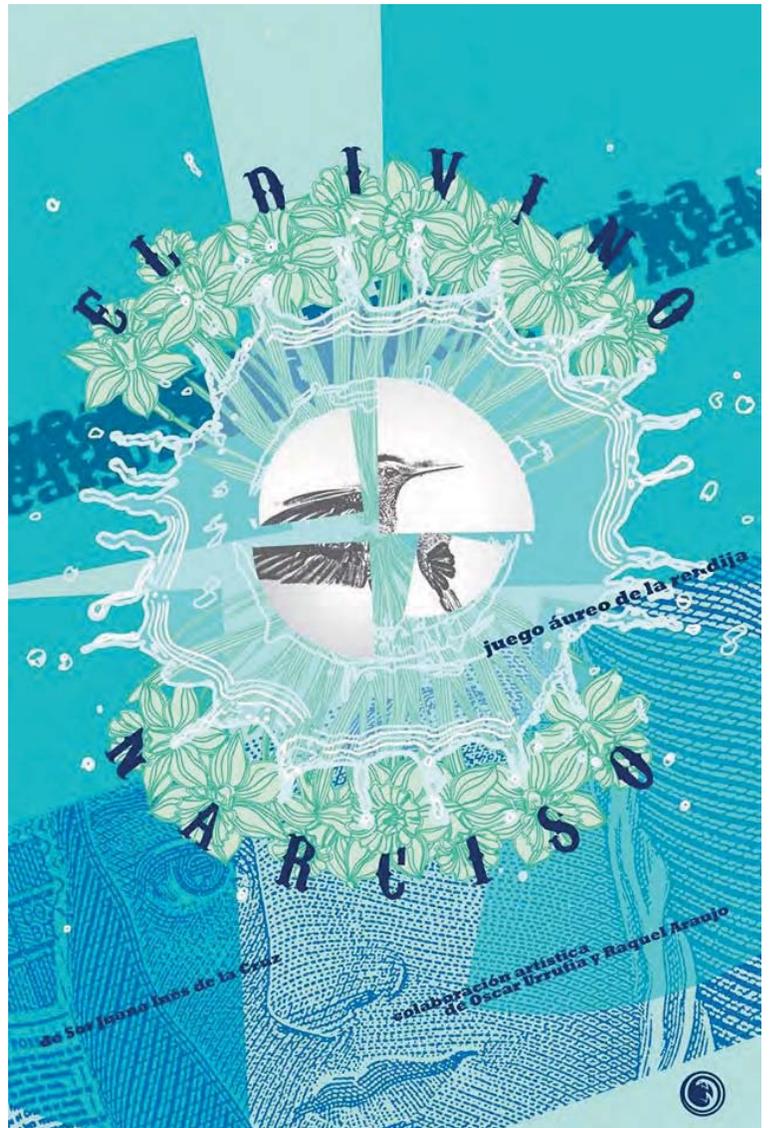
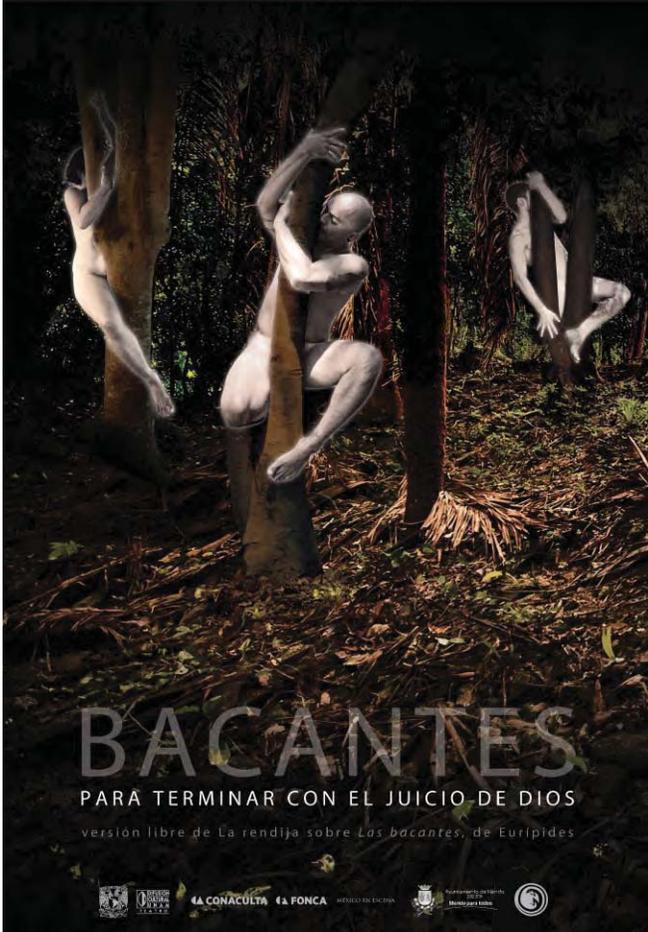
Propiciar un nodo en el sureste mexicano para el intercambio periférico de las artes, a través de residencias, festivales y actividades académicas. La Rendija tiene gran experiencia en la intervención de espacios alternativos para convertirlos en interesantes y funcionales espacios escénicos. En ese sentido creemos que todo espacio es susceptible de adecuarse a las necesidades de un espectáculo escénico. Hemos acondicionado lugares tan eclécticos como naves de iglesias coloniales, ex conventos del siglo XVI, jardines en campus universitarios, bodegas industriales, casonas deshabitadas, entre otros espacios convertidos en foros permanentes para teatro alternativo e independiente. ”

Raquel Araujo



teatro unam

Bacantes, para terminar con el juicio de dios
de Eurípides
2009



El divino Narciso
de Sor Juana Inés de la Cruz
2017

teatro de la rendija presenta:

7er Encuentro Iberoamericano de Teatristas en Yucatán

"La importancia de Sumner Ernesto"
Teatro de la Rendija
Yucatán, México

"Memorias, más 'n' progreso"
Esther Potej / Barcelona, España

"La historia de Juan del Monte"
Cla. Diaz de Cesio
Xela, Guatemala Ros

"Un único mundo"
Carlos Vignola
Argentina

"Pielera en la calle"
Alexandre Roll
São Paulo, Brasil

"Punto para 3"
Nuncameñel Teatro / Caracas
Guatemala Ros, México

"Al principio fue así"
Teatro Elencante del Sol / Villa de Leyva, Colombia

"Medos Múltiples"
Teatro de la Rendija / Yucatán, México

"La mejor que se puede ser como los pájaros"
Teatro Elencante del Sol / Villa de Leyva, Colombia

"Campanas de Palo"
Teatro del Barba / Entre Rios, Argentina

"Hombres soleros de las nubes"
Barba Teatro / Yucatán, México-Uruguay

Mesa de Trabajo:
Producir teatro en provincia
Madera Gustavo Bendersky

Mesa de Trabajo:
Gestión de proyectos para teatro de grupo
Madera Emilia González

Mesa de trabajo:
El funcionamiento de la Cooperativa Paulista de Teatro
Madera Alexandre Roll

del 7 al 14 de marzo 2010

IBERESCENA | LA CONACULTA

Iberoamérica en Escena

"Vivitas Chaperonas"
La Rendija
Yucatán, México

"Rosa Cochillo"
Waldemar
Uruguay

"Oración"
Cristina Cole
San Pedro, Brasil

"Esprebrecueros"
Nuncameñel y Tzuc - La Rendija
Guatemala Ros, México

"Madera y Jaidán"
Gustavo Bendersky
Barragán, México

"El Viejo Innovador"
Marianela de Toledo - Teatro Lince de Sonora
Yucatán, México

"Madara"
La Madera / Teatro
CD, México

"Una Mujer que no Duermes"
Buenos Aires, Argentina

"Harjo, la mujer del abanico"
La Rendija
Yucatán, México

Las rendijas del teatro
Coloquios y mesas de trabajo
sobre creación
de las artes escénicas

"La rebelión de los objetos"
Argentina

"Talar"
"Movimiento y meditación"
Buenos Aires, Argentina

festival de teatro de la rendija

del 18 al 25 de septiembre 2011 yucatán, México

IBERESCENA | LA CONACULTA

QUINTO FESTIVAL de TEATRO de la RENDIJA Septiembre 7-14, 2014

LA CHERRENTI CALVA
Sofía Lara Teatro
Palma de Mallorca, España

REYES ROJOS
La Rendija
Florida, México

PIERDA (O LA CARTA)
Esther Potej / Teatro y Teat. Esc. Barcelona, España

IMPULSIONEMENTE DESSE
Teatro Elencante
(Venezuela, España)

LA HORA DEL DIABLO
Teatro Elencante
DF, México

LOS SEMANAS PERDIDOS
Teatro Elencante
DF, México

SARAFIS, HUBERTS SIN FIN
La Rendija del teatro
DF, México

30 AÑOS
Esther Potej / Teatro y Teat. Esc. Barcelona, España

Iberoamérica en escena
Mérida, Yucatán, México

IBERESCENA | LA CONACULTA | LA FONCA

SEPTIMO FESTIVAL DE TEATRO DE LA RENDIJA

SEPTIEMBRE 6-13, 2015 Mérida, Yucatán, México

Iberoamérica en Escena

LA CHERRENTI CALVA Sofía Lara Teatro, Palma de Mallorca, España

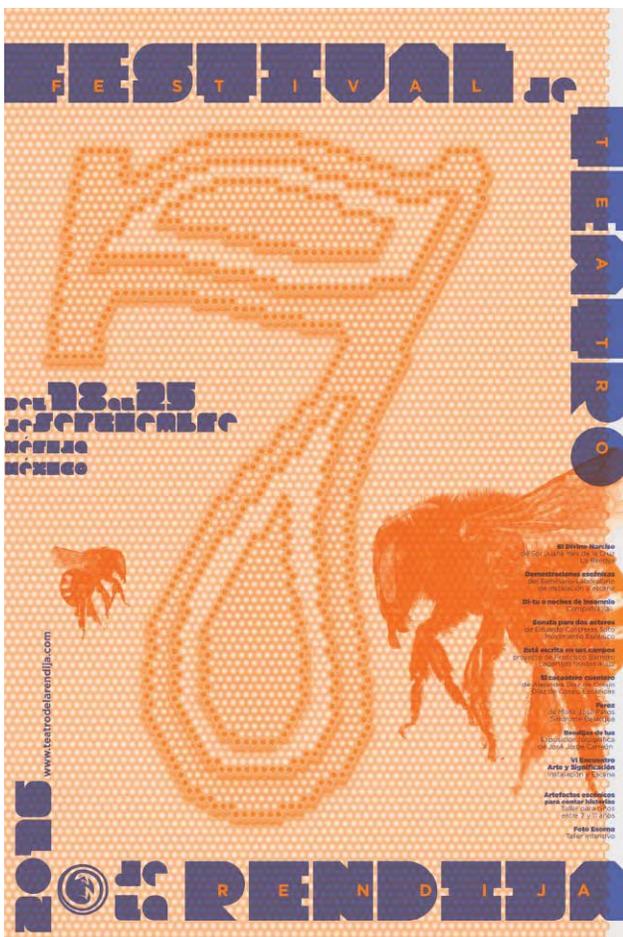
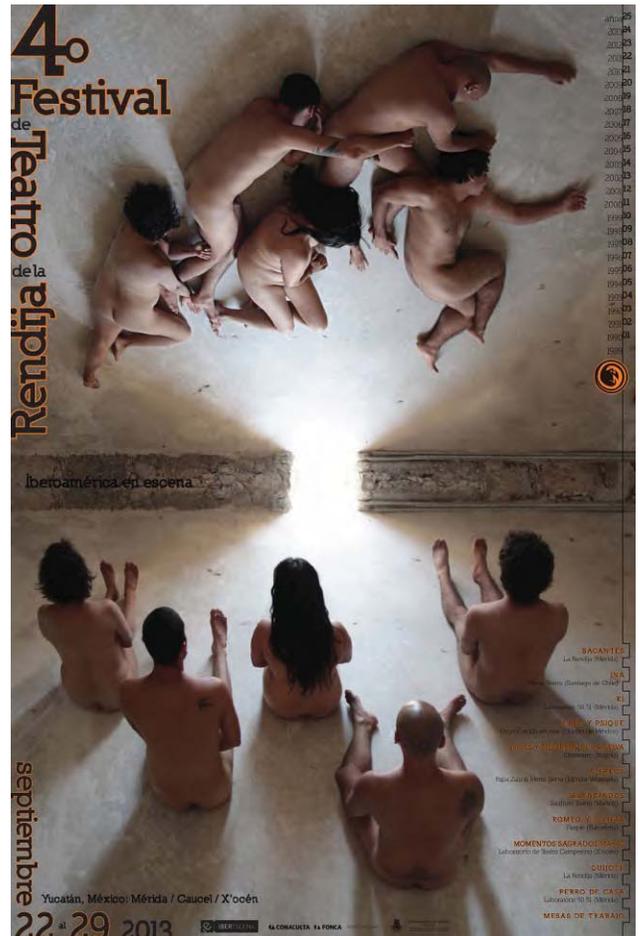
LA HORA DEL DIABLO Teatro Elencante, DF, México

LOS SEMANAS PERDIDOS Teatro Elencante, DF, México

SARAFIS, HUBERTS SIN FIN La Rendija del teatro, DF, México

30 AÑOS Esther Potej / Teatro y Teat. Esc. Barcelona, España

IBERESCENA | LA CONACULTA | LA FONCA



Festival de teatro de la rendija

A partir de 2010, el Festival de Teatro de la Rendija se ha convertido en el referente para los eventos de teatro contemporáneo y *performance* en Mérida, acompañado de actividades académicas.

El Festival, en colaboración con Iberescena, ha traído a Yucatán a compañías teatrales y creativos invitados de Perú, Japón, España, Brasil, Colombia, Argentina, de la ciudad de México y el interior de la República Mexicana.

Los carteles que he diseñado para el festival han sido concebidos con la premisa de que no exista un estilo reconocible ni la intención de homogeneizar la imagen. Todo lo contrario. En algunos casos existió la noción de utilizar fauna o flora local de Yucatán. Fuera de ello, cada uno tiene su búsqueda propia.

5

1

escena



Escena 40°, espacio multidisciplinario en Mérida, Yucatán

Mérida es una ciudad cuya sociedad se encuentra en transformación; sus habitantes están ávidos de opciones culturales acordes al pulso de la ciudad y al deseo de transitar de una sociedad colonialista, clasista y excluyente a una sociedad plural, capaz de ofrecer espacios a la diversidad que la conforma.

Es una Mérida cambiante, a la que no le gusta ser tan blanca, ni tan turística, ni tan puritana como se cree.

En esta ciudad, con cinco grandes teatros en su centro histórico (Teatro José Peón Contreras: 670 butacas, Teatro Mérida: 1200 butacas, Teatro Daniel Ayala: 700 butacas, Teatro Olimpo: 200 butacas, Teatro Carrillo Puerto: 200 butacas), un colectivo de artistas se reunió un día a comentar la falta de espacios y de recursos para poder llevar a cabo sus respectivos oficios. Decidieron solicitar en 2004 la beca del millón de pesos, es decir, el apoyo denominado *México en Escena* del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Se propusieron entonces crear un movimiento que sacudiera la ciudad y a sus artistas escénicos. Este movimiento debía ser capaz de proponer formas de producción que permitieran una mejor factura de las obras artísticas, por un lado, y una oferta de actividades con un abanico de opciones que abarcaran desde un repertorio de teatro clásico, pasando por formas alternativas de creación operística, hasta performance, video, danza y medios alternativos.

Los primeros 12 meses se sellaron con la obtención de la beca y no pocas idas y vueltas al Instituto de Cultura de Yucatán para gestionar la parte del apoyo comprometido para la colaboración con el FONCA. Así emerge Escena Sur A.C. como figura moral y organismo productor, abriendo un pequeño espacio con un corazón enorme que se llamó Escena 40°, inaugurado el 26 de febrero de 2005.

Como ya se ha mencionado, la infraestructura escénica del estado es de gran envergadura y los teatros están dedicados a muy diversos tipos de actividades, por lo que no permiten fácilmente temporadas largas; es casi imposible contar con tiempos de ensayo por la sobresaturación de la programación y se reducen los tiempos del que disponen los técnicos de estos foros. Como consecuencia no se dan abasto para recibir las propuestas de mediano y pequeño formato, mucho menos expresiones contemporáneas experimentales.

Por otro lado, afortunadamente esta situación habla por sí misma de la efervescencia cultural que vive la ciudad de Mérida.

Ante este panorama, Escena Sur A.C. respondió a los siguientes objetivos:

Creación y programación de un espacio alternativo, multidisciplinario, que ofreciera a los diferentes públicos opciones de recreación, divertimento y aprendizaje.

Profesionalización de sistemas de producción al interior de la organización.

Creación de espectáculos en un núcleo de convergencia e intercambio para los grupos independientes asociados, así como para los artistas invitados.

Fundación de una sede única en el Sureste mexicano, abierta al intercambio cultural regional, nacional e internacional, para el fomento de las artes escénicas.

Al concluir este proyecto sus dos años de actividades, orgullosamente superó por mucho las expectativas. En el primer año, se presentaron del 26 de febrero del 2005 al 3 de mayo del 2006, 200 funciones, diez producciones de Escena Sur A.C. (México en Escena, CONACULTA-FONCA) y tres de los grupos asociados, cuatro de grupos de reciente inserción, dos invitados internacionales, dos producciones estudiantiles y seis grupos invitados, uno de ellos de Quintana Roo.

En los meses siguientes se recibieron solicitudes de más grupos yucatecos, argentinos y de Estados Unidos. Como parte de la colaboración internacional se llevaron a cabo cursos con el grupo Yuyachkani, de Perú; Sangeeta Isvaran, de la India; Patrice Pavis, de Francia; y Bernard Fontbuté, de Canadá.

Así, Escena Sur A.C. y su sede Escena 40° se convirtieron en una familia que creció y albergó durante su existencia a más de 130 teatristas y su respectivo público.

Escena 40° fue la sede oficial de las compañías de teatro La Farándula, de Nancy Roche; Teatro de la Rendija, de Raquel Araujo; Producciones la Perra Ciega, de Saúl Meléndez; Teatro hacia el Margen, de José Ramón Enríquez; En Línea, de Ligia Aguilar; y de creadores de la escena como Concepción León, Alejandra Díaz de Cossío, Ligia Barahona, Eglé Mendiburu y Óscar Urrutia

Ubicación y organigrama de Escena 40°



Calle 29 no. 496A,
por Paseo Montejo y 56,
entrada por 29A,
pasando Escuela Modelo,
Itzimná, 97100,
Mérida, Yucatán.

Dirección artística:
Raquel Araujo

Producción ejecutiva:
Óscar Urrutia

Jefe de Foro:
Raymundo Barragán

Coordinación técnica:
Daniel Szchiper

Coordinación operativa:
Lillian Herrera

Difusión:
Marcela Colín

Diseño gráfico:
Eduardo Barrera

Cupo limitado,
favor de confirmar su asistencia
al tel. (01 999) 927 24 19

www.escena40grados.net
contacto@escena40grados.net

La difusión de los espectáculos presentados en Escena 40°

Para todo espectáculo escénico, el llenado del aforo es un factor importantísimo, no solo por la venta de boletos, que a la larga resulta una recuperación de inversión prácticamente simbólica, sino también por la motivación que para actores, técnicos y creativos implica un teatro lleno a reventar cada noche de función, o el efecto contrario, en su caso. Aquí es donde la difusión del evento a través de medios, impresos principalmente, cobra una gran importancia, pues la fuerza, legibilidad, originalidad –dentro de lo que cabe– y factura de los carteles y demás productos gráficos refuerzan la capacidad de convocatoria que el nombre de los directores, actores y obras tienen por sí mismos. En el caso de una ciudad pequeña como Mérida, en muchas ocasiones es mucho más potente una buena crítica pasada de boca en boca que un cartel efectivo, aunque en ocasiones el efecto es completamente inverso.

Limitaciones económicas

La situación económica de los teatros y compañías teatrales independientes en todo México es muy similar: cuentan en general con presupuestos muy apretados, cuya mayor parte se destina a los gastos más elementales necesarios para llevar a cabo la puesta en escena: renta de espacio, iluminación, escenografía (que en muchas ocasiones es ‘minimalista’ para así ahorrar dinero), vestuario, sueldos de técnicos, sueldos de talento y de creativos (muchas veces opcionales), y en último lugar, presupuesto para difusión impresa y/o electrónica, radial y muy rara vez televisiva.

Escena 40° no fue la excepción en este sentido: Contando con solamente un millón de pesos al año, de los cuales debían pagarse absolutamente todos los gastos, el presupuesto era muy reducido.

Soportes gráficos elegidos para la difusión.

Para cada uno de los espectáculos se desarrolló una imagen original, para ser impresa en offset a dos o tres tintas para economizar, que se adaptaría en forma de cartel, programa de mano/volante, inserción de prensa en periódicos, y una manta vertical o banner, que se colocaba en una estructura tubular frente a la fachada del teatro.

El cartel

La metodología básica para la creación del cartel de cada obra comenzaba con una entrevista telefónica o en persona con el director de la obra. En ocasiones había oportunidad de asistir a los ensayos, aún cuando la puesta en escena se encontrara entonces en etapas muy tempranas. Así, el diseñador podía observar con cuidado los momentos que al director le parecían los más importantes del guión, qué clase de atmósfera pretendía crear a través de la musicalización o la escenografía, o cuál podría ser la anécdota más recordable de un texto clásico. A través de esta entrevista, de manera consciente o inconsciente, el director esbozaba la imagen gráfica que representaría más tarde el trabajo escénico. En la mayoría de los casos se entregaba un guión completo al diseñador como parte del briefing.

A partir de esta inmersión al tema comenzaban a desarrollarse los bocetos, mismos que se enviaban por correo electrónico al director de la obra, a Raquel Araujo, directora artística de Escena 40° y a Lillian Herrera, coordinadora de difusión, acompañados de una explicación descriptiva. Posteriormente ellos enviaban sus indicaciones y/o correcciones de vuelta; una vez aprobada la imagen se procedía a terminar los documentos de salida digital para que el despacho de pre-prensa produjera negativos para cartel y programa de mano y la impresión digital del banner.

El diseño siempre consideraba dos factores muy importantes: que la impresión se resolviera con tres tintas como máximo, por economía, y que los documentos digitales para reproducción fueran *ligeros*, es decir, que no pasaran de 4 Megabytes, para facilitar su envío por correo electrónico.

Los carteles una vez impresos se pegaban en universidades, cafés, librerías y en general en establecimientos de carácter culto, especialmente en la zona aledaña a la plaza central de Mérida, donde tradicionalmente se llevan a cabo diversos espectáculos al aire libre, como bailes típicos, representaciones cómicas, etc., especialmente en fines de semana, cuando turistas y locales se concentran en esta zona.

El programa de mano

Esta aplicación de la imagen cumplía dos funciones: al ser distribuido como volante de mano en mano en zonas específicas de la ciudad de Mérida, difundía la obra y la localización del foro, pues incluía un mapa, así como direcciones y teléfonos. Dentro del teatro, al público se le repartían estos impresos, con información detallada sobre los actores, créditos de producción, sinopsis de la obra, etc.

El banner

Frente a la fachada del teatro, se instaló una estructura metálica que podía sostener hasta 4 mantas de 1.80 x 1.00 m cada una, una para cada obra, en la que los peatones y automovilistas que pasaran frente al edificio podían consultar horarios, días de función y duración de temporadas para cada puesta en escena.

Inserciones para periódicos y otros

Además del 'paquete básico' de cartel, banner y programa de mano, se enviaban correos electrónicos a la lista de contactos del público que aumentaba con cada función, y en la página web de escena 40° se publicaba la cartelera del espacio. Asimismo, se adaptaba la imagen a blanco y negro para su aparición en inserciones de dos periódicos locales y una revista-cartelera especializada.

Algunos carteles diseñados para Escena 40° (2005-2006)

Como se mencionó anteriormente, la producción de Escena 40° fue prolífica y constante. A continuación se presenta y explica de manera muy breve una selección de 12 carteles diseñados para diferentes espectáculos, la mayoría de ellos de teatro contemporáneo.

En todos ellos la propuesta gráfica busca representar el texto y la acción de la obra en una manera elocuente, aunque casi nunca descriptiva. Más bien se trata de esbozos conceptuales con imágenes en ocasiones enigmáticas que encierran un mensaje entre líneas que el espectador podrá decodificar una vez que haya presenciado la obra.

No se buscan imágenes complejas ni rebuscadas, se intenta establecer ecuaciones conceptuales con dos o tres símbolos gráficos reconocibles, que por proximidad o coexistencia generan una entidad semántica más allá de sus propios significados.

En todos ellos también se lleva a cabo una búsqueda tipográfica más o menos contemporánea, que a veces se acerca a los límites de la legibilidad.



Cartel para *La ciruela*

Teatro contemporáneo (adolescentes y adultos)

Autor y director: Salvador Lemis

Con Ligia Barahona, Jorge Chablé, Pablo Herrero, Oswaldo Ferrer y Ulises Figueroa.

Hermano y hermana celebran un cumpleaños en una casa solitaria. A través de su conversación podemos entrever una relación codependiente, enfermiza. La hermana exige un 'regalo' y el hermano se lo concede: un invitado. El extraño cada vez se encuentra más incómodo con las extravagancias de sus anfitriones.

Al final, supuestamente el hermano mata al invitado, para complacer a la hermana. Después resulta que el invitado fue sobornado por el hermano para fingir su muerte frente a la hermana desquiciada.

La solución gráfica hace referencia al juego de los ahorcados, pues en el texto los hermanos mencionan en repetidas ocasiones sus juegos de la infancia.

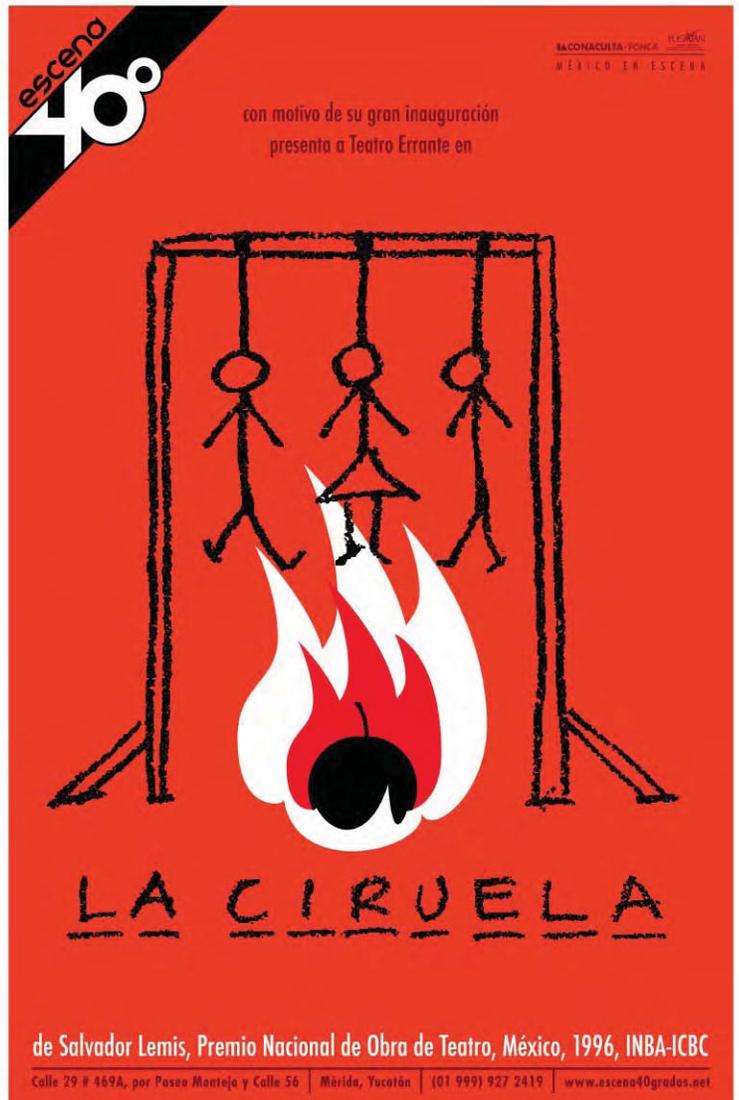
Se eligió este juego por su carácter cruel y macabro, aún cuando los trazos pudieran parecer inocentes.

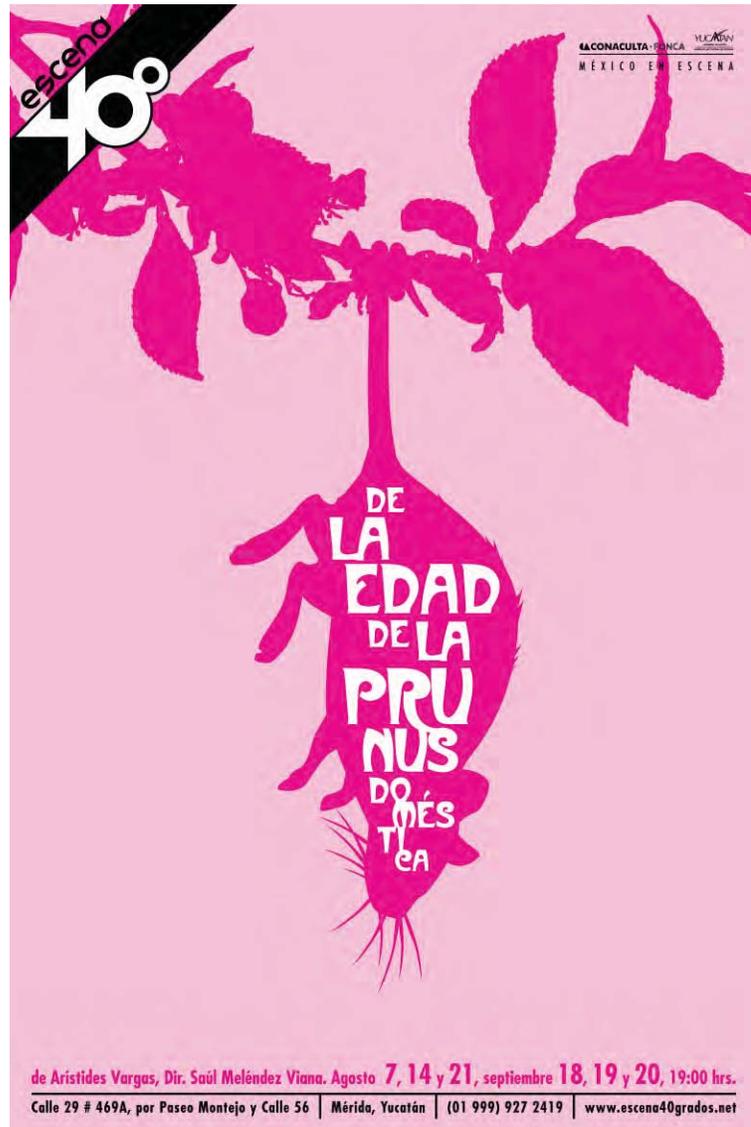
En el cartel, los tres personajes, dos hombres, una mujer, se ahorcan y se queman todos, pues el final de la obra nos deja con la sensación de que todos están perdidos. No hay uno que pueda parecer menos violento, menos trastornado que los demás.

“Vivimos tiempos difíciles. Soñamos con la gloria de amar a alguien. Buscamos entre la multitud una cara que se parezca a la cara que hemos estado buscando durante toda nuestra vida.

¿Y al final qué pasa? Esa cara adorada envejece, se deforma, nos da órdenes y gritos, se vuelve burlona y nos mortifica. Se va alejando de aquel ensueño que fue. Volvemos al sueño del inicio, pero ya es demasiado tarde..., porque nuestra cara también se ha convertido en una máscara odiosa. Hay que inventar una nueva filosofía: la de amar solamente los retratos.”

Fragmento de *La ciruela*





Cartel para *De la edad de la Prunus doméstica*

Teatro contemporáneo (adolescentes y adultos)
 de Arístides Vargas
 Dirección: Saúl Meléndez Viana
 Con Ligia Barahona, Eglé Mendiburu e Itzel Navidad

Dos hermanas se encuentran en la casa donde se desarrolló su infancia. Recuerdan diferentes anécdotas sobre sus tías y madre muertas. Destacan una ocasión en que una de ellas descubre una gran rata en el jardín, y en una escena por demás violenta, mata a la rata a palos, para después colgarla de la rama del ciruelo del jardín, como si se tratara de una fruta madura. En el cartel se representa precisamente esa imagen, en color rosa, y así la composición adquiere un sentido contrario a lo repugnante. La tipografía art nouveau da una sensación de época.

“Dos hermanas recuerdan la vieja casa donde se criaron, donde todas eran mujeres y, de alguna manera todas tristes; tal vez todas ridículas, o tristes, ridículas y solas.
 En esa casa hay dos tipos de mujeres: las celestiales y las terrestres, o mas bien tres pues algunas son mitad y mitad, es decir, que tienen alas pero no vuelan, lo que les da un aspecto de gallinas y no de ángeles.
 Una obra acerca del recuerdo, donde la memoria no está en el pensamiento, sino en las arterias y en la nariz.”
 Saúl Meléndez

Cartel para *La gaviota*

(Teatro clásico ruso)

de Anton Chekhov

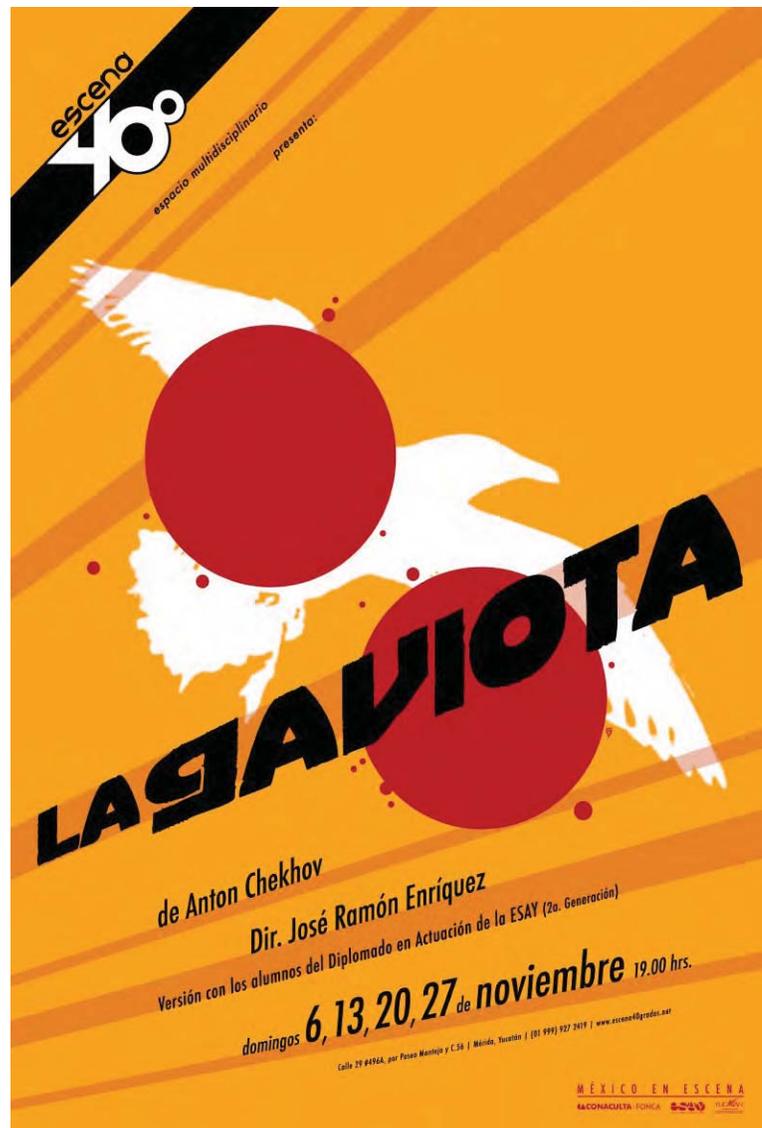
Dirección de José Ramón Enriquez

Con Ulises Vargas, Susan Tax, Jorge Escobedo, Oswaldo García, María José Pasos

La gaviota, quizá la más famosa obra de Anton Chekhov, en la que se representa la encarnizada lucha del teatro realista, libre y moderno contra el teatro acartonado, antiguo, sobreactuado, personificados por Constantin y su madre decadente. Constantin, a lo largo de la obra recibe dos tiros, uno sólo lo hiere y el otro acaba con él. Estos son representados por las grandes gotas rojas que manchan la blancura de la paloma en vuelo. La composición visita los carteles constructivistas de los hermanos Steinberg y de Rodchenko, con líneas que parten del mismo punto de fuga. La tipografía del título acentúa el contexto ruso.

“Anton Chekhov no hace concesiones: disecciona como con bisturí en la piel del fracaso humano, nos presenta el esqueleto de las ilusiones en un ambiente erosionado. *La gaviota* no es la excepción a su regla: ninguno de los personajes logrará su anhelado futuro, estancándose en una realidad que los hastía. El enfrentamiento es la constante en esta obra maestra de la literatura universal: la lucha del Simbolismo y el Realismo, encarnada en la figura de los dos escritores; la lucha de Arkádina y Constantin, que aleja a la madre y al hijo hasta que se vuelve imposible la convivencia. La lucha de la joven Nina, ante un mundo que aún no conoce y que la golpeará brutalmente y, finalmente, la lucha del campo ruso, que sobrevive a pesar suyo en un ambiente que todos los días anuncia su propia muerte.”

José Ramón Enriquez





Cartel para *Mestiza power*

Teatro regional (Adolescentes y adultos)

Autor y director: Concepción León
con Laura Zubieta y Asunción Hass

“En 1973 conocí a una mestiza mayera de Dzitás, mi abuela, madre de otra mestiza a quien llamé Cenobia, mi madre. A mis hermanas, Lulú, Lanchi y Lala, a ellas y a las hermosas mujeres mestizas, dedico este espectáculo. La propuesta está hecha a partir de una serie de entrevistas realizadas a las venteras, las mestizas de la ciudad de Mérida. Se divide en dos partes, una de diálogos y otra de monólogos donde se plantean situaciones específicas.”

Concepción León

Esta obra, que posteriormente representó a Yucatán en la Muestra Nacional de Teatro de 2006, junto con *Los errores del subjuntivo* de Raquel Araujo, hace una interesante reflexión sobre las mestizas (indígenas yucatecas) fuertes, alegres, trabajadoras, que se adaptan a la ciudad cambiante que poco a poco se moderniza. Así, la mestiza actual viste hipiles bordados con flores y calza huaraches, pero también ostenta sus lentes *Ray-Ban*. La solución gráfica nos recuerda a los carteles de propaganda de la China comunista o del imperio japonés, con su representando el poder a través de rayos solares concéntricos. La tipografía es sólida y recuerda titulares de periódico. Es una obra con contenido político-social y el cartel tiene tipo de propaganda revolucionaria.

Cartel para Comida

Teatro contemporáneo (adolescentes y adultos)

de Matin Van Veldhuisen

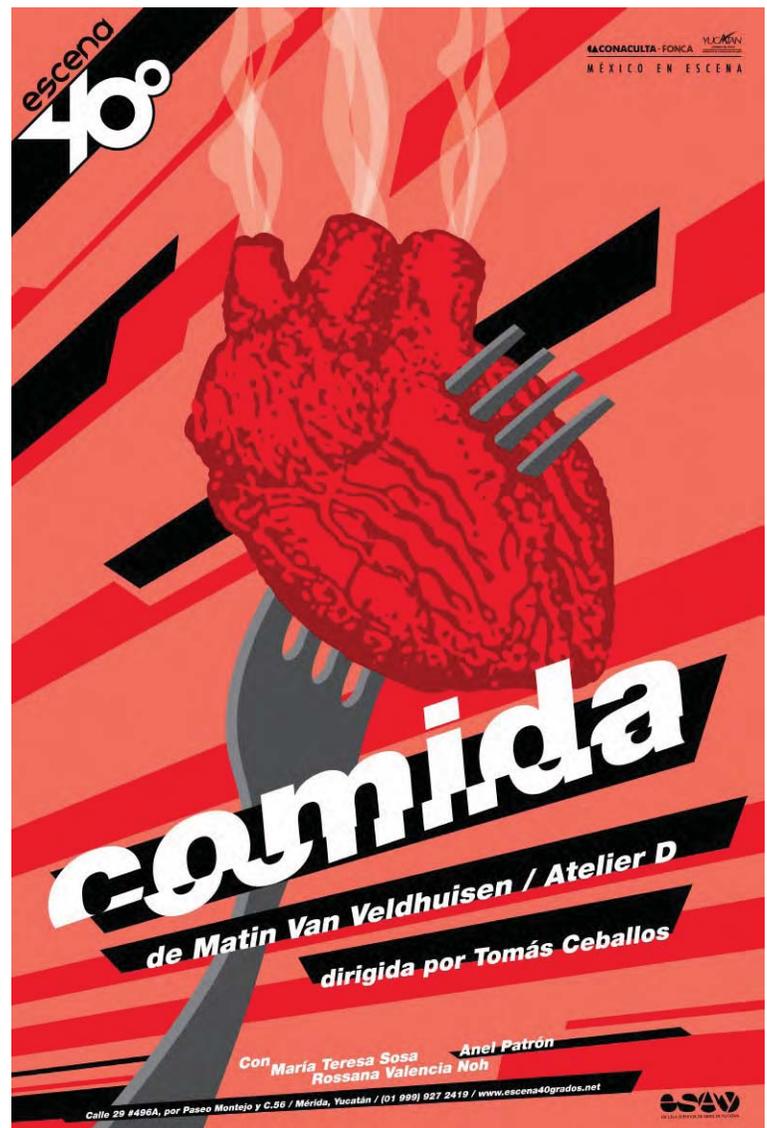
Dirección: Tomás Ceballos

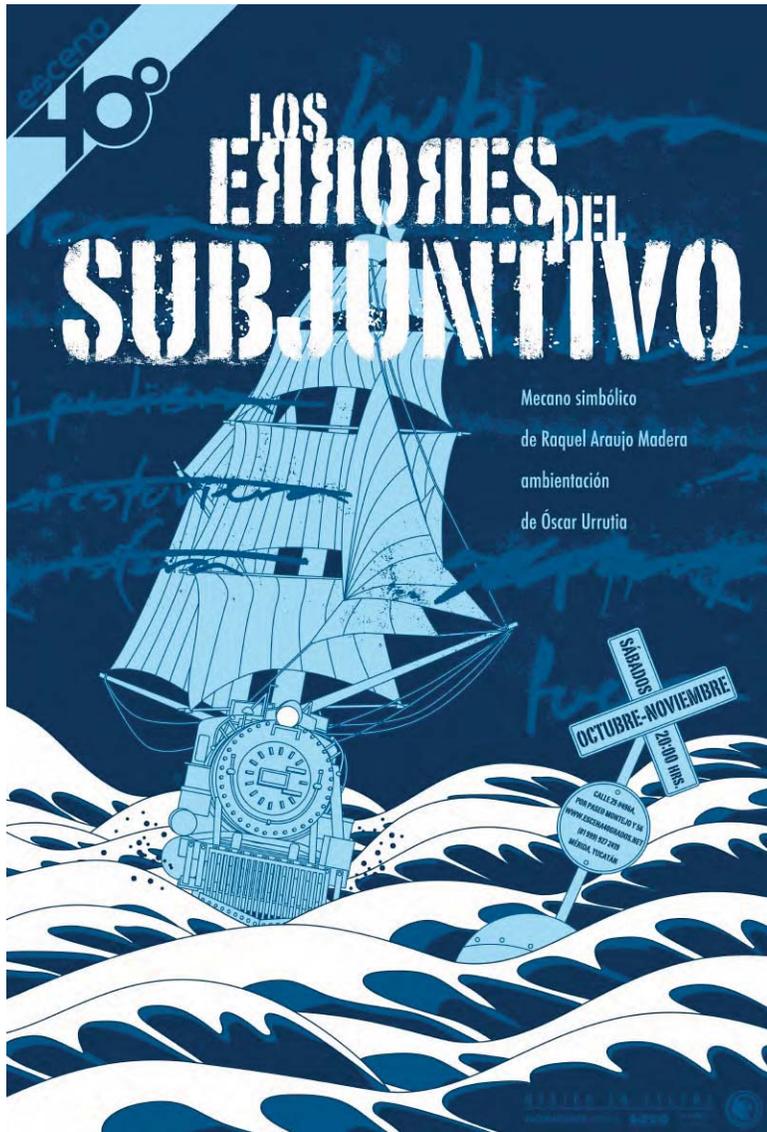
con María Teresa Sosa, Rossana Valencia y Anel Patrón

Comida presenta a tres hermanas, cada una con sus vicios y debilidades, que se reencuentran y van descubriendo poco a poco los terribles abusos sexuales de la figura paterna de su familia. Las perversiones son relacionadas con desórdenes alimenticios, así tenemos como resultado a la gorda, la anoréxica y la escultural. El corazón en su representación anatómica, pero atravesado con un tenedor nos habla de traición a los sentimientos... los hilos de vapor que salen de cada una de las arterias o venas humeantes esbozan los cuerpos de las tres mujeres.

“Van Veldhuisen da un agudo análisis de una problemática actual: cómo la sociedad impone tales criterios al cuerpo femenino que termina por quitarle el apetito. Habla de la anorexia y la bulimia, dos enfermedades que se descubrieron a finales del siglo pasado, pero cuyo número de víctimas ha incrementado mucho en las últimas épocas. Este tema tan serio, se trata, sin embargo, con una sana dosis de humor, con ternura y con carácter. La comida simboliza tantas cosas: calor, cariño, consuelo, sexo, algo para tenerte contento, o para compensar la falta de otra cosa. Ahora que se exigen a la mujer unos roles tan duros y hasta incompatibles, no es de extrañar que precisamente en el terreno de la comida y del aspecto físico salgan las neurosis.”

Ronald Brouwer





Cartel para *Los errores del subjuntivo*, mecano simbólico de Raquel Araujo Teatro personal contemporáneo (adolescentes y adultos)
 Dirección: Raquel Araujo Madera Ambientación: Oscar Urrutia
 con Ligia Aguilar, Ernesto Jiménez, Pablo Herrero, Xhaíl Espadas, Nara Hidalgo, Gladys Cervantes, Juan de Dios Barrueta, Abigail Coral y Karina Hurtado

“¿Qué son los errores del subjuntivo?
 Cada ‘hubiera’ es la huella de la elección de un camino.
 Nuestros errores son la presencia de nuestro libre albedrío, nos permiten darle valor a lo que tenemos.
 Nuestros errores son segundas oportunidades.
 Esta no es una obra de teatro, así que puedes relajarte.
 No trates de entender lo que no te podemos explicar: la condición humana.”

Raquel Araujo

Un tren avanza de Mérida al puerto de Progreso, y en ello se encuentran viejos conocidos. La travesía se vuelve incómoda para los viajeros: hay rencores, desamor, conflictos, culpa... En el cartel, el tren-barco cruza el mar tormentoso (olas basadas en el grabado de Hokusai). La paleta de colores fríos, el movimiento de las olas en diferentes planos, la inclinación del transporte y las palabras escritas a mano con furia (pudiera, hubiera, estuviera) intentan representar la angustia. El hubiera no existe, dicen.

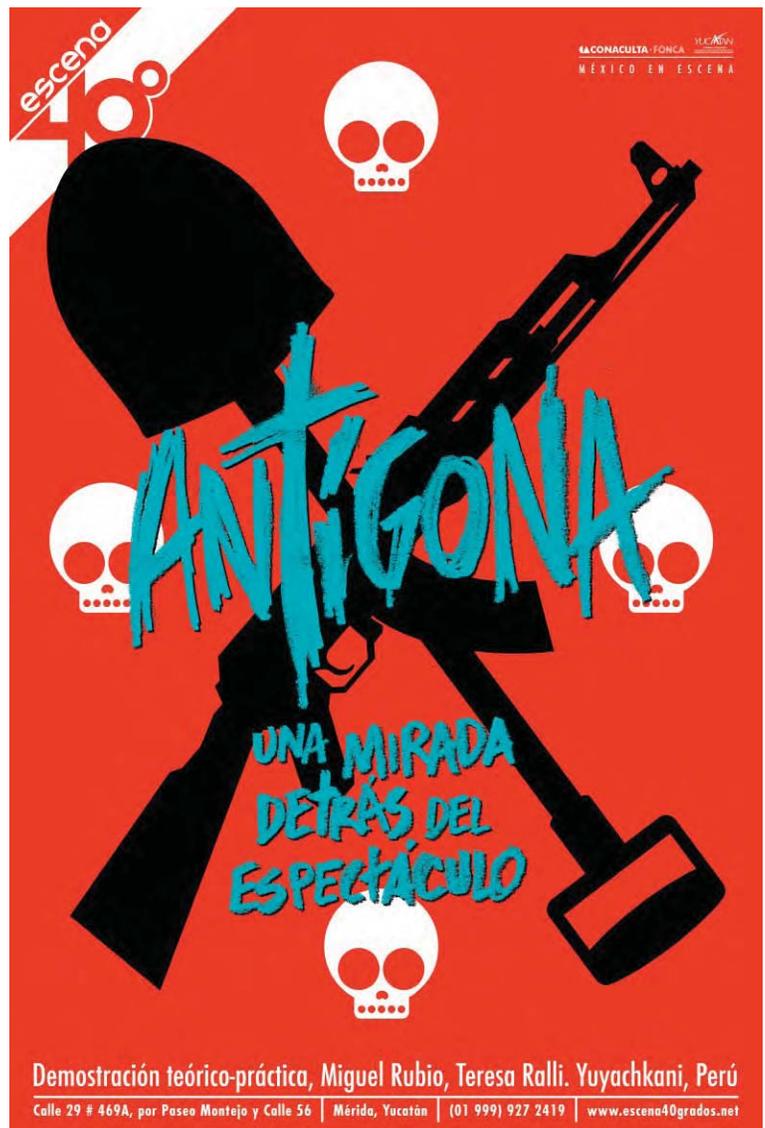


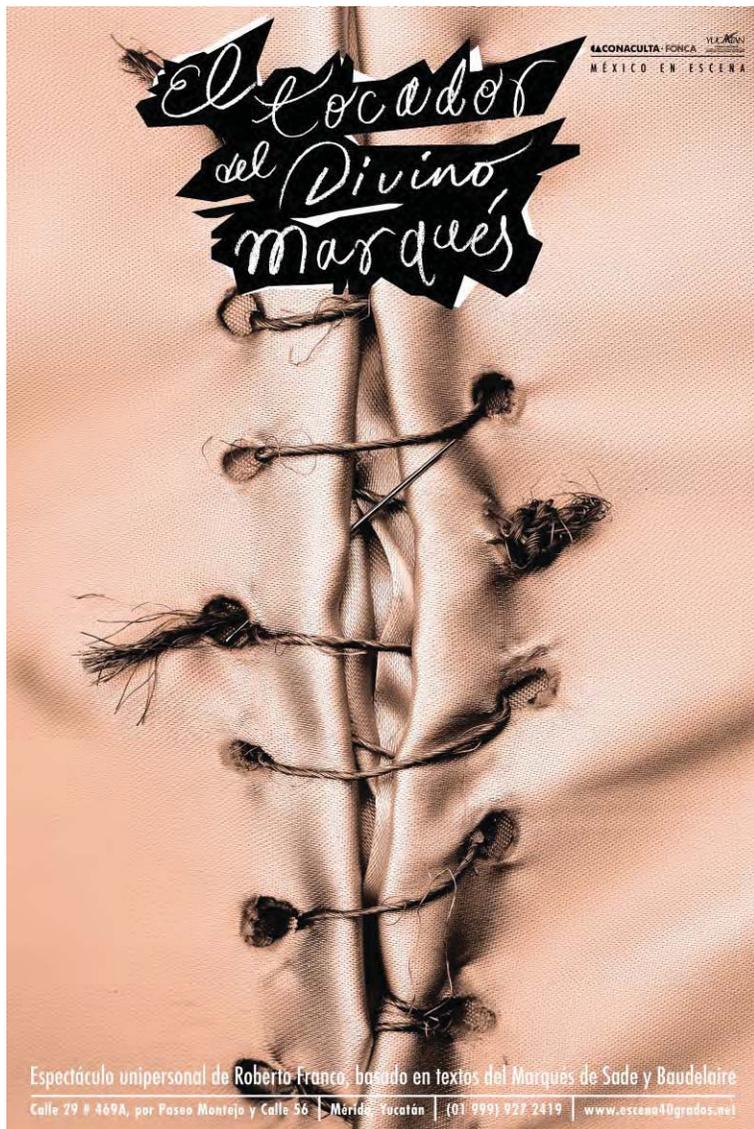
Cartel para *Antígona, una mirada detrás del espectáculo*

Demostración teórico-práctica
de Miguel Rubio Zapata,
miembro fundador y Director del Grupo Cultural Yuyachkani, Perú
con Teresa Ralli Mejía

En esta demostración el director y la actriz comparten con el espectador algunos aspectos del proceso de creación de este trabajo.

La tragedia griega de Antígona, a quien se le prohíbe enterrar a su hermano en su tierra natal, cobra un sentido diferente en el contexto latinoamericano de las fosas comunes generadas por el crimen organizado. La figura valiente de Antígona, quien defiende hasta el final el honor de su hermano insepulto, se enfrenta en esta versión a la angustia que le produce no encontrar al hermano entre los múltiples entierros ilegales a lo largo del territorio.





Cartel para *El tocador del divino marqués*

Espectáculo unipersonal en un acto de Roberto Franco, basado en *Filosofía en el Tocador*, de el Marqués de Sade, *El Vampiro*, de Baudelaire y los cuentos de su abuela, María Cristina López.

“Un hombre pasa por tres estados:

El ajuar, en el que se prepara y cuenta con su cuerpo lo que su voz se niega a decir.

El niño, que se busca a sí mismo en un patio, y en una casa de techos altos.

La noche crea un capullo del que emerge más que una oscura mariposa, un murciélago de alas transparentes: el hombre-demonio interior.

Teatro unipersonal que llega a las más dúctiles sutilezas del trabajo corporal y a los más arriesgados confines del alma es este *Tocador del divino Marqués*, de Roberto Franco. Rito sobre un altar en donde cohabitan ‘la dulzura del tormento y la noche que siempre llega’.

José Ramón Enríquez

En un pasaje de *Filosofía en el Tocador*, a una mujer noble se le tortura y humilla al someterla para ser violada por un leproso. Para asegurar el contagio, después del ultraje su vagina y ano serían cerrados con costura.

El elemento principal del cartel es la fotografía de una tela color durazno que fue plegada, quemada con cigarros encendidos y cosida, sugiriendo una vagina.



Cartel para *La cueva de Salamanca*

Entremés de Miguel de Cervantes de Saavedra

Dramaturgia: José Ramón Enríquez

Dirección: Pablo Herrero

con Mariana de Regil, Fernando Salas, Sissy Huevo, Andrés Espinosa, Adrián Castro y Ángel Martínez

“Los entremeses cervantinos son, por definición, atemporales. Así los quiso Cervantes, para que unieran tiempos, y entre los suyos y los nuestros hubiera puentes tendidos de magia y gracia. Son un guiño de don Miguel, pero también quieren evitar que se pierda una tradición teatral centenaria. La tradición del cómico de la lengua, que también llega a nuestros días y busca las esquinas para ganarse la vida. Un entremés que habla de un lugar mágico, la cueva de Salamanca, famoso en su momento porque ahí se enseñaba magia, como hoy en Catemaco o, según algunos, aquí en Dzán. Un lugar de brujos y de brujas perseguido por la Santa Inquisición, pero que permite al estudiante burlarse de todos con su ingenio y comer bien tras pellizcar un poquito, por aquí y por allá, algún glúteo prohibido.”

José Ramón Enríquez

Una mujer infiel invita al vicario del pueblo a su casa durante la ausencia del marido, quien vuelve inesperadamente. Un estudiante pide asilo y salva la situación, convenciendo al marido de que tiene en su propia casa al diablo (en forma de vicario).

La tela negra tiene dos lecturas: cortina y sotana. La distorsión de la tipografía sugiere los pliegues de la tela.





Cartel para ¡Corre, conejo!

de Perra ciega producciones
Teatro contemporáneo

Puesta en escena: Saúl Meléndez Viana
con Sandra Paloma y Karina Hurtado

¿Porqué te fuiste?
¿Porqué te alejas de mí?
Cuando el mundo entero pareciera cantar, ¿porqué te vas?
¿Fui yo? ¿Fuiste tú?
¿Cómo puede un corazón, lleno de amor, llorar?
Cuando el mundo entero pareciera ir bien,
¿cómo es que puede el amor morir?
Estas son las preguntas en el mundo de la melancolía...

David Lynch

Dos mujeres beben cerveza en un bar, se retan, ofenden, seducen. Ambas huyen de sus demonios y atacan mordazmente la cobardía de la otra.

En la imagen, los insultos son cuchillos y botellazos que podrían atinarle en cualquier momento al conejo que huye a toda velocidad.

Cartel para *El mucbipollo de Don Pancho*

de Nidia Esther Rosado

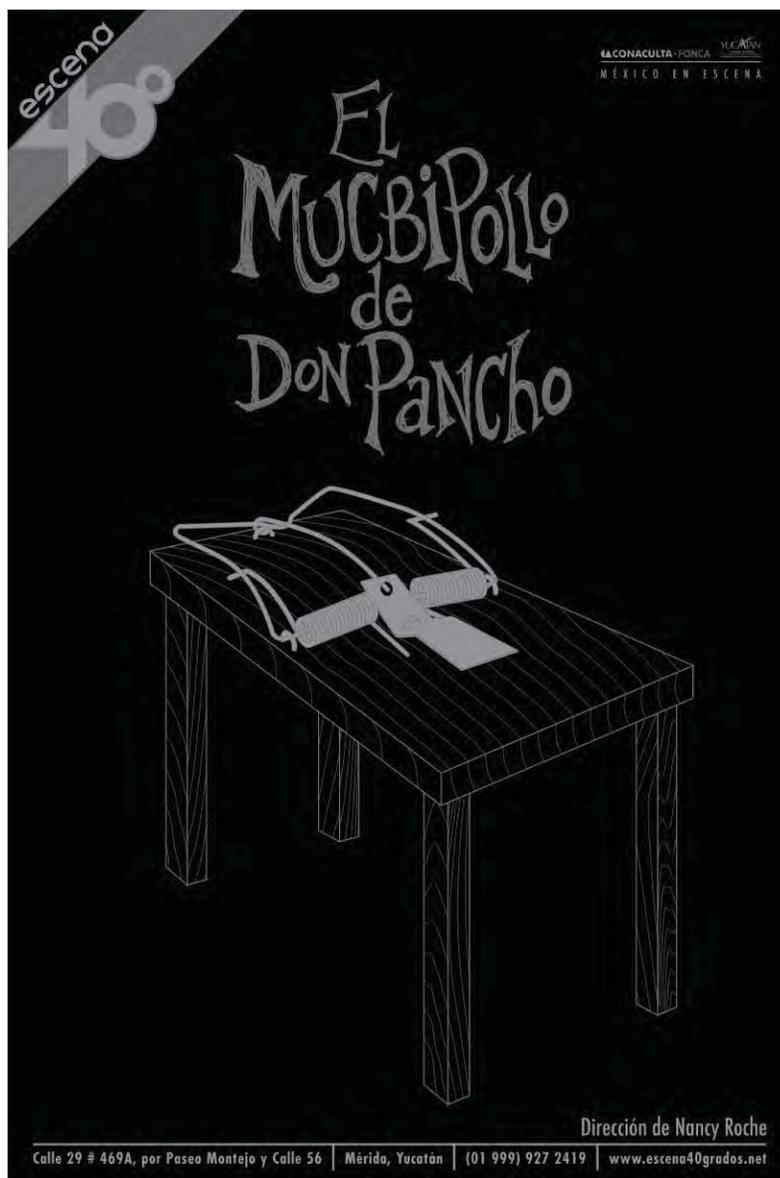
Teatro regional

Dirección: Nancy Roche

con Paco Ríos, Eglé Mendiburu, Concepción Roche, Juan Carlos Moreno y Alejandra Moreno

“El mucbipollo de don Pancho se ha convertido en un clásico del teatro regional yucateco. Se estrenó en el año de 1991 y año con año sube a los escenarios para hablarnos del respeto a nuestros difuntos, con el ingenio y picardías tan nuestras que la autora utiliza con sabiduría. Todo apoyado con la experiencia y el talento de cinco reconocidos actores.”
Nancy Roche

El mucbipollo es un plato regional yucateco que se elabora exclusivamente para las celebraciones del día de muertos. La obra se presenta anualmente en la misma época. En este enredo el personaje principal se hace el muerto, pero cae en la trampa de su glotonería, pues no puede resistir el llamado de su plato favorito.



6

1

del principio, el final

**diálogo
y resonancia
a un siglo
del nacimiento
de Samuel
Beckett**

All of old. Nothing else ever.
Ever tried.
Ever failed.
No matter. Try again.
Fail again.
Fail better.

The dim. The void.
Gone too? Back too?
No. Say no. Never gone. Never back.
Till yes. Till say yes.
Gone too. Back too.
The dim. The void.
Now the one. Now the other. Now both.
Sudden gone. Sudden back.
Unchanged? Sudden back unchanged?
Yes. Say yes.
Each time unchanged.
Somehow unchanged.
Till no. Till say no.
Sudden back changed.
Somehow changed.
Each time somehow changed.

No future in this. Alas, yes.

Samuel Beckett

Antecedentes a la conceptualización del cartel para la puesta en escena *Del principio, el final. Diálogo y resonancia a un siglo del nacimiento de Samuel Beckett*

Para comenzar las primeras aproximaciones de imágenes al cartel de la obra *Del principio, el final*, que a su vez visita varios textos de Samuel Beckett, padre del 'teatro del absurdo', se llevó a cabo una entrevista con el director José Ramón Enríquez, que para entonces ya tenía ensambladas tres escenas y una secuencia de video que se proyecta durante la obra.

La idea era hacer una especie de homenaje-tributo a Beckett, y al mismo tiempo abordar algunos de sus textos menos conocidos y más experimentales y confusos, con un afán igualmente experimental.

Las escenas incluyen a dos personajes con traje de gala y caras blanqueadas con maquillaje, pero no son mimos ni clowns, y comienzan con la interrogante ¿dónde termina el final y dónde comienza el principio? Los textos que me fueron entregados para incluir en el cartel y el programa de mano son los siguientes:

Escena 40°, espacio multidisciplinario
Presenta a Teatro Hacia el Margen, en:
DEL PRINCIPIO, EL FINAL
diálogo y resonancia
a un siglo del nacimiento de Samuel Beckett

dramaturgia de José Ramón Enríquez
En diálogo con textos varios de Samuel Beckett

con
Roberto Franco y Pablo Herrero

Discurso visual:
Laura Sánchez y Jorge Cortazar
(Liuba Oltranista Producciones)

Voz en Francés:
Jean Pierre Hatchondo

Asesoría Corporal:
Roberto Franco

Iluminación:
Óscar Urrutia

Dirección:
José Ramón Enríquez

Las citas de textos de Samuel Beckett (1906-1989) han sido tomadas de estas obras y en este orden, aunque luego pueden haberse intercalado:

Murphy (novela), 1938
Compañía (novela), 1979
Whoroscope (poema), 1930
Assumption (relato), 1929
Dante.. Bruno. Vico... Joyce (ensayo), 1929
Film (guión para la película realizada por Beckett con Buster Keaton), 1963
Esperando a Godot (teatro), 1953
Acto sin palabras II (teatro), 1956
Malone muere (novela), 1951
Final de partida (teatro), 1957
Cómo decir (poesía), 1988
Catástrofe (teatro), 1982
Los días felices (teatro), 1961
Molloy (novela), 1951
Rockaby (teatro), 1980

Estimable espectador:

Estas líneas que anteceden la experiencia que estás por iniciar quieren compartir la regocijada extrañeza que *Del principio, el final* entraña. Para empezar, el título, que niega toda cronología, toda linealidad, todo orden, al menos ese orden asociado con lo trillado. Con principio y final intercambiables, la nueva dramaturgia de José Ramón Enríquez basada en textos de Samuel Beckett se adentra en un laberinto que, al cercenar los mecanismos habituales de satisfacción garantizada, nos interna en las intermitencias de la razón.

Si *Del principio, el final* rechaza equiparar el acontecimiento escénico con la anécdota, a cambio nos ofrece una reflexión de transparente serenidad sobre esa sustitución de unos mitos por otros que la fe positivista identifica con el progreso y que acá se revelan como otras tantas cámaras infernales, eso sí, cada vez más sofisticadas, al grado de que nadie, ni Dios (¿el payaso mayor que juguetea con sus criaturas?), ni el autor (ese juguete que hace siglos lo fuera de los dioses), escapa de su claustrofóbico y desencantado imperio en cuyo principio está el final.

Pero no todo son malas noticias. Aunque en el final esté el principio, sin embargo uno continúa. Parte de ese camino consiste en mostrar sistemáticamente el reverso de todo discurso. Y entonces estamos ante una representación que oscila entre la atónita perversidad del esclavo y la pícara impotencia del amo. De una cámara en otra hemos desembocado en un *vaudeville* existencial, pródigo en torturas propiamente tartáreas que han reemplazado a Sísifo y Tántalo por Buster Keaton. Entonces es lícito reír, pero con esa risa que muerde.

¡Ah! Casi me olvidaba de llamar la atención sobre otro aspecto que enriquece la notabe y enigmática heterogeneidad de *Del principio, el final*: su voluntad por asumirse como espectáculo, es decir, por obligarnos a enfrentar el teatro como teatro que se mira a sí mismo, rito y malabarismo especular.

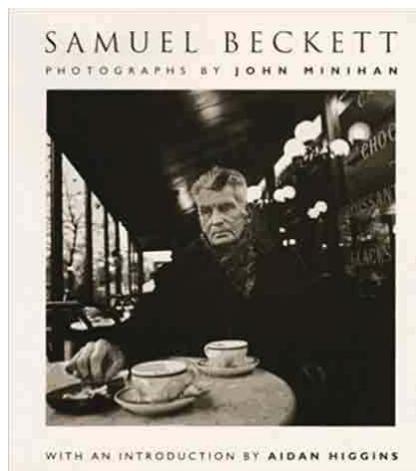
En una notable pieza de fotoperiodismo, John Minihan documenta el mundo privado del dramaturgo-novelistas Samuel Beckett (1906-1989), mejor conocido como el autor de *Esperando a Godot*.

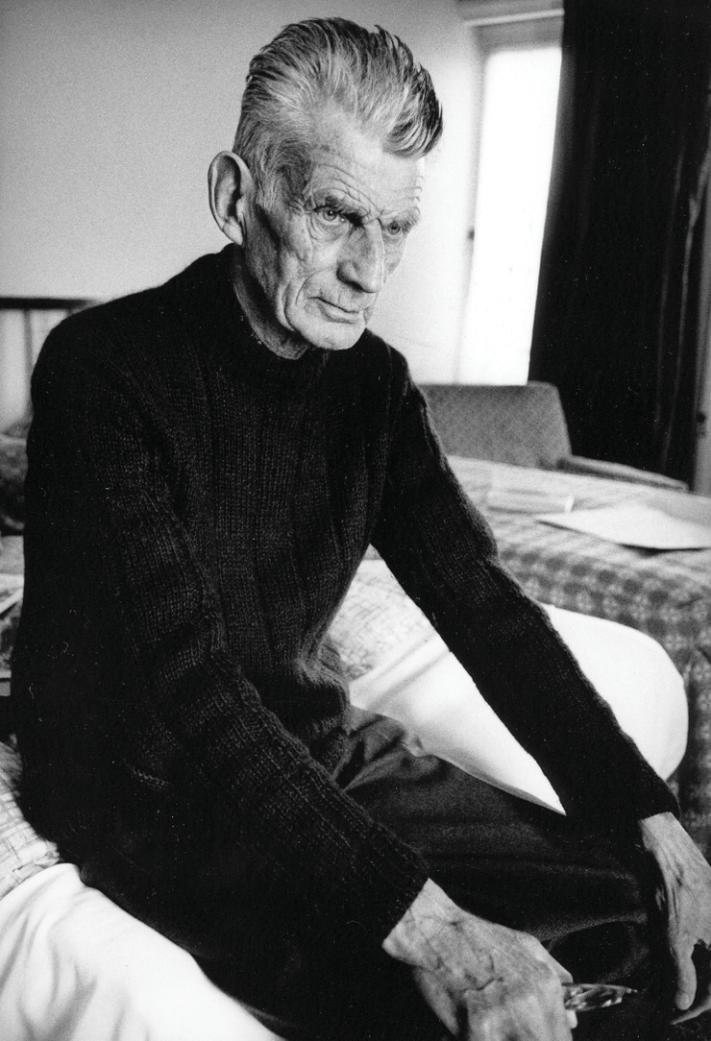
El dublinés expatriado es visto dirigiendo las producciones escénicas de su trabajo, relajándose en una habitación de hotel, charlando con amigos en un *pub* de Londres, y caminando por las calles de su hogar adoptivo, París.

Mientras que el prefacio del fotógrafo podría haber sido más revelador, sus imágenes capturan –y humanizan– a la más enigmática de las figuras literarias.

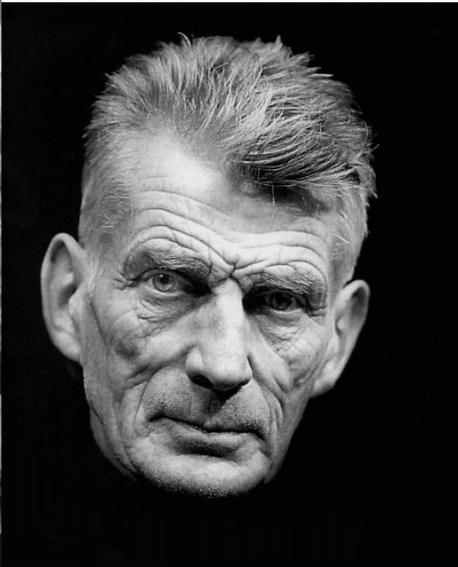
El libro constituye un complemento ideal a la reciente biografía de Beckett, escrita por James Knowlson, *Damned to Fame* (2014).

Minihan, John, Higgins, Aidan (Introducción)
Samuel Beckett: Photographs by John Minihan
George Braziller Inc., Nueva York, 1996

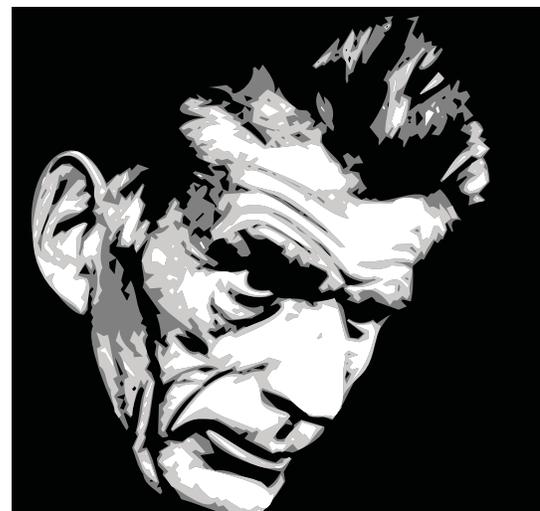




original escala de grises



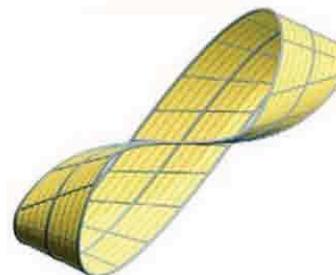
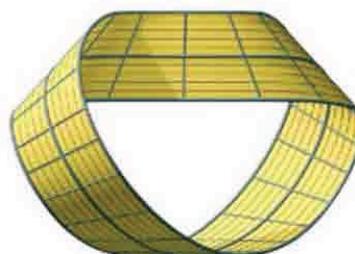
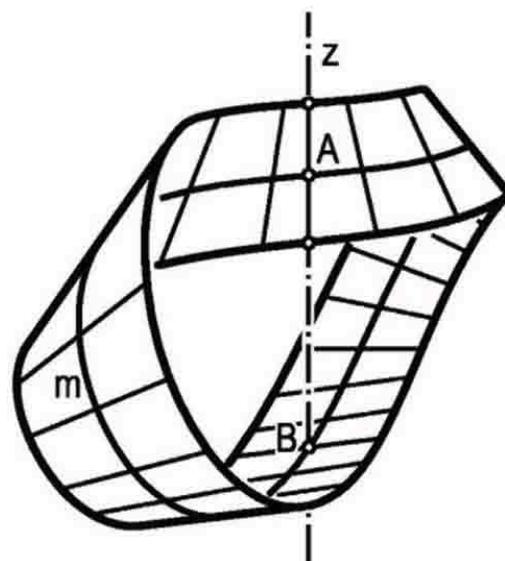
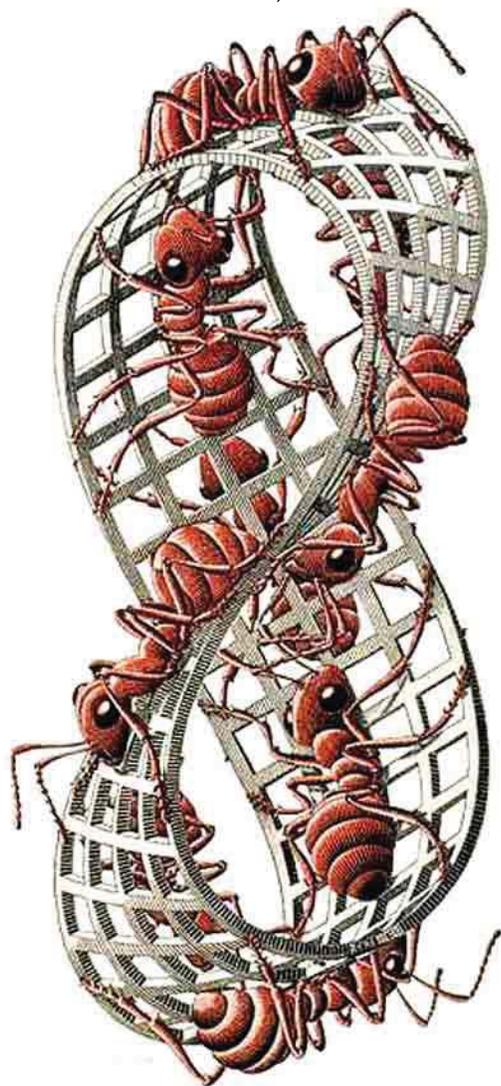
posterizada



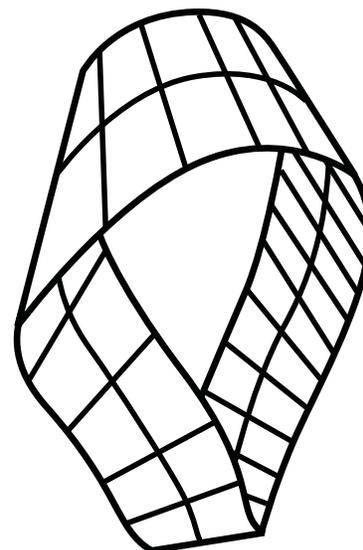
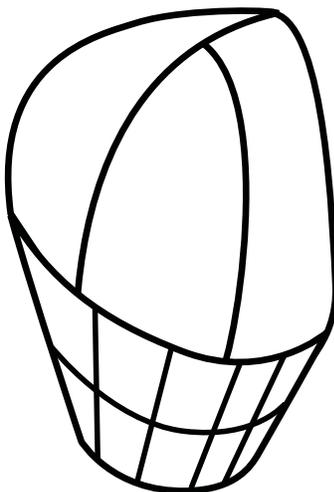
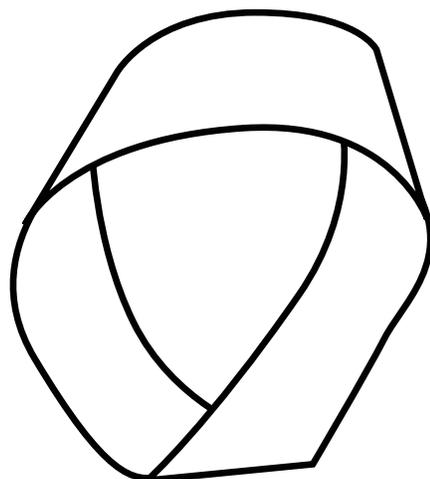
vectorizada en 4 tonos

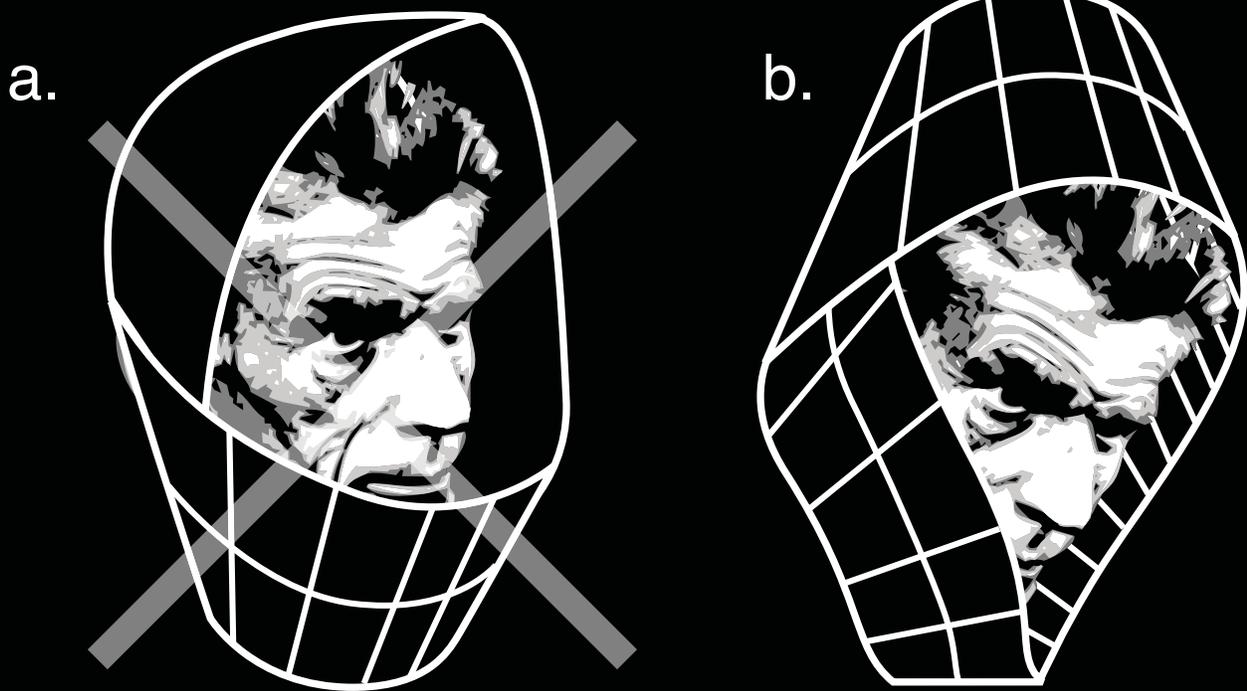


M.C. Escher
Cinta de Moebius II
Grabado en madera a tres tintas,
1963



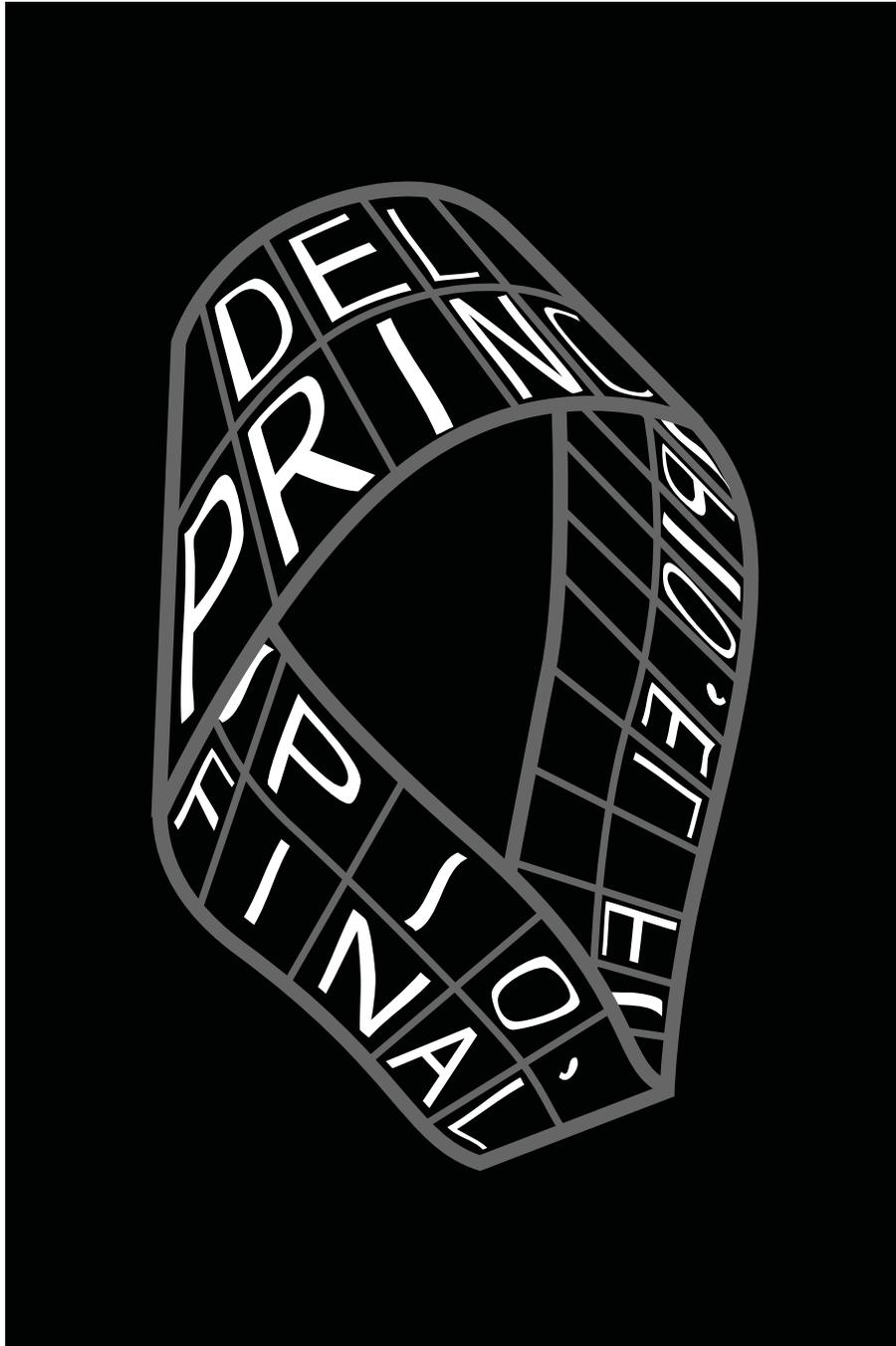
La cinta de Moebius como metáfora visual de algo que no tiene principio ni fin.
El principio se une con el fin originando un objeto imposible (absurdo).





Al relacionar la ilustración basada en la foto de Beckett con las cintas de Moebius elegidas, en el caso 'a' obtenemos lecturas no deseadas: la cinta pudiera interpretarse como casco, capucha o rebozo. Además la cara tapa el borde derecho de la cinta y no se nota el dobléz que la identifica como *loop*.

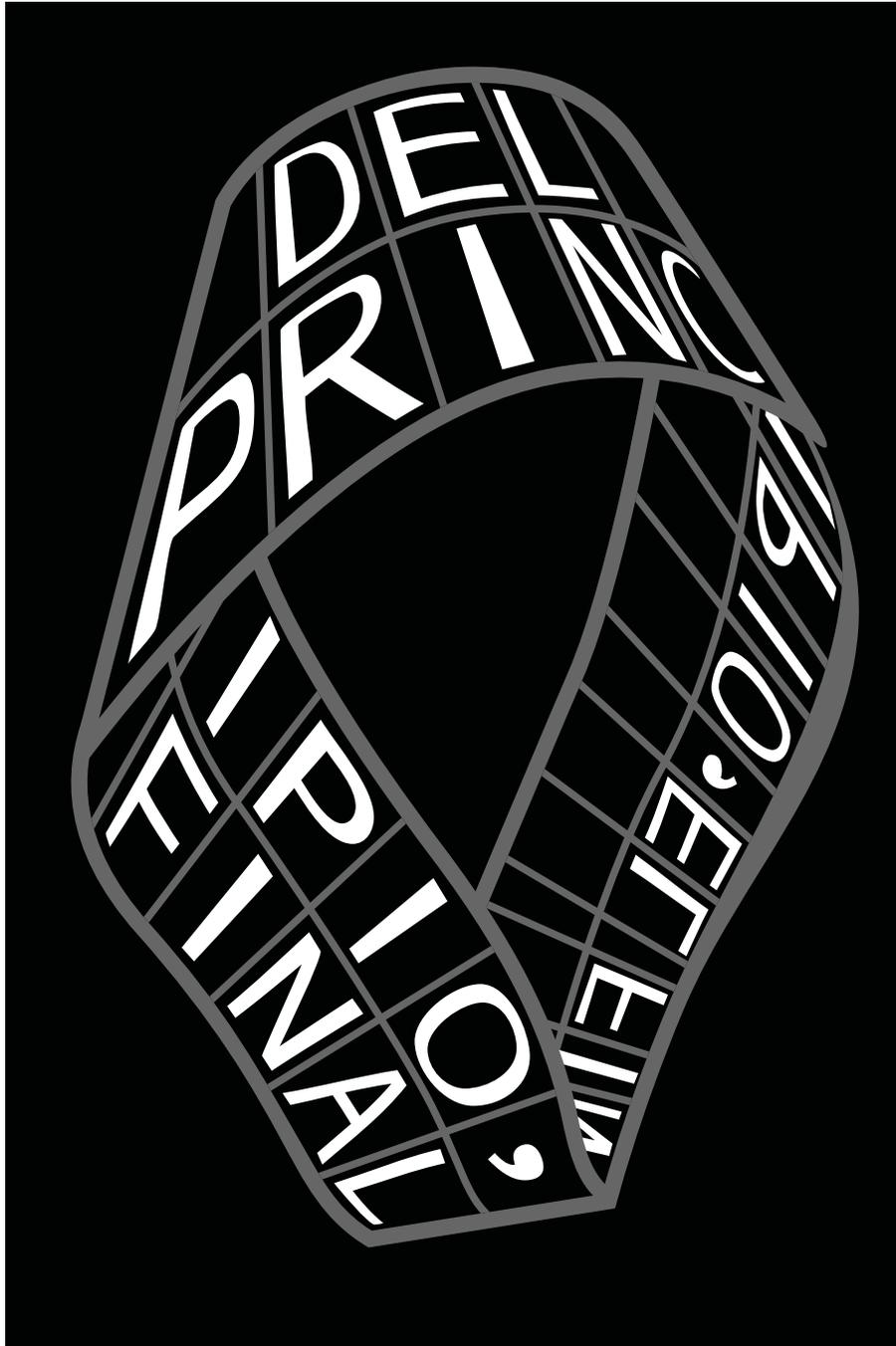
En la figura 'b' se obtiene la intención deseada: la cinta está claramente descrita y la cara de Samuel Becket parece asomarse de otra dimensión (su cuerpo ausente ayuda a esta percepción).



En los cuadrantes de la cinta se coloca la tipografía del título.

Cada letra se distorsiona con la herramienta Envelope para lograr la posición y perspectiva correcta.

La palabra 'principio', que se interrumpe en el segmento superior, continua tanto a la derecha como la izquierda.



A través de líneas auxiliares con los mismos puntos de fuga, se arregla cada caracter para que sus líneas sean paralelas a los cuadrantes que envuelven a cada casilla.

Resonancia a un

un

Siglo del

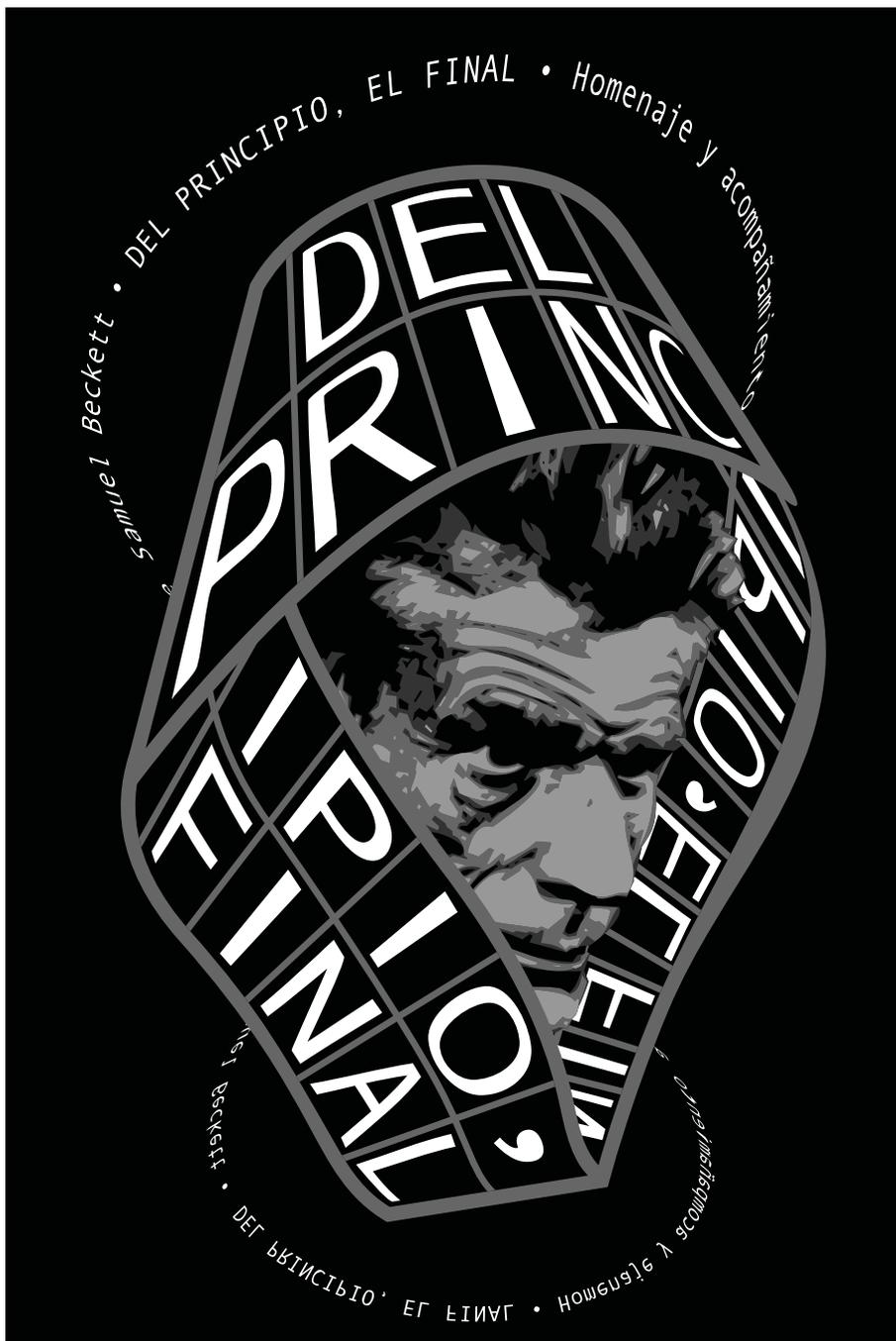
del

nacimiento de Samuel Beckett

Samuel Beckett

Samuel Beckett • DEL PRINCIPIO, EL FINAL • Homenaje y acompañamiento

Samuel Beckett • DEL PRINCIPIO, EL FINAL • Homenaje y acompañamiento

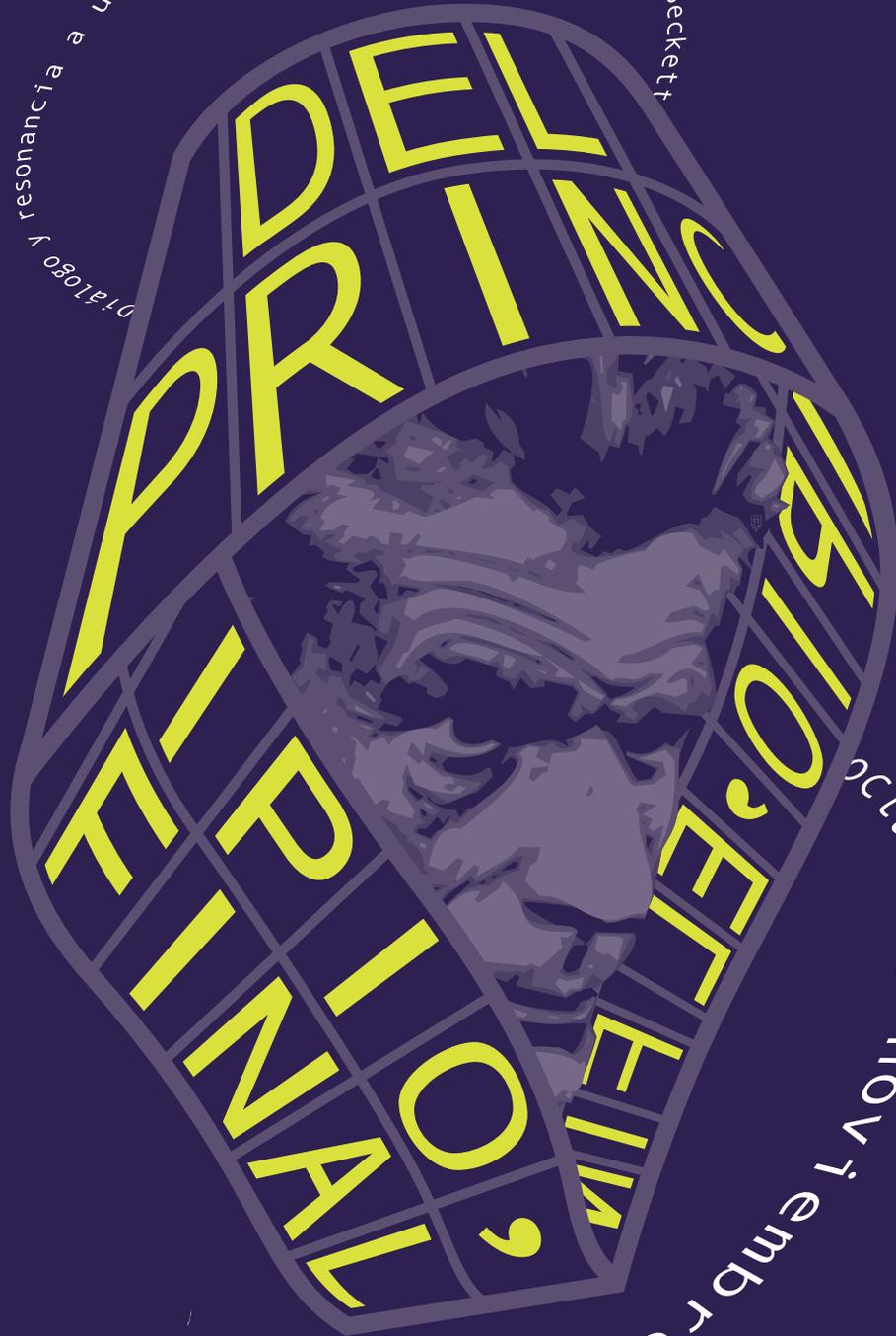


Posteriormente se ajustan los tamaños de los elementos en el formato, trabajando sin color.

Se define una paleta de color, se aplica y se añaden los logotipos institucionales y más información secundaria.



1910 y resonancia a un siglo del nacimiento de Samuel Beckett



Viernes 21:00
octubre y noviembre.



CONACULTA · FONCA

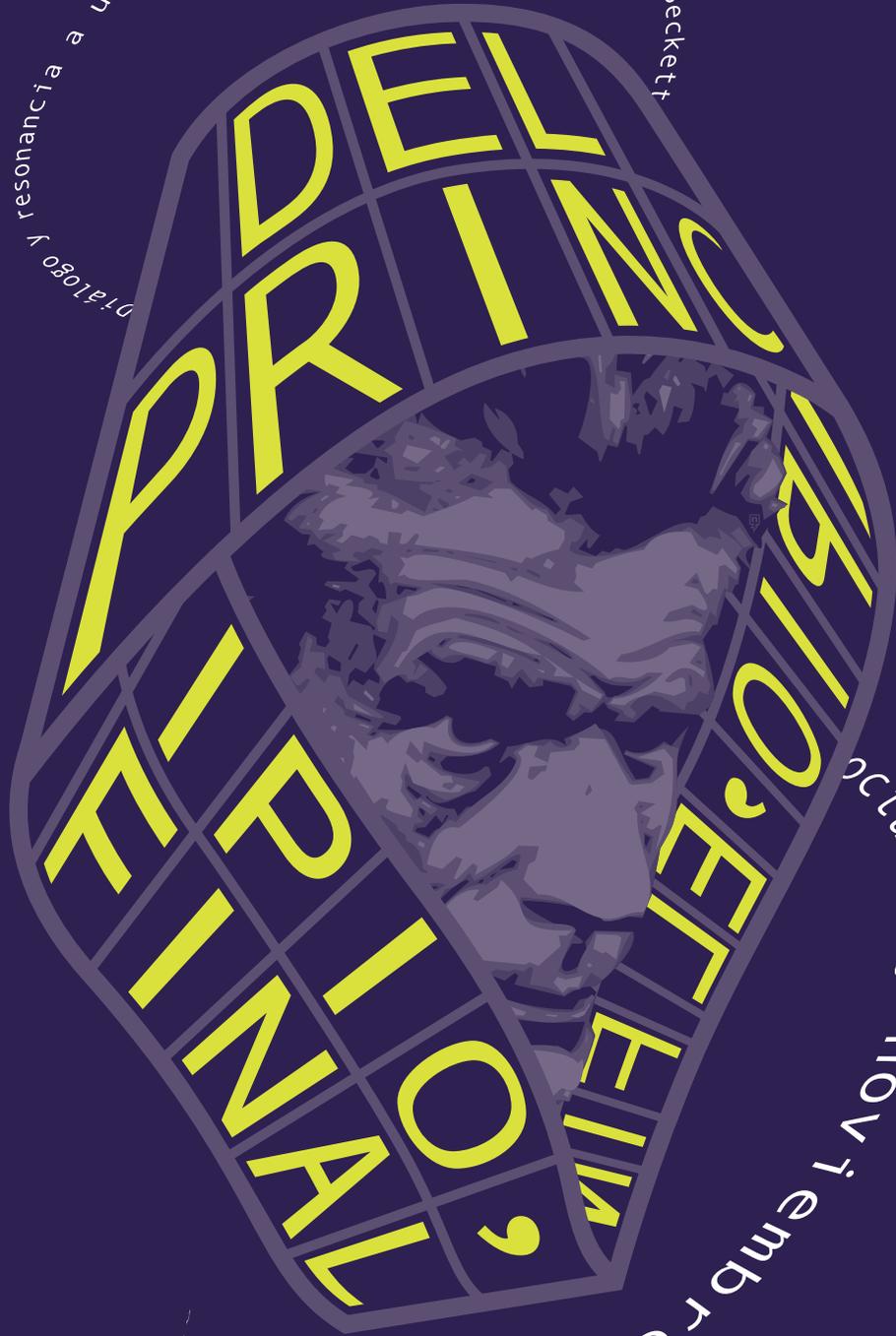
YUCATAN
GOBIERNO DEL ESTADO
INSTITUTO DE CULTURA DE YUCATAN

M É X I C O E N E S C E N A

DEL PRINCIPIO,
EL FINAL
dramaturgia de
José Ramón Enríquez
en diálogo con textos
varios de Samuel Beckett

Calle 29 # 496 A, por Paseo Montejo y C.56 | Mérida, Yucatán | (01 999) 927 2419 | www.escena40grados.net

Diálogo y resonancia a un siglo del nacimiento de Samuel Beckett



Viernes 21:00

octubre y noviembre

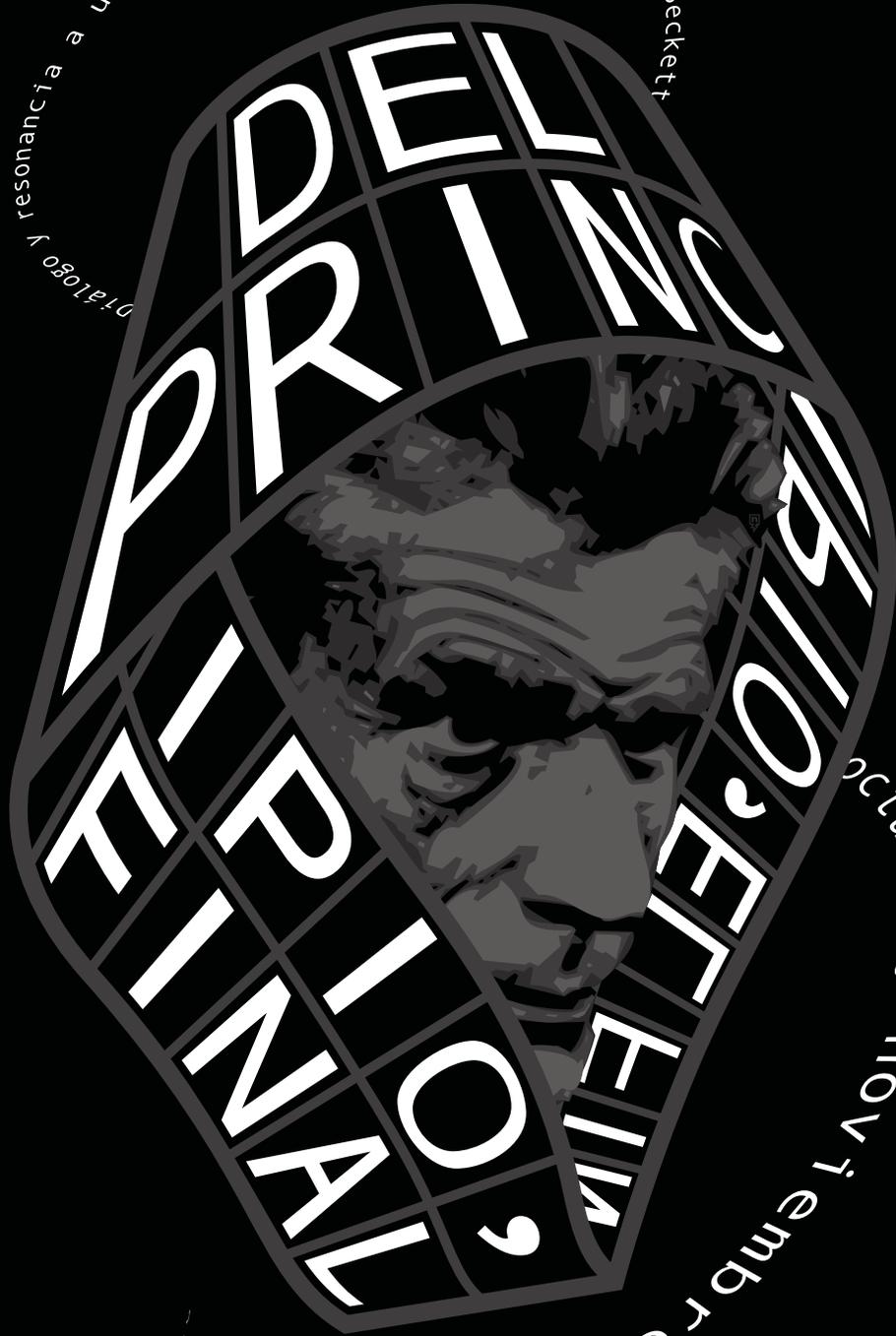
DEL PRINCIPIO,
EL FINAL
dramaturgia de
José Ramón Enríquez
en diálogo con textos
varios de Samuel Beckett

**separación para impresión en offset
a 2x0 tintas
(morado + verde manzana)
salida a negativos
con la emulsión hacia arriba**

escena

CONACULTA-FONCA YUCATÁN
MÉXICO EN ESCENA

Diálogo y resonancia a un siglo del nacimiento de Samuel Beckett



octubre y noviembre
viernes 21:00

DEL PRINCIPIO,
EL FINAL
dramaturgia de
José Ramón Enriquez
en diálogo con textos
varios de Samuel Beckett

Calle 29 # 496 A, por Paseo Montejo y C.56 | Mérida, Yucatán | (01 999) 927 2419 | www.escena40grados.net

DEL PRINCIPIO,
EL FINAL

DEL PRINCIPIO,
EL FINAL

**separación para impresión en serigrafía
a 5x0 tintas directas
(4 tonos de morado + verde manzana)
salida a positivos
con la emulsión hacia abajo**

DEL PRINCIPIO,
EL FINAL

DEL PRINCIPIO,
EL FINAL

Diálogo y resonancia a un siglo del nacimiento de Samuel Beckett

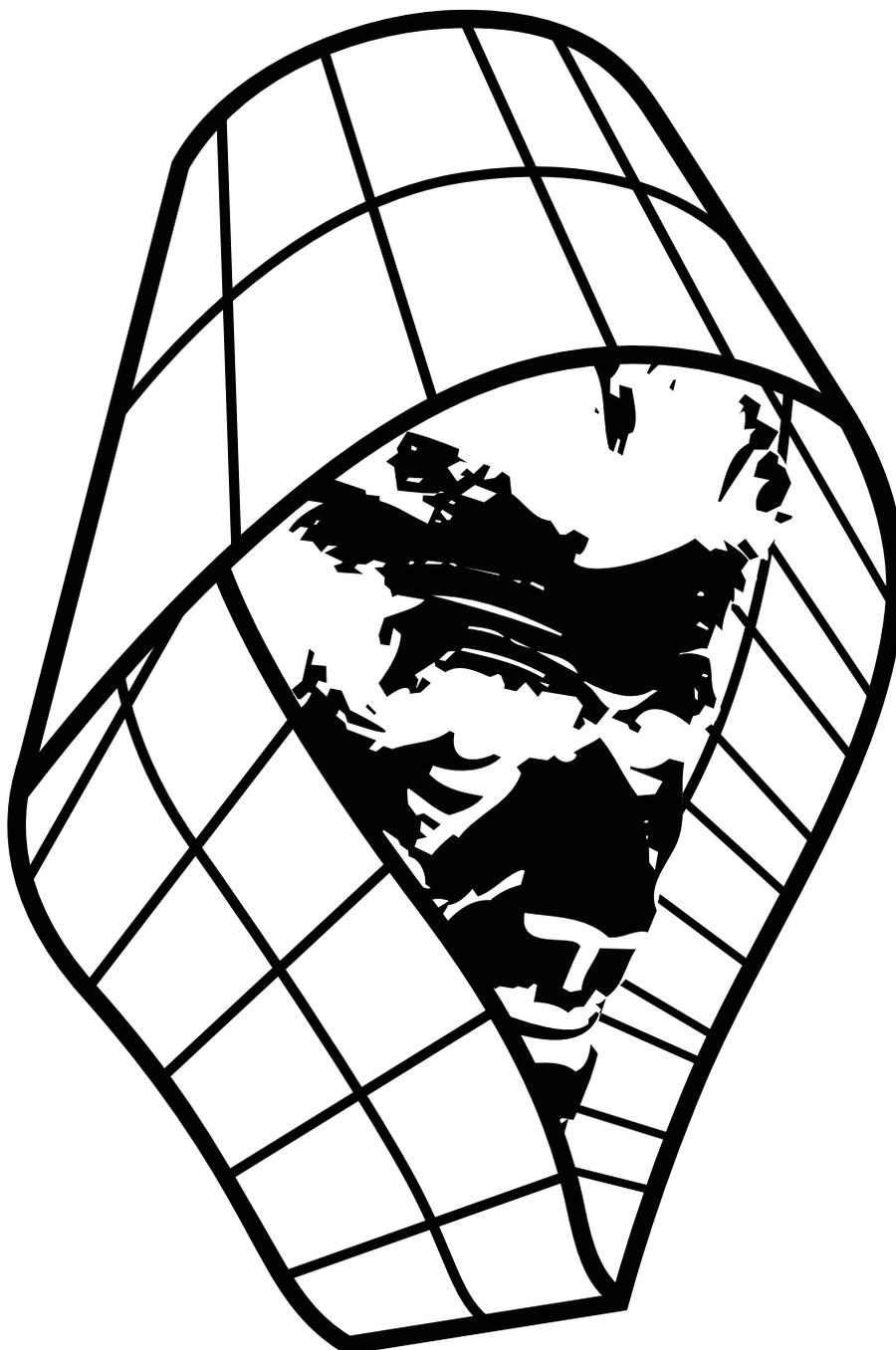
DEL PRINCIPIO, EL FINAL

viernes 21:00h
octubre y noviembre

DEL PRINCIPIO,
EL FINAL

morado oscuro-medio: pantone 267





dramaturgia de
José Ramón Enríquez
en diálogo con textos
varios de Samuel Beckett

morado claro: pantone 265





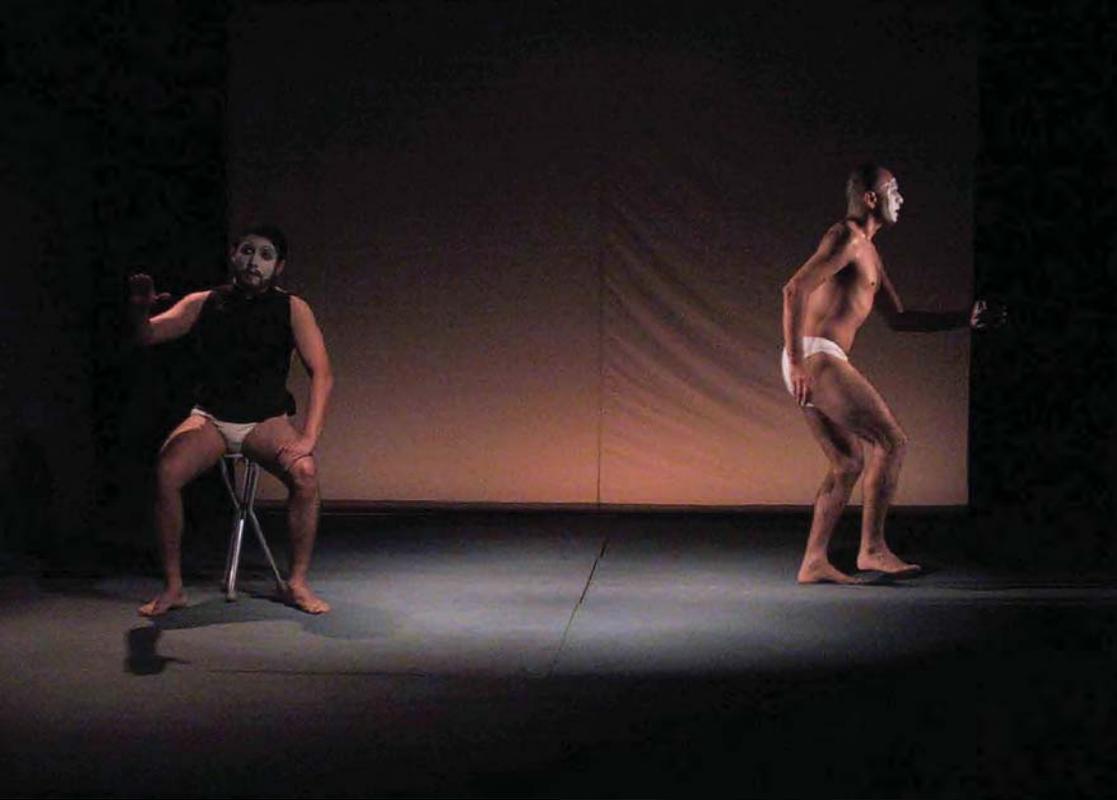


José Ramón Enríquez,
Roberto Franco y Pablo Herrero
en *Del principio, el final*
Escena 40°
Mérida, Yucatán
2006

José Ramón Enríquez,
Roberto Franco y Pablo Herrero
en *Del principio, el final*
Escena 40°
Mérida, Yucatán
2006







Roberto Franco y Pablo Herrero
en *Del principio, el final*
Escena 40°
Mérida, Yucatán
2006





conclusiones

conclusiones

Desde la antigua Grecia, el teatro es una de las actividades culturales más importantes –padre del cine y la televisión– representando la realidad y la ficción, educando, adoctrinando. El quehacer teatral no se lleva a cabo solo por entretener: invita a la reflexión profunda y el espectador vive la historia, experimenta la catarsis y se vincula con los personajes, mientras que el texto toca su naturaleza humana.

El uso de diferentes medios pintóricos o impresos para convocar al público a que asista a determinada puesta en escena se remonta al origen mismo del teatro. Con el tiempo el cartel se convirtió en el medio favorito para promoverlo, y alcanza picos de perfección e innovación en su composición y también en su reproducción a lo largo del siglo XX, en manos de pintores como Alfons Mucha y Henri de Toulouse-Lautrec, y más tarde Aleksandr Rodchenko, los hermanos Steinberg, la escuela Bauhaus, y un largo etcétera. Los diseñadores modernos utilizan diversas técnicas de representación e impresión para llevar a cabo sus carteles: tipos móviles, grabados en madera o metal, litografías multicolores, fotografías, fotomontajes, manipulación digital...

En mi experiencia personal, tras 21 años de ejercer como diseñador gráfico, encuentro que la conceptualización y realización de carteles teatrales es una de las actividades que más disfruto, por varias razones:

Como ya se ha dicho anteriormente, empararse con cada puesta en escena implica aprendizaje, crecimiento cultural. Leer el guión, entrevistarse con el director, fotografiar a los actores, presenciar ensayos y anotaciones, obtener datos o visualizaciones de la escenografía, el vestuario, la iluminación... El *briefing* es extenso y a veces denso; el diseñador disecciona, selecciona, edita, desecha, jerarquiza, resume y traduce esta información, e incluso la extiende a través de la investigación, para capturar la esencia de la obra en una imagen, que puede tener un sentido poético, literal o anecdótico, por nombrar algunos.

Un cartel que promueve eventos de artes escénicas (teatro clásico, contemporáneo experimental, performance, danza...) intenta mostrarnos lo más interesante de la puesta, sin revelar el final, aunque en algunos casos, el espectador ya conoce el texto de antemano, y asiste al teatro a detectar las sutilezas y diferencias de la versión particular, a compararla con otras que ya ha presenciado, no a ser sorprendido por la trama.

En mi experiencia profesional, cada director tiene su visión de la escena y dirige también el diseño del cartel. Algunos directores tienen una idea muy clara y esperan que el diseñador simplemente la ejecute. En ocasiones hay que *protegerlos* de sí mismos. Dentro de lo posible, he tratado de proponerles siempre una imagen 'original', y convencerles, en su caso, de que el cartel que tenían en mente es obvio o común, para lo que he tenido que llevar a cabo su pedido tal cual y establecer la comparación con la idea propuesta para convencerlos.

En los más de 100 carteles que he diseñado para Teatro de la Rendija, Colectivo escénico el Arce, la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, el Sistema de Teatros de la Ciudad de México, la Escuela Superior de Artes de Yucatán, etc., me he regido siempre por un mismo principio: el contenido es más importante que la forma. Me interesa que en general los carteles que diseño sean primero elocuentes, precisos y accesibles, y en un orden de importancia menor, que sean inteligentes en su discurso, atractivos, gráficamente interesantes y que no tengan un solo estilo gráfico en común (a menos que así lo solicite el cliente).

Los carteles culturales, después de cumplir su función efímera, tienen gran aceptación en concursos internacionales. Si quedan seleccionados en bienales y trienales de carteles, serán expuestos en museos o galerías de otras latitudes, y publicados en los catálogos de dichas exposiciones, e incluso galardonados (los premios a veces son económicos, otras no), lo cual implica una proyección internacional y curricular para el diseñador. La participación de mexicanos en estos certámenes es nutrida y de buena calidad. Sin embargo, cabe mencionar que estos premios le interesan solo a diseñadores y académicos de diseño. Nunca recibí una llamada de un cliente nuevo que me dijera: “Buen día, estoy en busca de un diseñador gráfico profesional; me enteré por un sitio web que usted es el único mexicano cuyo trabajo ha sido reconocido con tal premio de la Bienal de Helsinki y quisiera contratarlo”. Creo que en estos tiempos se pueden obtener más fácilmente este tipo de conexiones de trabajo con un buen portafolio y mucha presencia (relaciones públicas virtuales) en plataformas como Behance. Por otro lado, lo que sí he obtenido de los premios internacionales han sido invitaciones a impartir talleres y conferencias, algunos fuera de México, y he establecido amistades entrañables con colegas y organizadores.

Vivir de diseñar carteles culturales es prácticamente imposible. Hay poca demanda, todos los diseñadores queremos ir tras este elefante blanco, nos pagan en base a tabuladores inamovibles, los pagos no son tan inmediatos como uno quisiera, las producciones independientes sufren la escasez de recursos, las grandes producciones importadas ya vienen con su imagen-marca, que simplemente se traduce al español, la competencia es barata, en muchas ocasiones estos proyectos se encargan más por amiguismo que por talento... Los que hacemos carteles sabemos que tenemos que vivir de otros proyectos; en mi caso, sistemas de identidad corporativa. Los carteles y su proceso creativo no llenan el bolsillo, pero sí el alma, y en ocasiones tienen doble o triple remuneración más allá de lo económico.

Me considero un profesionista muy afortunado: por elegir en el momento crucial la carrera correcta; por entender que ejercer el papel de diseñador gráfico no es solamente cuestión de dominar técnicas de representación visual (o dicho simplemente, ‘dibujar bien’) ni tampoco de ser un usuario avanzado de cierto software; por aprender a convivir, comunicarme, descifrar y satisfacer a mis clientes, de los cuales algunos son verdaderos amigos con los que tengo largas y placenteras relaciones de trabajo; por tener la claridad de que los diseñadores debemos tener la capacidad de leer, escribir y editar textos para ofrecer un servicio más completo y minucioso; por ser invitado a compartir mi experiencia profesional y ser considerado un caso de éxito en un campo de trabajo devaluado, sobrecompetido y mal remunerado.

Repito: hacer carteles me hace feliz, y estos diseños quedan como recuerdo y testigo de las puestas en escena, que son mucho más expresivas, efímeras y etéreas que el papel y la tinta. Las obras teatrales y otros espectáculos escénicos hoy en día se documentan fácilmente en medios audiovisuales cada vez más baratos, pero durante mucho tiempo eran los carteles y las placas conmemorativas metálicas en los teatros, lo poco que de ellas permanecía.

Deseo conservar y extender por mucho tiempo el privilegio de trabajar en proyectos culturales, con gente inteligente y creativa, que me lleva a resolver retos gráficos cada vez más interesantes y satisfactorios.

**fuentes
de consulta**

Bibliografía

Agrasánchez, Rogelio; Berg, Charles. *Carteles de la época de oro del cine mexicano*. Primera reimpresión. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1998.

Barnicoat, John. *Los carteles, su historia y su lenguaje*. Cuarta Edición. Barcelona, Ediciones G. Gilli, 1997.

Czestochowski, Joseph. *Contemporary polish posters in full color*. Nueva York, Dover Publications Inc., 1979.

Meggs, Philip B. *Historia del diseño gráfico*. México, Ed. Trillas, 2009.

Wong, Wucius. *Principios del diseño en color*. Barcelona, Ediciones G. Gilli 1988.

Bass, Saul et al, Robyn Marsack (ed.). *Essays on design 1*. Londres, Booth-Clibborn Editions, 1997.

Noble, Ian; Bestley, Russell. *Up against the wall*. UK, Roto Vision SA, 2002.

Benzer, Michael; Carabetta, Michael; Crumb, Sarah et al. (diseño); Crumb, Sarah (citas). *Chronicle books, Everything reverberates: Thoughts on design*. San Francisco, Chronicle books, 1998.

Chwast, Seymour; Heller, Steven. *Graphic Style: From Victorian to post-modern*. Londres, Pushpin editions, 1994.

Eco, Humberto; De la Iglesia, R. (trad.). *La definición del arte*. Barcelona, Destino, Colección Imago Mundi 4, 2001.

Escher, M.C.; Treumund, Felix (trad.) *Estampas y dibujos*. Colonia, Benedikt Taschen Verlag, 1994.

McKowen, Scott. *Worth a Thousand Words: International Theatre Poster Design*. Ontario, Gallery Stratford, 2002.

Goodman, David G. *Angura: Posters of the Japanese avant-garde*. Nueva York, Princeton Architectural Press, 1999.

Hayes, Clay. *Gig Posters: Rock show art of the 20th century. Vol. 1*. Philadelphia, Quirck Books, 2009.

Bettina, Richter; Martin, Heller; Museum für Gestaltung Zürich (edit). *Otto Baumberger: Poster collection 18*. Zürich, Lars Müller Publishers, 2008.

Institut für Auslandsbeziehungen e.V. *Bernhard*. Berlin, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., 1999.

- Karch, R. Randolph. *Manual de artes gráficas*. México, Editorial Trillas, 1990.
- Resnick, Elizabeth. *Graphic Intervention 25 Years of International AIDS Awareness Posters 1985-2010*. Boston, Massachusetts College of Arts and Design, 2010.
- McClelland, Gordon. *The Art of Rick Griffin*. San Francisco, Last Gasp, 2002.
- Mount, Christopher; Kenez, Peter. *Stenberg brothers: Constructing a revolution in Soviet design*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1997.
- Müller-Brockmann, Josef; Embajada de Suiza en México; Embajada de Suiza en Colombia (org). *Josef Müller-Brockmann Posters 1948–1981*. México, Pro Helvetia, 1991.
- Nickel, Kristina. *Ready to print: Handbook for media designers*. Berlin, Gestalten, 2010.
- Owen, Ted; Dickson, Denise. *High art: A history of the psychedelic poster*. Londres, Sanctuary Publishing Limited, 1999.
- Paciorek, Barbara; Dolgolewska, Malgorzata (trad.). *Cartel Contemporáneo Polaco 1945-2006*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.
- Pack, Susan. *Film Posters of the Russian Avant-Garde*. Colonia, Benedikt Taschen Verlag, 1995.
- Rouard-Snowman, Margo; Taylor, Jacqueline (trad.). *Roman Cieslewicz*. Londres, Thames and Hudson Ltd., 1993.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. México, Ediciones Era, 1965.
- Schmidt, Günter. *Posters*. Münster, Ardey-Verlag, 1993.
- Kort Zegers, Peter; Druick, Douglas (edit.); The art institute of chicago & Yale University Press. *Windows of the war: Soviet Tass Posters at Home and Abroad 1941-1945*. Chicago, The Art Institute of Chicago, 2011.
- Kurpik, Maria (curator); The Poster Museum at Wilanów. *Wiktor Górka czyli taaaka ryba [Wiktor Górka or what a fish]*. Varsovia, Muzeum Plakatu Wilanowie, 2001.
- Téllez, Eduardo, *Diseñadores gráficos mexicanos*, México, Trama Visual A.C., 2000.
- Wong, Wucius. *Principios del diseño en color*. Barcelona, Ediciones G. Gilli, 1987.

Segunda Bienal Internacional de Cartel en México. Catálogo de la exposición. México, Trama visual A.C., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes., 1992.

Cuarta Bienal Internacional de Cartel en México. Catálogo de la exposición. México, Trama Visual A.C., Fondo Nacional para la cultura y las Artes, Universidad Autónoma Metropolitana, Gobierno del estado de Aguascalientes, 1996.

Minihan, John; Higgins, Aidan (Introducción). *Samuel Beckett: Photographs by John Minihan*, George Braziller Inc., Nueva York, 1996.

Publicaciones periódicas

Étapes: diseño y cultura visual. Núm. 3. Barcelona, Ediciones G. Gilli, 2008

La tempestad, Volumen 12, Núm. 74, septiembre-octubre. México, Periscopio Media. 2010.

