



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CONCEPTUALIZACIÓN ESCENOGRÁFICA
DE UNA PUESTA EN ESCENA

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A :

WENDY REYES MAYORAL

ASESOR: LIC. JORGE JOSÉ KURI NEUMANN

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



“El arte como alimento del alma
enaltece el espíritu y nos libera
de la carga que representa
la existencia en este escenario
lleno de caos y pesadumbre
en el que aún se vislumbra
un poco de esperanza”

Wendy Reyes Mayoral 2019





“La escenografía es el hábitat
de la obra
de su puesta en escena,
de ella depende como respíre;
es la estructura espacial
del espectáculo
también la estructura material
que lo contiene, lo vértebra,
lo dirige...”

Alejandro Luna



Introducción

Capítulo 1. Elementos de la puesta en escena.....01

1.1. Concepto de puesta en escena..01

1.2. Elementos que intervienen en la puesta en escena.....02

1.2.1. Texto Dramático.....02

1.2.2. Dirección de escena.....02

1.2.3. Actuación.....02

1.2.4. Escenografía.....02

1.2.5. Iluminación.....04

1.2.6. Diseño Sonoro.....04

1.2.7. Vestuario.....04

1.2.8. Maquillaje.....04

1.2.9. Utileria05

1.3. Atrezzo05

1.3.1. Multimedia05

1.3.2. Efectos Especiales.....05

I N D I C E

Capítulo 2. Semiótica.....	07
2.1. Concepto de Semiótica.....	07
2.2. Elementos básicos de la semiótica.....	08
Capitulo 3. Semiótica teatral.....	13
3.1. Semiótica teatral.....	13
Capítulo 4. Elaboración de un proyecto escenográfico.....	15
4.1. Breve contexto histórico del período Barroco y Pedro Calderón de la Barca en el siglo de Oro..	15
4.2. Elección de un texto dramático.....	19
4.3. Análisis del texto.....	19
4.4. Análisis de la forma y contenido de los elementos semióticos presentes en el texto dramático.....	24
4.5. Conceptualización escenográfica.....	40
4.6. Diseño.....	46
Conclusión	
Bibliografía	
Galería de Imagenes	





—ZU—R0D50R—HZ—

INTRODUCCIÓN

El objetivo de estudio de este trabajo consiste en analizar de qué manera la conceptualización escenográfica interviene dentro del proceso de creación de una puesta en escena y aclarar así el nivel de importancia que adquiere como sustento teórico dentro del concepto global del espectáculo.

En el transcurso de mis estudios en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, poco a poco fui descubriendo y se fue definiendo con más claridad el rumbo que debía tomar mi camino hacia la profesionalización del ejercicio teatral. Afortunadamente descubrí muy temprano que mi vocación se inclinaba hacia el diseño escenográfico, y así mi interés y deseos por dirigir mis esfuerzos hacia esta área del teatro, me condujeron a una serie de reflexiones que desembocaron en una necesidad por profundizar más en torno al tema.

En mi afán por investigar al respecto, me encontré con que una de las principales limitantes alrededor de esta materia es la escasa o nula información que existe en relación con la conceptualización escenográfica, o lo diversa o ambigua que puede llegar a ser con respecto a la definición de un proceso teatral específico orientado hacia esta búsqueda.

Si bien existen fuentes o referencias que proporcionan información respecto a algunos procesos de elaboración de diseño escenográfico, lo cierto es que no he encontrado datos precisos o concretos respecto a una unidad conceptual o una aproximación teórica de desarrollo exclusiva para el teatro, capaz de orientar a los interesados en comprender el misterio que entraña lograr la consolidación de propuestas escenográficas funcionales y estéticas.

Incluso entre los más grandes escenógrafos de todos los tiempos, existen diferencias abismales entre sí al momento de crear; lo que me hace pensar en el hecho de que tanto en la naturaleza del proceso creativo como en la del teatro no existe un idioma común, lo suficientemente eficaz para expresarse siempre, cosa que inevitablemente influye en el modo en que llevamos a cabo la creación teatral e induce a cuestionar: ¿Cuál será entonces el proceso o método para lograr un acercamiento más estrecho al hecho teatral y su conceptualización a través de los diversos elementos que forman parte de la propuesta escenográfica?

Es por esta razón que es necesario llevar a cabo un estudio ceñido a un ejemplo concreto; es decir, a un texto dramático como punto de partida de un análisis que, desde la perspectiva semiótica, buscará acercarse a un medio o sistema mediante el cual se pueda llegar a la conceptualización escenográfica de una obra.

El texto elegido para este cometido es “La vida es Sueño”, del dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca, del cual se retomó a modo de inspiración, la parte correspondiente al personaje de Segismundo, para desde ahí argumentar una versión contemporánea del montaje. El centro de esta investigación gira en torno a los conflictos que aquejan a este personaje dentro de la historia, y trasladando el contenido, no de manera literal, sino de forma metafórica al contexto actual, en el que asombrosamente, se descubre la total vigencia que este texto posee a pesar de los muchos siglos de distancia.

Es pertinente destacar que el análisis semiótico empleado en el presente trabajo, parte de la premisa de atribuir a la conceptualización escenográfica la cualidad de convertirse en el eje central y al mismo tiempo en la directriz; capaz de dotar al espectáculo de sentido, ya que a partir de la generación de un concepto, es posible definir los diversos lenguajes y sistemas de signos que serán usados en el presente trabajo, no de manera literal pero si de manera visual para lograr la transmisión de éste de manera más fiel.

Lo cual permitirá entender cómo se conforma la relación en la que los signos, empleados de manera conjunta, adquieren un significado más fuerte, profundo y contundente del que poseen cuando se les usa de manera aislada y cómo además se conforma el proceso en el que todos los elementos confluyen, para lograr así la integración y configuración de un universo ficticio planteado para la puesta en escena.

El presente trabajo además, explicará cómo a través del empleo de los elementos que conforman la puesta en escena, la obra pretende adquirir más elocuencia y claridad a la hora de expresar el discurso visual y espacial para establecer una comunicación más clara y estrecha con el espectador, esperando que éste, al descifrar lo que esas relaciones de signos quieren decir, pueda ser capaz de captar la esencia, el sentido o concepto de que está plagado el espectáculo en su afán por trascender más allá de lo que pueda durar la representación dramática.

Gran parte del ejercicio teatral radica precisamente en cuestionarse: ¿Cómo definir claramente un concepto para toda puesta en escena? y ¿Cómo, a partir de éste, es posible seleccionar el o los lenguajes, o sistemas de signos, que deberán o podrán formar parte de la representación? en un intento por integrar una unidad conceptual, a partir de la cual será posible concebir la propuesta escenográfica.

El resultado de este esfuerzo permitirá obtener información en torno al tema y, de este modo propiciar una aproximación más clara al trabajo teórico que implica la conceptualización de una escenografía, para su efectivo y buen funcionamiento dentro de una puesta en escena.



Elementos de la
puesta en
escena

01

C
A
P
I
T
U
L
O



Capítulo 1. Elementos de la puesta en escena

1.1. Concepto de Puesta en Escena

De acuerdo con Patrice Pavis en su Diccionario de Teatro, el término puesta en escena proviene de la segunda mitad del siglo XIX, y surge cuando el director escénico se convierte en el responsable inmediato de la dirección del espectáculo. Lo cual provoca que a su vez, surja un cambio en el público que deja de ser definido a partir del tipo de espectáculos a los que acude, asimismo deja de haber un acuerdo previo entre la gente de teatro y los espectadores respecto al sentido y estilo que deben tener los espectáculos.

El concepto de puesta en escena¹ tiene relación con el hecho de montar una obra o un espectáculo, disponiendo en determinado tiempo y espacio, de una serie de elementos de interpretación escénica que concurren en una escenificación.

Llevar a cabo una puesta en escena implica definir claramente cuáles serán las situaciones discursivas de enunciación que, a través de códigos teatrales precisos, buscarán hacerlas explícitas con la finalidad de que el sentido -lo que se desea comunicar- emerja lo más claramente posible.

La representación teatral pone en funcionamiento diversos sistemas de significación que integran la totalidad de la práctica teatral, pero si tuviéramos que hacer una división general, podríamos decir que el teatro contempla el uso de dos grandes conjuntos de signos: los verbales o auditivos y los no verbales o visuales.

Estos lenguajes que empleados de manera simultánea, pueden o no, confluir en una representación, de acuerdo al origen del espectáculo, pero lo que es ineludible es que siempre buscarán dotar al espectáculo de sentido a través de una contextualización.

¹ Patrice Pavis. Diccionario del Teatro, Barcelona, Paidós, 1ra. Edición, 1998, pág. 362

1.2. Elementos que intervienen en la Puesta en Escena.

Los elementos que se enuncian a continuación son parte de los componentes que conforman una puesta en escena, y aunque todos ellos son de suma importancia, es necesario comentar que en esta investigación no son el principal objeto de estudio, razón por la cual serán definidos de manera breve y concisa; a diferencia de lo que sucederá con respecto a la escenografía que será definida de manera más amplia por ser el tema primordial de esta investigación.

Componentes de una puesta en escena:

Texto dramático: Es un texto literario que representa algún conflicto de la vida humana a partir del diálogo entre personajes y dispuesto para su representación en un escenario.

Texto dramático es un elemento más dentro del ejercicio teatral que algunas veces constituye sólo un aspecto, y no necesariamente el punto de partida obligado de un espectáculo, aunque siempre exista la posibilidad de una especie de partitura que oriente la dirección del mismo.

Dirección de escena: Se entiende como la acción de verificar la materialización de una obra o un espectáculo dramático en su representación. La figura del director adquiere importancia al convertirse éste en el responsable máximo del espectáculo teatral; además, muchas veces, es en él, en quien recae la tarea de conceptualizar la obra dramática.

Actuación: Puede entenderse como interpretación, representación; acción y efecto de verificar, por parte del actor, la propuesta dramática dando vida al personaje que le corresponde.

Escenografía: Se denomina escenografía al conjunto de elementos espaciales, plásticos y visuales que forman parte de una escenificación teatral y que tienen la función de representar y/o evocar el tiempo y espacio en el que transcurren los sucesos que narra dicha historia.

La escenografía es un elemento esencial dentro de la puesta en escena, ya que permite organizar y diseñar el espacio escénico, cumpliendo así con dos funciones a la vez; por un lado ayudar a contar la historia, y por el otro, cumple la función de situar y ambientar el montaje según el marco narrativo y conceptual definido para su desarrollo.

Aquí es necesario hacer hincapié en el hecho de que la representación teatral es por un lado, un evento efímero que se proyecta en un determinado tiempo y espacio; y por el otro, el real, consignado a un lugar físico en un tiempo concreto que difiere del ficticio planteado para la escenificación. Además de ser por convención social un suceso asumido que por naturaleza propia siempre será único e irrepetible.

Estas características particulares que definen al teatro, también influyen en la concepción de la escenografía que igualmente representa un elemento efímero, cuyo principal objetivo es estructurar los mecanismos intelectuales y prácticos propios de la escena, a través de un proceso de representación y simbolización que idealmente permita resolver problemas técnicos, visuales y dramáticos dentro del montaje.

La escenografía debe brindar al espectador, por encima de la funcionalidad de su propuesta, un placer estético que logre transportarlo mentalmente hacia el lugar de donde parte la ficción que algunas veces puede ser incluso la metáfora o abstracción de algo intangible, algo construido a partir de un espacio existente en la realidad o un constructo de la imaginación.

“La escenografía es, pues, el resultado de una concepción semiológica de la puesta en escena: acuerdo entre los diferentes materiales escénicos, interdependencia de estos sistemas, en particular, de la escena y del texto; búsqueda de la situación de enunciación no 'ideal' o 'fiel', sino la más productiva posible para leer el texto dramático y para vincularla a otras prácticas teatrales”².

Enseguida se enlistan algunos de los elementos más importantes que convergen dentro de una puesta en escena:

² Ibid, pág. 165

Iluminación: Es, por un lado, la técnica que consiste en distribuir y regular los artefactos de iluminación y por el otro, se considera como el arte de direccionar la luz para lograr que ésta incida sobre alguna zona o elemento con la intención de guiar la mirada del espectador hacia lo que se quiere enfatizar, o en algunos casos velar, ocultando así lo que resulta innecesario para la escena, y estableciendo escenas, tiempos, ritmos, sensaciones y potenciando significativamente el desarrollo de la obra.

La iluminación adquiere importancia en algún momento de la representación al enfatizar una escena de gran intensidad, una acción, o como medio de enlace entre secuencias de movimiento, incluso como narradora, como medio de ambientación, como efecto de contrapunto, llegando por momentos a sustituir un personaje o un parlamento.

Diseño sonoro: Por un lado, es la acción de acompañar con música a las obras teatrales; por el otro, hace referencia al hecho de diseñar el ambiente sonoro que considera los sonidos incidentales que intervienen en la representación, en este contexto, tanto la música como los sonidos asumen, al igual que la iluminación, un papel preponderante en un momento dado de la representación para subrayar una acción o una escena intensa, o para enlazar movimientos, como narrador, como medio de ambientación, efecto de contrapunto e incluso puede llegar a sustituir un texto o un personaje. Se considera música incidental tanto si ha sido compuesta expresamente para tal cometido, como cuando no habiéndolo sido se emplea con los mismos fines.

Vestuario: Considerado como el hecho de crear conjuntos de trajes necesarios para una representación teatral, confeccionados en relación con el personaje y su creación dentro de la propuesta integral del montaje, jugando además junto con el actor, un papel de co-creador con respecto a la apariencia física de éste. El traje es reproductor o índice de una serie de factores y funciones socioeconómicos, históricos, psicológicos, antropológicos ligados a una vivencia y a una manipulación, al gesto social, a su relación espacio-temporal.

Maquillaje: Se emplea para idear la composición del personaje, buscando la expresión fisonómica más adecuada para exteriorizarlo físicamente a través de resaltar los rasgos del actor y disimular otros con el fin de lograr su transformación por medio de la caracterización.

Utilería: Se considera como el hecho de elaborar el conjunto de útiles necesarios para realizar la representación.

La utilería debe diseñarse en función de acciones concretas, personajes, estilo de la obra y requerimientos técnicos, sirve de apoyo a los actores que la emplean en el desempeño de las acciones que corresponden a sus personajes.

Atrezzo: Conjunto de elementos y técnicas necesarios para ayudar a recrear la ficción planteada para una escena con el fin de que resulte creíble. A través del trabajo de ambientación, acabados, aspecto exterior y apariencia sobre mobiliario, objetos decorativos, accesorios, vestuario entre otros, el trabajo de atrezzo hace que se enfatice la acción y lo que ocurre en la puesta en escena.

Multimedia: Son todos aquellos elementos implementados dentro del hecho teatral que permiten presentar y transmitir información de manera simultánea a través de múltiples medios físicos y/o digitales (texto, números, gráficos, imágenes fijas o en movimiento, sonidos entre otros), con el fin de comunicar y exponer los contenidos del discurso escénico.

Efectos especiales: Son un conjunto de técnicas y elementos empleados en el espectáculo teatral para generar personajes, ambientes, situaciones o realidades que no pueden suceder verdaderamente, produciendo así una ilusión gracias a la cual el espectador es capaz de presenciar cosas que no se logran por medios habituales.

La puesta en escena procura valerse de estos códigos espectaculares para expresar más claramente la esencia del espectáculo, en su afán para que éste sea entendido, incluso por quienes no dominan todos los códigos empleados.

Definir cuántos y cuáles deberán ser los componentes de la puesta en escena, así; como la carga significativa atribuida a cada uno de los signos dentro del contexto de la dramatización, implica un trabajo de análisis que permita concebir una idea o un pensamiento que origine, estructure y armonice la totalidad del espectáculo que se pretende montar; ya que en medida en que esto se logre, será más fácil definir el concepto que tendrá el montaje, y a su vez permitirá determinar los elementos, técnicas, instrumentos, materiales etc., que habrán de confluír para llevar a cabo la concreción de dicho concepto en un objetivo.

Delimitar de manera clara la concepción y concreción escénica más apropiada para el espectáculo, será el elemento que determine el curso que deberá tomar el montaje; desde el momento de establecer la acción, tiempo y espacio en que sucederá la obra, hasta precisar la estética dominante de que estará plagado dicho espectáculo.

Es indispensable establecer un conjunto de sistemas escénicos bien estructurados, esto permitirá dotar al espectáculo de un sentido global, original y estético, el cual tendrá como fin último cautivar y seducir al público.

En un intento por descubrir cómo se conceptualiza y consolida una propuesta escenográfica se ha considerado y apelado a la semiótica como un fundamento teórico sólido capaz de definir los sistemas significantes y el proceso de significación e instauración del sentido que los signos adquieren dentro del proceso teatral.



Semiótica



02

C
A
P
I
T
U
L
O

Capítulo 2. Semiótica

2.1. Concepto de Semiótica

“La semiótica puede definirse como la ciencia encargada del estudio de los signos y su funcionamiento.

Para lograr un acercamiento a ésta, es necesario entender que la semiótica abarca en su estudio la comunicación humana en colectividades socialmente estructuradas ya que solo a través de la práctica de los signos dentro de un contexto determinado es posible acercarse a la ideología que distingue cualquier formación social, ya que es ahí donde se gestan los signos que la caracterizan”³.

El estudio de los signos comenzó como una rama de la lógica formal, pero fueron los estoicos ⁴ quienes profundizaron de manera más general en la lógica y semántica, y fueron tal vez los primeros en presentar una semiótica propiamente dicha, como una teoría general del signo, de la cual el lingüístico era sólo una parte, ampliando de este modo el panorama de lo que hoy se conoce como semiótica.

³ Ferdinand de Saussure, Curso de Lingüística General, citado por López, Juan Manuel, Semiótica de la Comunicación Gráfica, Pág. 270

⁴ Ibid Pág. 23 Estoicos: En el siglo IV antes de Cristo, específicamente hacia el año 308, se encuentra el momento en que aparecieron los estoicos, corriente filosófica fundada por un Chipriota, Zenón de Citio, quien fundara su propia escuela de filosofía conocida como estoicismo “Son los primeros en proponer un esquema triángulo del signo con sus tres elementos, que con ciertas variantes, son aquellos que prevalecen hasta nuestros días(1) Los tres elementos propuestos por los estoicos son:

Semeion o Semainon: Signo propiamente dicho (físico)

Semainomenon: Lo que es dicho o sugerido por el signo (No físico)

Pragmata: Cosa u objeto al que se refiere el signo (Entidad física, acción)

El signo es el principal elemento de estudio de la semiótica, considerado como algo perceptible por nuestros sentidos; se entiende como un concepto mental que por naturaleza o por convención provoca en el entendimiento la idea de otra cosa, producido no solo por el signo, sino por la experiencia que el receptor tiene de éste.

El signo es ante todo una categoría mental, una idea mediante la cual evocamos un objeto con la finalidad de aprehender el mundo o para comunicarnos, en esta práctica se produce la semiosis, un proceso de referencia propio de cualquier persona.

Charles Sanders Peirce teórico suizo, fue pionero en su investigación, realizó una de las clasificaciones más importantes en torno al estudio del signo, su teoría tiene que ver con el concepto triangulado de éste. La función del signo afirma Peirce "...consiste en ser algo que está en lugar de otra cosa bajo algún aspecto o capacidad"⁵.

En algunas investigaciones precedentes la noción de semiosis que procede de la lógica de Peirce ha sido incorporada al teatro, y en este caso no será la excepción; ya que la firmeza y solidez de su teoría, dará la pauta para llevar a cabo un análisis más completo y meticuloso; el cual permitirá acercarse mucho más a aquellas estructuras y prácticas de la actividad teatral que no necesariamente surgen a partir del signo lingüístico.

2.2 Elementos básicos de la Semiótica

Los elementos de triangulación que propone Peirce en torno al signo abarcan los siguientes conceptos:

Representamen, Objeto e Interpretante.

El signo es una representación por medio de la cual alguien puede remitirse mentalmente a un objeto. En este proceso, de acuerdo a la explicación que Peirce hace al respecto, encontramos presentes tres elementos, relacionados entre sí: el primero llamado representamen, relacionado con un segundo denominado objeto, y un tercero conocido como interpretante.

⁵ Charles Sanders Peirce, Elementos de Lógica, citado por López, Juan Manuel, Semiótica de la Comunicación Gráfica, Pág. 172

El signo o representamen es una idea que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter, es el vehículo significante (detonante) que se usa para traer al objeto ausente a la mente del receptor, el signo es el elemento inicial de toda semiosis y además es el eslabón que une el mundo de los objetos reales con los ausentes, y con el interpretante que es quien finalmente le dará un significado.

El objeto es aquello acerca de lo cual el signo presupone un conocimiento para que sea posible un reconocimiento; es decir, para obtener la información que se requiere y cierta información adicional sobre el mismo. El signo puede solamente representar al objeto y/o aludir a éste, es todo aquello que pueda ser reconocido, pensado, percibido, evocado e indicado, a condición de ser sugerido por un signo o designado por él. El tercero y último es el interpretante, el cual solo se da en presencia de los otros dos, éste se entiende como la consecuencia que produce el signo en la mente de una persona a través de un objeto; es decir, es la interpretación o idea mental que deriva, tanto de un objeto, como de un representamen. Los tres son absolutamente independientes, y la ausencia o deficiencia de uno bastaría para que el signo se debilitara.

Esta división es considerada una de las más destacadas, ya que es la más cercana al modo en que se concibe el signo y que perdura hasta nuestros días.

Además de la clasificación triádica fundamental: representamen-objeto-interpretante, Pierce plantea otras categorías, que hacen posible su división, en lo que él llamó: Relaciones Triádicas.

Pierce llega a la conclusión de que cada elemento del signo puede ser tripartido según tres formas distintas de análisis, o tricotomías que originan una serie de relaciones que Pierce llama Relaciones Triádicas; las cuales se dividen del siguiente modo:

Relaciones Triádicas de Comparación

En cuanto al signo (representamen) en sí mismo:

Son aquéllas que conforman lo que se puede llamar el nivel “gramatical” del signo, tales como sus cualidades, su formulación, su tipo y ciertos reglamentos que lo rigen.

Relaciones Triádicas de Funcionamiento

En cuanto al signo en relación con su objeto:

Incluye aquellos elementos que corresponden al nivel que se puede llamar de la “Lógica” del signo, y que están relacionados con su práctica”, empleados para aclarar su función en relación con el “objeto” ausente, o con el “objeto” pretendido por el signo:

- Índice: Cumple la función de señalar o indicar, es el signo que conecta directamente con su objeto.
- Ícono: La de representar algo existente en la realidad, es el signo que se relaciona con su objeto por razones de semejanza.
- Símbolo: La de distinguir un elemento genérico a través de sus estereotipos o de un emblema. Es el signo que tiene significado por una ley de convención arbitrariamente establecida.

Relaciones Triádicas de Pensamiento

En cuanto al signo en relación con su Interpretante. Incluye aquellos elementos que se encargan de cerrar el proceso comunicativo, interpretativo y significativo del signo, que van desde la información, hasta procesos más complicados de convencimiento y argumentativos.

Aquí habría que hacer un parentesis para destacar el hecho de que en un espectáculo teatral operan una gran diversidad de sistemas de signos que, independientemente de la naturaleza de su expresión, pueden llegar a reducirse a las categorías de: ícono, índice y símbolo, ya que no es precisamente su naturaleza lo que decide su especificidad; sino más bien su funcionamiento dentro de la puesta en escena.

Estas categorías del signo constituyen una forma de práctica que caracteriza al teatro (ya que en ellos recae toda la producción de sentido independientemente de la forma en que éstos se expresen), razón por la cual esta investigación basará su estudio en un análisis semiótico; que desde las Relaciones Triádicas de Funcionamiento buscará brindar un panorama más amplio de lo que es el signo aplicado al terreno de la conceptualización escenográfica, facilitando así la comprensión de aquello que los constituye e instituye como proveedores de sentido dentro de la práctica teatral.

C A P I T U L O 0 2

Poner en escena implica sobretodo poner en signo, representar a través de signos: mimar o imitar el mundo exterior por medio de iconos y expresarlo indicial y simbólicamente. Mientras que el ícono es fundamental para proyectar y materializar la imagen del mundo posible, el índice y el símbolo cumplen funciones diegéticas e interpretativas. ⁶

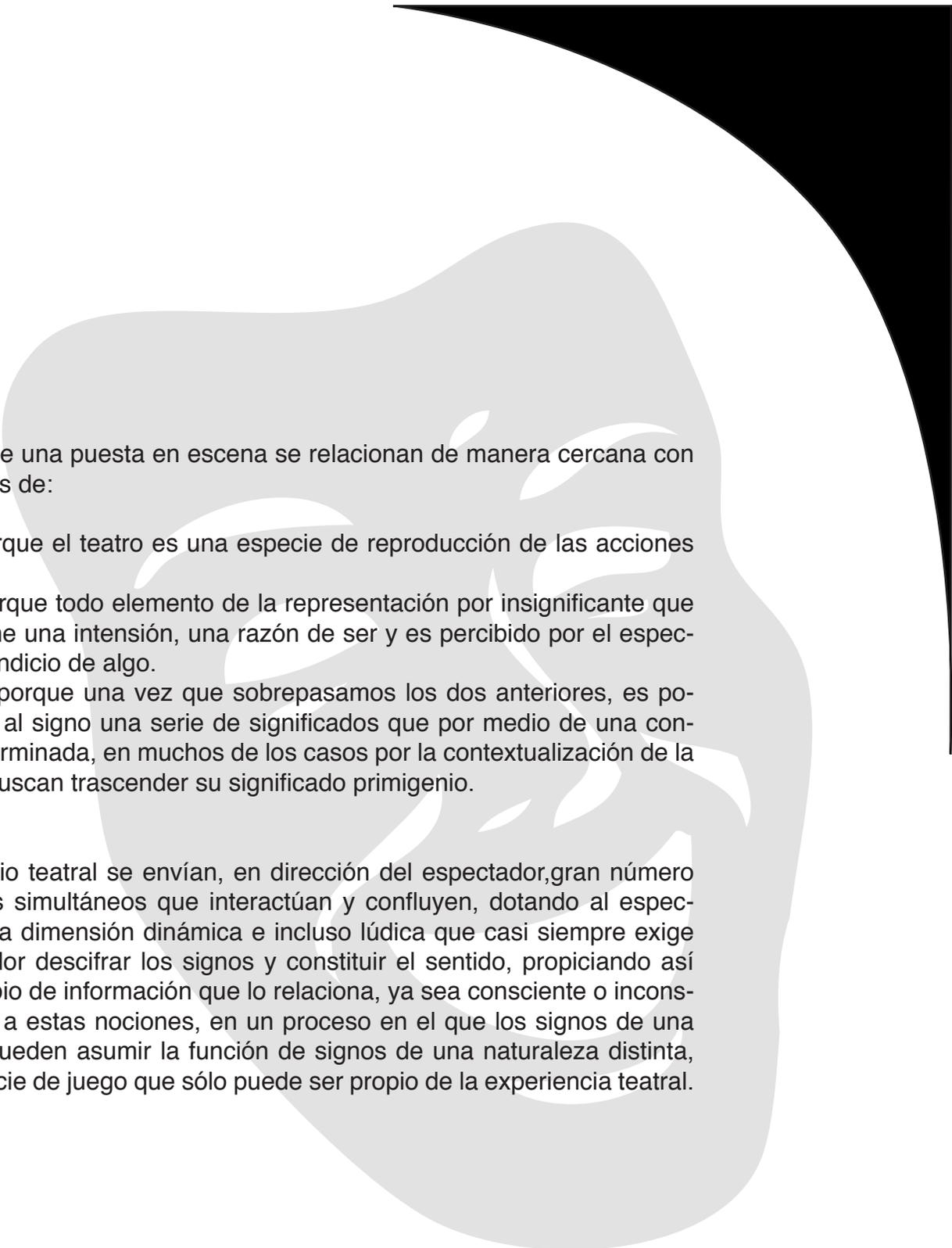
A pesar de que la semiótica como teoría de signos, permite establecer un vínculo entre éstos y su referente, lo cierto es que las relaciones de significación en el teatro son más complejas de lo que podría pensarse, ya que no dependen solamente de la interpretación de quien concibió el espectáculo y del espectador, que en el mejor de los casos terminará de reconstruir la ficción a partir de su propia lectura de dicha propuesta; sino que además involucra a todos y cada uno de los elementos que median en este proceso de configuración de un universo ficticio.

En esta dinámica, el signo teatral adquiere una función significativa dentro del proceso de semiosis, que no necesariamente es inherente a la representación, sino que más bien surge durante el desarrollo del espectáculo, fenómeno vivo y efímero que por esta misma razón es siempre único e irrepetible y es consecuencia de la capacidad de los articuladores del montaje al llevar a cabo una correcta elección de los signos a emplearse para producir en el espectador algún tipo de significado y/o interpretación.

Patrice Pavis sostiene que la semiosis está íntimamente vinculada, en el teatro, al sistema triádico de Pierce puesto que: "...la teoría de la semiosis vinculada a los íconos, índices y símbolos, será una tentativa para explicar la aparición de la significación" ⁷.

6 Patrice Pavis. Problèmes de Sémiologie théâtrale, pp. 55-54; "Théorie du theater et sémiologie: sphere de l'objet et sphere de l'homme", Semiotica, XVI, 1 (1976), 45-85, "Representation, mise en scene, mise en signe". The Canadian Journal of Research in Semiotics, IV, 1 (Fall 1976), 63-86, citado en: DE TORO, Fernando. Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena. Galerna Ed. Argentina, 1989, Pág. 231

7 Patrice Pavis, citado por: DE TORO Fernando, en Semiótica del teatro. pág.88.



Los signos de una puesta en escena se relacionan de manera cercana con los conceptos de:

- a) Ícono, porque el teatro es una especie de reproducción de las acciones humanas.
- b) Índice, porque todo elemento de la representación por insignificante que parezca, tiene una intensión, una razón de ser y es percibido por el espectador como indicio de algo.
- c) Símbolo, porque una vez que sobrepasamos los dos anteriores, es posible atribuir al signo una serie de significados que por medio de una convención determinada, en muchos de los casos por la contextualización de la referencia, buscan trascender su significado primigenio.

En el ejercicio teatral se envían, en dirección del espectador, gran número de mensajes simultáneos que interactúan y confluyen, dotando al espectáculo de una dimensión dinámica e incluso lúdica que casi siempre exige del espectador descifrar los signos y constituir el sentido, propiciando así un intercambio de información que lo relaciona, ya sea consciente o inconscientemente a estas nociones, en un proceso en el que los signos de una naturaleza pueden asumir la función de signos de una naturaleza distinta, en una especie de juego que sólo puede ser propio de la experiencia teatral.

C A P I T U L O 0 2





Semiótica Teatral

03

C
A
P
I
T
U
L
O



CAPITULO 3. Semiótica Teatral

3.1. Semiótica teatral

Una vez definido de manera general el concepto de semiótica así como los elementos que la conforman, es posible entrar de lleno en su estudio desde la particularidad que la distingue como una extensión de esta ciencia, encargada de analizar como se organiza formalmente un espectáculo y el modo en que se origina la producción de sentido que un signo adquiere a lo largo del proceso teatral, de ahí que el signo represente el objeto principal de su estudio.

El teatro es un lugar privilegiado del signo, puesto que en el espacio escénico todo es percibido como un signo. La cantidad de significados que un espectador puede atribuir a un mismo signo, es sorprendente, ya que la pluralidad y polisemia que los signos adquieren en el teatro puede llegar a ser inmensa.

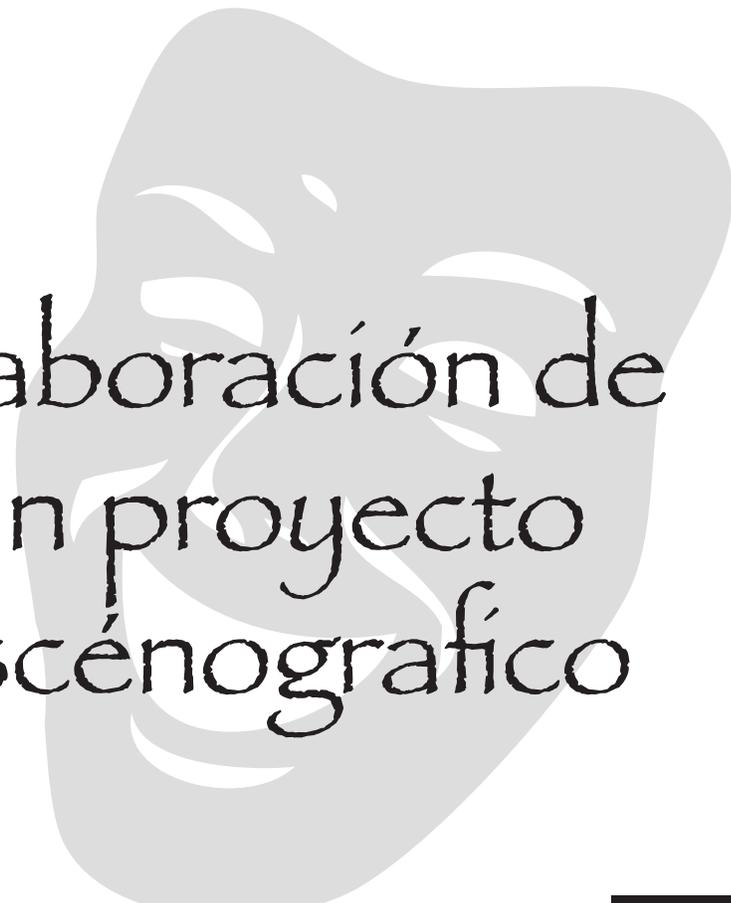
Esto se debe en gran medida a que los signos en el teatro no son sólo signos sino que actúan como signos de signos, cosa que sin duda caracteriza y diferencia a esta actividad del resto de los sistemas estéticos existentes. En el teatro se puede emplear un signo en lugar de otro, ya que en escena todo objeto puede dar a entender otro, y por esta razón ser sustituido, siempre y cuando sea capaz de convertirse en un signo que adopte distintas funciones significantes. Es así como todo signo teatral puede cumplir muchas funciones y generar los mas variados significados.

Semióticamente hablando el teatro como ya se ha mencionado anteriormente pone a funcionar varios lenguajes de manera simultanea, los cuales como conjunto buscan convertirse en un significante totalizador, capaz de enunciar una realidad particular. Estos lenguajes regularmente buscan ir más allá, superando su simple función denotativa para lograr a través de sus connotaciones evidentemente ligadas a un contexto sociocultural, evocar en el receptor un significado más profundo que los erija no sólo como elementos escénicos o como una realidad primera que remita a si misma, sino como signos que forman parte de conjuntos significantes, en los que a través de una convención es posible asociar contenidos determinados a elementos determinados o simplemente sugerir cosas que pueden llegar a convertirse en símbolos o metáforas de algo más.

Lo representado en escena no necesariamente tiene que ser algo que reproduzca fielmente la realidad, es aquí donde se pone a prueba la capacidad creativa de los articuladores, ya que en la medida en que estos logren asimilar más profundamente los procesos de simbolización en los que se pasa del mundo representado a la representación, deberán ser capaces de integrar los sistemas escénicos propios de una representación.

A partir de esta reflexión me atrevo a sostener que el proceso creativo, particularmente en los escenógrafos, juega un papel preponderante dentro del proceso teatral, ya que en ellos, recae gran peso del montaje por que les exige establecer los vínculos apropiados entre los signos y sus referentes (a partir de un trabajo discursivo), para proponer así elementos escenográficos capaces de dotar al espectáculo de una temporalidad y espacialidad concretas que articulando materialmente el discurso a través de un dispositivo escenográfico que persiga no solo la construcción de la ficción y el desarrollo del espectáculo, sino que además brinden al espectador por encima de la funcionalidad de su propuesta, un placer estético que lo transporte mentalmente hacia el lugar de donde parte la ficción que -como en el caso del presente trabajo- puede ser algo construido a partir de un espacio existente en la realidad pero también puede ser la metáfora o abstracción de algo intangible o un constructo de la imaginación.

La escenografía es uno de los elementos más concretos y decisivos dentro de una puesta en escena y aunque esta puede llegar a ser muy diversa de acuerdo a los requerimientos específicos de cada montaje, lo cierto es que la concepción escenográfica, controla y determina en gran medida el modo de enunciación y producción de la obra escénicamente hablando. Dentro de este planteamiento la escenografía permite que el espectáculo adquiera sentido, pero sólo en la medida en que se tenga claro el significado que habrá de atribuírsele a dicha puesta en escena.



Elaboración de
un proyecto
escénográfico



04

C
A
P
I
T
U
L
O

CAPITULO 4. ELABORACIÓN DE UN PROYECTO ESCENÓGRAFICO.

4.1. Breve contexto histórico del periodo Barroco y Pedro Calderón de la Barca en el Siglo de Oro.

El Barroco es el nombre con el que se distinguen las manifestaciones artísticas suscitadas en el siglo XVII y que supusieron una ruptura con la sobriedad y racionalidad estética presente en el período correspondiente al Renacimiento, y las cuales fueron sustituidas por formas ornamentales, cargadas de luz y colorido, que buscan encontrar formas expresivas mas acordes a las diversas incognitas relacionadas con la falta de entendimiento que suponía llegar al fondo de las cuestiones más complejas y trascendentales que distinguen al ser humano y que se manifestaron fervientemente dejando entrever la angustia y el pesimismo que implicaba en aquel entonces cuestionarse acerca de la existencia humana sin lograr obtener respuestas satisfactorias.

El teatro barroco recupera el caracter alegorico que llegó a tener durante la edad media adquiriendo un tremendo auge. Durante esta época nacería la ópera, apadrinada por principes, reyes, emperadores y papas. Se dieron tambien precedentes del baile profesional y ballet clásico que traería de la mano a la comedia ballet.⁸

Las salas teatrales entran a formar parte de las dependencias mas importantes de un palacio. La opera conoce sus primeros teatros, que mostraron un sin fin de elementos dedicados a la escenografia: máquinas, aparatos de tracción, de vuelo etc., entre los que destacan el bastidor, elemento clave de la época barroca, al igual que en el renacimiento fuera la perspectiva. El bastidor fue un elemento revolucionario que se extendio rapidamente por toda Europa. Estaba fabricado con tablas planas cubiertas con un lienzo pintado y que se deslizaba mediante correderas. Su inventor fue Giovanni Battista Aleotti.

⁸ Gómez, José Antonio. Historia visual del escenario. Madrid, Editorial La Avispa, 1997, Pág. 53

Otra gran aportación del Barroco desde el punto de vista escenográfico fue la llevada a cabo por Ferdinando y Giuseppe Galli Bibiena, grandes conocedores de la perspectiva y dotados de gran fantasía creadora dentro del estilo Barroco, que consiguieron decoraciones en las que los motivos pictóricos pudiesen desarrollarse de una manera ilimitada. Para ello, el punto de perspectiva, colocado tradicionalmente en el eje medio del fondo escénico, fue suplantado por otros dos puntos situados a los lados del escenario, de tal manera que si antes el espectador observaba dos caras de un motivo en perspectiva: una paralela al plano frontal del escenario y otra de fuga al punto central, ahora esas dos caras fugaban a los puntos de perspectiva situados a los lados del escenario.

Con ello conseguían una monumentalidad hasta entonces desconocida. Si a esto añadimos que la parte posterior del escenario utilizada antes como guardarropa se incorporó también a la escena, la profundidad ilusoria de la perspectiva no solo sería imaginaria, sino que, en cierto grado fue real, logrando que el movimiento transversal del teatro renacentista limitado por los decorados, con estas nuevas aportaciones escenográficas, ganase un gran eje longitudinal, haciendo transitable el espacio escénico.

Todos estos cambios tuvieron su repercusión en la representación. Una de ellas sería la mutación del escenario durante la representación, de tal manera que una vez que la acción agotaba la escenografía existente en el escenario, dicha acción se desplaza al proscenio, un telón corto caía y tras él se realiza una mutación escénica en la parte posterior necesaria para la acción. Un elemento que como premisa se tuvo presente a la hora de la construcción de los teatros durante el barroco fue la necesidad de proyectar grandes espacios: encima, debajo, a los lados y detrás de la escena, con la intención de que las máquinas y bastidores necesarios para las apariciones del cielo o ultratumba, las ampliaciones y reducciones escénicas así como un sinfín de transformaciones escenográficas que durante esta época estuvieron de moda, pudieran hacerse con rapidez y facilidad.

También durante esta época apareció la mala costumbre, largo tiempo conservada, de disponer en el escenario asientos preferentes para el público distinguido, inconveniencia que solo Voltaire consiguió remediar.

La iluminación fue también un elemento característico de la época, ya que los teatros cortesanos al cerrar con un techo la parte superior se vieron limitados de luz natural, que si bien en un primer momento se resolvió con la utilización de la luz natural mediante lucernarias que a través de un vano situado en el techo o la parte superior de una construcción proporcionaban una luz que iluminaban de forma central e intensa la escena, y de forma tenue mediante ventanas; para el resto del teatro, razón por la que en seguida se hizo necesario utilizar la luz artificial. Esto trajo como consecuencia que un nuevo elemento se sumase a la larga lista de los destinados a mejorar la escenografía.

En un principio serían gruesas antorchas de cera blanca llamadas “hachas”. Mas adelante se combinaron con lamparillas de aceite, candelabros y una gran lámpara de techo colocada en la unión del escenario con la sala, de tal manera que las lamparillas del lado del público se cubrían, lanzando la luz sobre los actores. A esto hay que añadir el empleo de candilejas, que al iluminar desde abajo compensaban la iluminación ambiente.

En resumen, se puede decir que fueron tres las grandes aportaciones de esta época a los espacios escénicos: primero, la colocación de la cubierta haciendo del teatro una edificación cerrada; segundo, el desarrollo de la perspectiva en los decorados, en los bastidores y en el telón de fondo y tercero; la utilización de la luz artificial.

La disposición de los lugares donde se colocaban los asistentes al teatro evolucionó de tal manera que, si en un primer momento los asistentes de las clases bajas se colocaban en el patio -o platea- ahora pasarían a ocupar los palcos de la parte superior de la edificación, donde la visión de la escena era más reducida, y tenían que soportar el calor y humos generados por la iluminación de las lámparas y velas; por el contrario, la platea se constituyó como el lugar idóneo para la contemplación teatral, sobretodo para disfrutar del efecto de perspectiva y de los efectos especiales, siendo ocupada ahora por las clases acomodadas.

Ya a finales del barroco se construyeron teatros donde frente al escenario se colocó un gran palco central, para ser ocupado por reyes y príncipes; teatros cuya planta tenía forma ovalada, por la necesidad de exhibirse y poder ser vistos, una necesidad que llega incluso a tener más importancia que la obra que se representaba; las luces que permanecían encendidas durante la representación permitían considerar a los espectadores como refinados actores en un gran escenario que era la vida real.

En lo que concierne a Pedro Calderón de la Barca éste nació en Madrid (1600), en el seno de una familia de hidalgos tradicionales y severos. Estudió en el Colegio Imperial de los jesuitas y luego en Alcalá de Henares y Salamanca, pero se negó a seguir la carrera eclesiástica.

Desde muy temprano se dedica al teatro (a los 23 años estrena sus primeras comedias). Felipe IV lo puso al frente de los espectáculos palaciegos a partir de 1635.

La muerte de un hermano, unos amores oscuros y ciertos problemas familiares y personales hacen que su carácter se vaya haciendo sombrío y se encierra en una desconsolada soledad y termina ordenándose sacerdote en 1651.

Durante unos años, vivió retirado en Toledo como sacerdote. Siguió escribiendo, pero solo para cumplir los encargos de palacio, posteriormente el rey le nombra su sacerdote de honor y le hace volver a Madrid, donde muere en 1681.

El lenguaje empleado en la vida es sueño es fruto de una esmerada elaboración retórica donde se ponen de manifiesto una gran variedad de recursos estilísticos propios del Barroco.

En esta obra podemos encontrar algunas de las características más representativas del período Barroco que se manifiestan claramente en el personaje de Segismundo: el contraste que experimenta al salir de su celda para volver a ella nuevamente, o el moralismo impuesto por la acción del pueblo libertador así como la dificultad retórica que acompaña al desengaño de Segismundo y la postura decadente que toma este personaje, ambos elementos típicos de este movimiento.

Por último la violencia y distorsión con que se tratan algunas figuras para lo cual el autor emplea abundantes antítesis, anáforas, hipérbaton, paradojas y juegos de palabras; recursos que destacan en esa época por lograr la expresión perfecta en ese contexto y momento histórico.

4.2. Elección de un texto dramático

“La vida es sueño” de Pedro Calderón de la Barca , representa para mi más que una obra filosófica y poética, un texto sólido, lucido y profundo, que aborda algunos de los temas universales más complejos del genero humano como son: el sueño y la realidad, la realidad y la ficción, la vida y la muerte, el destino y el libre albedrío, lo racional y lo irracional, la mentira y la verdad, la libertad y la opresión, la luz y la oscuridad, la piedad y la soberbia, la justicia y la injusticia, lo impulsivo y lo sensato, entre algunos otros, que me remiten inevitablemente a las nociones de: dialéctica, antítesis, contraste y oposición, las cuales a su vez relaciono a los conceptos de: contraposición, movimiento, inestabilidad, cambio que rodean de alguna manera la existencia humana y que en este caso me han aportado ideas, para abordar esta obra desde mi propia interpretación buscando así trasladarla a mi contexto actual y a los lenguajes del teatro que me permitan condensar, acotar y traducir la obra en términos espaciales y/o visuales para su interpretación a la escena.

Por todo esto decidí elegir el texto de: “La vida es sueño” y emplearlo como punto de partida para crear a partir de un concepto concreto un proyecto escenografico que aterrice materialmente en una propuesta de puesta en escena que basada en este concepto permitiera determinar los diversos elementos que contribuyan a consolidar y reafirmar el discurso que dominara la representación.

4.3. Análisis del texto

La vida es sueño es la obra más conocida del dramaturgo y poeta español Pedro Calderón de la Barca fue escrita en 1636 y es considerada una de las obras de la literatura barroca de mayor valor universal.

Se ha dicho que La vida es sueño es un drama filosófico ya que aborda diversas temáticas que giran en torno al tema destino-libertad, que subordina a otros como: la lucha por la libertad, la apariencia y la realidad, el libre albedrío, la inconsistencia de la vida humana, la educación de príncipes, el modelo de gobernantes y el poder o la justicia; todos ellos abordados desde una densidad filosófica que confrontan al hombre con situaciones inexplicables y soluciones teológicas, con un alto sentido moral, jurídico y político eso, considerando que los personajes representan en su carácter simbólico y de manera genérica a toda la condición humana.

LENGUAJE

El lenguaje de *La vida es sueño* se ciñe al verso (en variación de estrofas), del barroco, siendo de carácter culto aunque no excesivamente complejo y cayendo por momentos en un tono popular con notas de comicidad sobre todo cuando intervienen los personajes secundarios y de baja jerarquía social, cosa que representa además un desahogo para el espectador en el transcurso de las dos tramas más densas y solemnes de la historia. Este verso en ningún momento prescinde de la rima y alterna seis clases de estrofa: romance, redondillas, silvas, décimas, quintas y octavas reales.

ARGUMENTO

Rosaura y su criado Clarín se topan en Polonia con una torre, en donde Segismundo hijo del rey Basilio deja oír sus quejas por crecer aislado en una torre del castillo paterno ya que su padre le ha negado la libertad y le ha mandado encerrar. Ahí conversan con el infortunado príncipe y en castigo de su osadía son atacados y prendidos por Clotaldo, guardián de la prisión, quien reconoce a su hija Rosaura. En el palacio se suscita una conversación entre Astolfo (Duque de Moscovia y Estrella su prima, ambos sobrinos del rey Basilio que esperan sucederle en el trono ajenos a la desgracia de su primo y legítimo heredero Segismundo).

Basilio aparece en escena y cuenta como se ha visto forzado a encerrar a su hijo en una torre del castillo para evitar que se cumpla la profecía en la que su hijo se convertiría en un tirano y levantara una rebelión para arrojarlo del trono (dicha profecía esta basada en un sueño del rey y en un horóscopo, en el que aparece condenado por el nacimiento de Segismundo).

Dudando de la veracidad de la profecía, el rey decide, después de un tiempo, someter a su hijo a prueba y suministrándole un narcótico para que no se percate de su traslado lo llevan al palacio. Al despertar Segismundo desconcertado se comporta como un ser irracional y violento, pues desconoce ese mundo al cual no ha tenido acceso. Engreído por las prerrogativas del poder reacciona de manera cruel y altiva, llegando incluso a matar a un criado al arrojarlo por la ventana e intentar matar a Clotaldo. Basilio sorprendido y aterrado por el comportamiento de Segismundo decide narcotizarlo nuevamente para regresarlo a su encierro. Para controlarlo y calmarlo, Clotaldo, convence a Segismundo de que todo ha sido un sueño.

El pueblo, al enterarse de la existencia del heredero al trono decide amotinarse y enfrentarse con el rey para libera a Segismundo. Quién una vez en el poder captura a su padre Basilio que había decidido huir temeroso de la venganza de su hijo. Finalmente, Segismundo, dudando de si se halla dormido o despierto, refrena su altivez y comportándose como un rey sabio y prudente, decide perdona su padre, triunfando así la libertad frente al destino.

TRAMA

La obra plantea dos historias dentro de la trama: por un lado la de Segismundo y por otro la de Rosaura, ambas son paralelas y ciertos personajes se hallan implicados en ambas tramas, las desdichas de Rosaura y Segismundo son semejantes, lo cual permite que la unidad de la obra no se rompa.

Al igual que Segismundo Rosaura transita de una etapa de caos y de falta de integridad a otra de virtuosismo; en donde no sólo repone el honor perdido sino que además logra encontrar la dicha amorosa al lado de Astolfo.

ESTRUCTURA

La obra se compone de tres jornadas o actos sin títulos, las cuales a su vez están divididas en escenas de la siguiente manera:

Primera Jornada, consta de 8 escenas:

Presentación de los personajes y la situación en que se encuentran.

Segunda jornada, consta de 19 escenas:

Constituye el nudo de la obra. Segismundo sale de su torre, se comporta como un animal y finalmente retorna a su torre.

Tercera jornada:

Segismundo es liberado por el pueblo y perdona a su padre.

PERSONAJES

Segismundo: es el personaje principal de la historia, este trasciende los límites humanos y se convierte en un arquetipo, ya que encarna la lucha entre las inclinaciones humanas y el imperativo moral. Representa la incertidumbre de la vida humana. Desconoce el motivo de su encierro y a sus progenitores, por lo que llega a creer que el único delito por el que le han privado de su libertad es por haber nacido. Segismundo es la alegoría de la voluntad humana, del libre albedrío que acabará imponiéndose a los inalterables designios de los astros.

A causa de su falta de conocimiento del mundo exterior a Segismundo, le resulta difícil discernir, en la prueba a que lo somete Basilio, entre la realidad y lo onírico, es decir entre la vida y el sueño. Pero la soberbia y la violencia inicial (engendrada en parte por el mismo abuso del poder paterno) de Segismundo se corrigen por su capacidad de reflexión y por la experiencia previa en que descubre la importancia de hacer el bien, un bien no exactamente moral o religioso, sino un bien orientado hacia la consecución de la fama heroica. Segismundo no acepta la situación para conservar su estatus, lo que se da en el desenlace es más bien un sufrimiento aceptado, una renuncia consciente a los impulsos pasionales que son indignos de la figura de un rey; una victoria de la conciencia y del libre albedrío sobre los apetitos y sobre el destino.

Un segundo plano permite generalizar la lección de fugacidad y fragilidad a la vida cuya condición inestable la asemeja a un sueño.

Curiosamente en la última jornada Segismundo asimila los métodos de su padre (lo cual se aprecia en su actitud al condenar al soldado traidor) en un proceso de asimilación y aceptación de una sensatez política sigue manteniendo el orden previó el mismo sistema que él denunciará previamente.

Rosaura: es un personaje, que al igual que Segismundo, busca identidad. Tiene un carácter contradictorio, es a la vez inocente y vengativa; emocional y cerebral. En un primer momento se presenta como la heroína agraviada por un hombre. Demuestra toda la energía necesaria para defender su honor, pero le falta humanidad. En la segunda parte se descubre que está enamorada de Astolfo.

Basilio: padre y rey (figura doblemente paterna) a causa de una profecía que establece que su hijo se convertirá en un tirano que le arrebatará el trono, Basilio, temeroso de este designio se convierte en el verdugo de Segismundo encerrándolo en una torre del castillo. Después un día lo visita en su torre y es en ese momento al sentir compasión por él, cambia de actitud y decide ponerlo a prueba para comprobar si efectivamente la predicción basada en un sueño y un horóscopo es verdadera

En Basilio no menos que en Segismundo se plantea el tema del destino y del libre albedrío. La supuesta sabiduría del rey ignora en su soberbia que el destino humano sólo puede ser influido por las estrellas, pero nunca determinado: el experimento que hace con su hijo no es legítimo: no cumple las condiciones exigibles, ya que se ha privado al joven de toda relación y trato humano. Condenado a vivir en el aislamiento, reacciona de manera instintiva, no en cumplimiento de su nefasto horóscopo (como cree Basilio), sino por las carencias que en él ha provocado el trato recibido. El mismo ha anulado todo ejercicio de la libertad en su hijo, por lo que no es posible ni legítimo juzgar el resultado del experimento, lo cual hubiese exigido un proceso de educación del príncipe completamente distinto. Este personaje es la encarnación de las teorías que abundan en el hado o el destino ya escrito, inmodificable e irresoluble para el hombre.

La soberbia y la violencia del rey Basilio acabarán provocando su derrocamiento y enseñándole que también para él la vida es sueño.

Clotaldo: Es el fiel criado del rey, incapaz de trascender o transgredir las reglas y leyes establecidas. Su incondicionalidad a Basilio lo llevó al punto de sacrificar a su hija dos veces (ambas fueron evitadas). A lo largo de la obra se debate entre su lealtad al rey y sus deberes como padre.

Clarín: Es el más enigmático. Es miedoso y malicioso, aunque posee sentido del humor.

Astolfo y Estrella: Primos. Se manifiestan rivalidad e ironía.

4.4. Análisis de forma y contenido de los elementos semióticos presentes en la obra.

Una parte esencial de este proyecto radica sin duda en la importancia de la correspondencia entre forma y contenido a partir del concepto retomado de este texto, y a su vez entre este último y la puesta en escena. La precisión y coherencia en la elección de los signos a emplearse a través de los diversos lenguajes del teatro así como mi interpretación o traducción del discurso al plano material por medio de ellos, será lo que permita articular la puesta en escena y cumplir el objetivo primordial de todo montaje; contar la historia de manera clara, precisa y amena.

La libertad o el poder de la voluntad frente al destino o designio divino, el escepticismo ante las apariencias sensibles, la falta de fe en la capacidad del entendimiento para llegar al fondo de los problemas, así como la precariedad de la existencia son algunas de las cuestiones más complejas y trascendentales que caracterizaron al mundo de desilusión y desconfianza que representó el período Barroco, en “La vida es sueño” son retratadas de forma extraordinaria por Pedro Calderón de la Barca quién a través de los personajes que discurren entre la angustia y el pesimismo presenta los cuestionamientos más profundos de la existencia humana sin poder llegar por medio de esta obra ha obtener respuestas.

La riqueza de “La vida es sueño” no radica únicamente en la esplendidez del texto; sino en la elocuencia con la que los personajes se expresan a través de diversas figuras y preguntas retóricas, además de comparaciones alegóricas, todas ellas elementos simbólicos que atribuyen a la magnificencia que caracteriza este texto y los cuales trasladados a los lenguajes de la escena, desde mi propia versión, permitirán abrir las posibilidades que desde lo espacial buscarán trasladar y resignificar mis conceptos e ideas a partir de esta obra, en cuanto a lo escenografico se refiere.

A siglos de distancia de la época en que esta obra fue escrita, me doy cuenta de que muchos de los tópicos antes mencionados resuenan de forma determinante en mi cabeza, suscitando un paralelismo entre lo que el autor quiso decir al escribir la obra y las coincidencias que yo alcanzo a vislumbrar entre ella y algunas de las condiciones que nos describen y caracterizan como sociedad, en el espacio geográfico que conforma a la ciudad de México en el año 2019.



He querido retomar y enfocarme en lo que le sucede al personaje de Segismundo dentro de la trama de la obra, dándole un giro que me permita relacionar sus circunstancias con lo que sucede en mi entorno actual, justificándome y argumentando lo siguiente: ¿de qué nos sirve el arte y en este caso el arte teatral si no abre un espacio que nos permita reflexionar, cuestionarnos y confrontarnos con nuestra propia realidad y con nosotros mismos?. Siempre he creído en el teatro como un importante medio de expresión y persuasión de ideas, que además de divertir y entretener, debería asumirse y afirmarse en su papel como agente esencial de transformación social, en la medida en que nos permite incidir en nuestro entorno y en el de aquellos que tienen la posibilidad de compartir un hecho teatral, generado desde una consciencia colectiva, la búsqueda de una liberación en cualquiera de sus facetas.

A partir del análisis de algunos de los fragmentos más representativos del personaje de Segismundo dentro de la obra trataré de explicar el paralelismo que encuentro entre lo que el autor quiso decir a través de este personaje y lo que yo entiendo, interpreto y relaciono con mi realidad actual.

A continuación me remito específicamente a los fragmentos de texto de Segismundo que considero más importantes y en los que encuentro la posibilidad de generar el discurso escenográfico propuesto en la presente investigación.

Al comenzar la obra, Segismundo, dentro de la prisión de una de las torres del palacio de su padre, dice:

-Ay mísero de mí! ¡Ay infelice!
Apurar cielos pretendo,
Ya que me tratáis así,
Que delito cometí
Contra vosotros naciendo
Aunque si nací, ya entiendo
Qué delito he cometido:

.....
 Pues el delito mayor
 Del hombre es haber nacido.
 Sólo quisiera saber,
 Para apurar mis desvelos
 (dejando una parte, cielos,
 el delito de nacer),
 ¿qué más os pude ofender,
 para castigarme más?
 ¿No nacieron los demás?
 Pues si los demás nacieron
 ¿qué privilegios tuvieron
 que yo no gocé jamás?...

En este primer diálogo percibimos a Segismundo cuestionándose a si mismo sin alcanzar a comprender la razón de sus actuales circunstancias, lo cual me hace reflexionar y asociar a mi contexto que:

Muchas veces, como seres humanos, tratamos de convencer y convencer-nos de que vivimos plenamente la vida, al menos la que creemos conocer, pero pocas veces nos detenemos a reparar acerca de la noción que tenemos de esta: ¿qué es la VIDA?, ¿un enigma silencioso que ensordece nuestros oídos?, ¿una cosa insondable que se escapa de nuestras manos? ¿un espejismo ilusorio que se evapora ante nuestros ojos? ¿un sabor desabrido que disipa nuestras sensaciones? ¿palabras inteligibles que nos amordazan?. A pesar de tener una estrecha relación con este concepto -la vida- la realidad es que desconocemos los misterios que la envuelven.

Es a partir de la siguiente premisa que he decidido abordar el texto y mi personal interpretación del mismo: nuestra imposibilidad para discernir por entero los signos a través de los cuales la vida se manifiesta.

Como un ejercicio poético que emplea metáforas, imágenes y símbolos, Calderón de la Barca nos habla de la angustia presente en sus personajes, inundados de, inseguridad y un desasosiego inconmensurables, que reflejan la complejidad del ser humano al enfrentarse a sentimientos y voluntades contrariadas, y que buscan expresar desde lo simbólico el desequilibrio por la pasión trágica que representa la vida.

Así nos regala este otro fragmento correspondiente al mismo monólogo citado anteriormente:

Segismundo:.....
Y teniendo yo más alma
¿tengo menos libertad?
.....
¿y yo, con mejor instinto,
tengo menos libertad?
.....
¿y yo, con más albedrío,
tengo menos libertad?
.....
Y teniendo yo más vida,
¿tengo menos libertad?
En llegando a esta pasión,
Un volcán, un Etna hecho,
Quisiera arrancar del pecho
Pedazos del corazón:
¿qué ley, justicia y razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave,
exención tan principal.
Que Dios le ha dado a un cristal
A un pez, a un bruto y a un ave?

En este parlamento Segismundo se queja de manera amarga de la nula libertad que le ha sido concedida con respecto a otros elementos que también forman parte de la naturaleza, nos habla del arrebato e impotencia que esto le provoca, cuestiona la razón del hecho y al culpable, lanzando al aire una pregunta retórica, tal como nos sucede a nosotros actualmente al cuestionarnos una serie de cosas respecto a la vida que nos toca habitar.

La magnificencia y generosidad de la naturaleza es infinita, el privilegio de la razón es una virtud reservada al ser humano, la única especie animal con la exención de poseer “inteligencia”, misma que ha sido empleada para lograr incluso lo impensable; sólo a él en su infinita soberbia podría ocurrírsele transgredir y violentar las reglas de la vida y la naturaleza, pasando por encima de sus semejantes, cometiendo actos atroces y violaciones a los derechos y dignidad humanos, animales y ambientales, lo cual por momentos hace dudar de la capacidad de nuestra especie para valerse de la propia razón.

Subyugar, reprimir, someter, violar, torturar, castigar, secuestrar, amordazar, son sólo algunos de los actos de depravación en los que hemos incurrido como genero “pensante”, es entonces cuando cuestionamos nuestra capacidad de “raciocinio” y “entendimiento” en un intento por justificar el abuso, la injusticia, el atropello, la arbitrariedad, el maltrato y la explotación que entre muchas otras cosas evidencian la ambición de riqueza y poder a la que muchos de nuestra especie aspiran.

La impotencia e indignación experimentadas por Segismundo al no poder hacer uso de su libre albedrío frente a situaciones que lo afectan directamente es la sensación que muchos ciudadanos experimentamos y compartimos actualmente frente a las condiciones de vida en las que nos toca subsistir. Si bien es cierto que todos los derechos implican una obligación y el bien moral puede llegar a ser muy relativo, creo firmemente que cuando nos referimos a un compromiso ético hacia lo que nos rodea, deberíamos hacer hincapié en el hecho de actuar procurando respetarnos y respetar a los demás, haciendo “lo correcto” sin distinción y sin esperar nada a cambio, pero desafortunadamente no todos los seres humanos tenemos el compromiso, consciencia y valor para discernir y asumir el hecho de no anteponer nuestros propios intereses por lograr un bien común, tal vez si dimensionáramos la importancia de este hecho el mundo seria otro completamente distinto.

Segismundo: En verdad, pues reprimamos
 Esta fiera condición
 Esta furia, esta ambición,
 Por si alguna vez soñamos;
 Y sí haremos, pues estamos
 En mundo tan singular,
 Que el vivir sólo es soñar;
 Y la experiencia me enseña
 Que el hombre que vive sueña
 Lo que es hasta despertar

.....
 Y en el mundo, en conclusión,
 Todos sueñan lo que son,
 Aunque ninguno lo entiende.

En este texto Calderón de la Barca a través de Segismundo quiere advertirnos acerca de las condicionantes humanas, y la importancia de sabernos efímeros e insignificantes.

Por mas que tratemos de comprender la vida y desvelar los misterios que la envuelven, siempre habrá algo que escape a nuestro discernimiento algo que ante nuestros ojos no tenga una explicación lógica o racional, lo cual esta directamente relacionado con el hecho de que la vida de pronto tiene formas muy extrañas de manifestarse.

Lo que yo interpreto de este fragmento es que nada es para siempre, que de un momento a otro la vida puede cambiarnos bruscamente, y por eso deberíamos intentar vivirla plenamente, aunque no logremos entenderla del todo, aprovechar el momento que nos toca vivir...la existencia es incierta.

Segismundo:

¿Qué es la vida? Un frenesí.

¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

.....

¿Qué quizá soñando estoy,
Aunque despierto me veo?
No sueño, pues toco y creo
Lo que he sido y lo que soy.....

Segismundo:

Porque si ha sido soñado
Lo que vi palpable y cierto,
Lo que veo será incierto;
Y no es mucho que rendido,
Pues veo estando despierto.

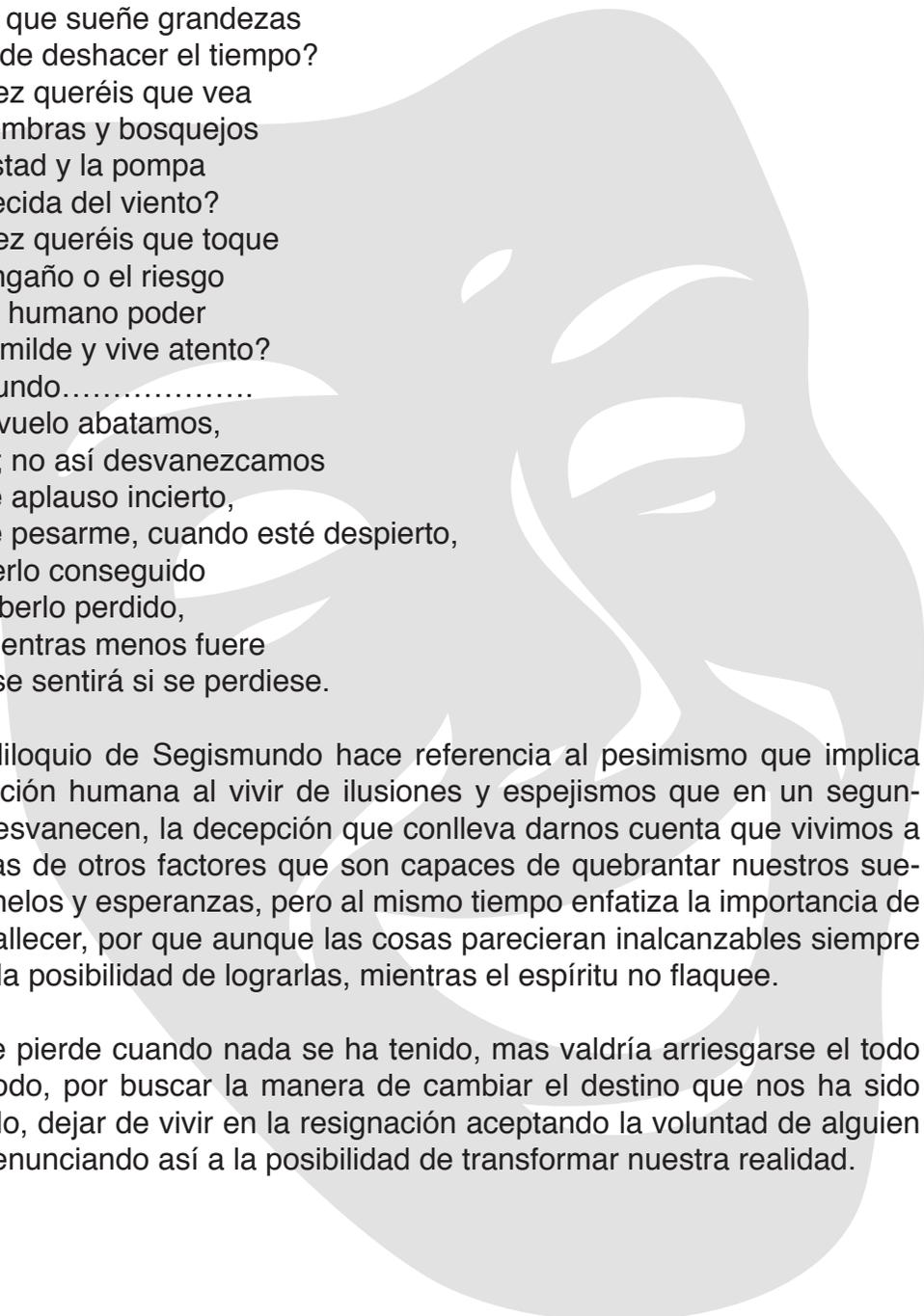
.....

Que toda esta vida es sueño,
Idos, sombras, que fingís
Hoy a mis sentidos muertos
Cuerpo y voz, siendo verdad
Que ni tenéis voz ni cuerpo;
Que no quiero majestades
Fingidas, pompas no quiero
Fantásticas, ilusiones
Que al soplo menos ligero
Del aura han de deshacerse,

.....

Ya os conozco, ya os conozco,
Y sé que os pasa lo mismo
Con cualquiera que se duerme;
Para mí no hay fingimientos;
Que desengañado ya,
Se bien que la vida es sueño.

Todos estos fragmentos de diálogos correspondientes a Segismundo, que además son de los más representativos de esta obra me remiten y refuerzan en mí la siguiente idea: somos dueños de lo que soñamos, pero esclavos de la realidad que nos toca vivir. Y me pregunto ¿Qué es la vida realmente?; ¿es una ilusión que creamos en nuestra mente?, ¿una existencia que “nosotros mismos” forjamos?, ¿una realidad que nos confronta con nuestra futilidad? o ¿una verdad a medias que crea un espejismo de esta?. Algunos vivimos con la esperanza de que nuestros sueños puedan llegar a tornarse reales para así alcanzar la existencia plena y feliz que tanto hemos añorado, esa que se aparece constantemente en nuestros sueños tan nítida como la realidad misma. Sin embargo todo se disuelve cuando despertamos a la vida y nos topamos con que la realidad dista mucho del sueño, que las circunstancias para que estos sueños se tornen reales no son del todo propicias ya que existen una serie de impedimentos, ataduras, limitaciones y trabas creadas e impuestas por otros y por nosotros mismos que hacen que las posibilidades y probabilidades de acercarnos a estos sueños se vuelvan cada vez más complejas y complicadas, ya que su realización no depende del todo de nosotros y de nuestras “decisiones” sino también de una serie de posibilidades de entre las que tenemos que elegir y en las que siempre hay de por medio circunstancias e intereses de terceros que se anteponen, interfieren o inciden en dichas decisiones. Vivimos encadenados a algo hasta que descubrimos que ese algo está supeditado a su vez a algo o alguien más y así nuestras esperanzas de que algún día estos sueños puedan llegar a tornarse reales, se diluyen entre una realidad que a veces pesa vivir y en la que muchas veces preferiríamos estar siempre dormidos para no tener que despertar y descubrir que nuestros sueños se han mutilado definitivamente o despertar de la ilusión que implica el sueño para hacer frente a esa realidad en un intento por construir otra que se parezca más a la que soñamos.



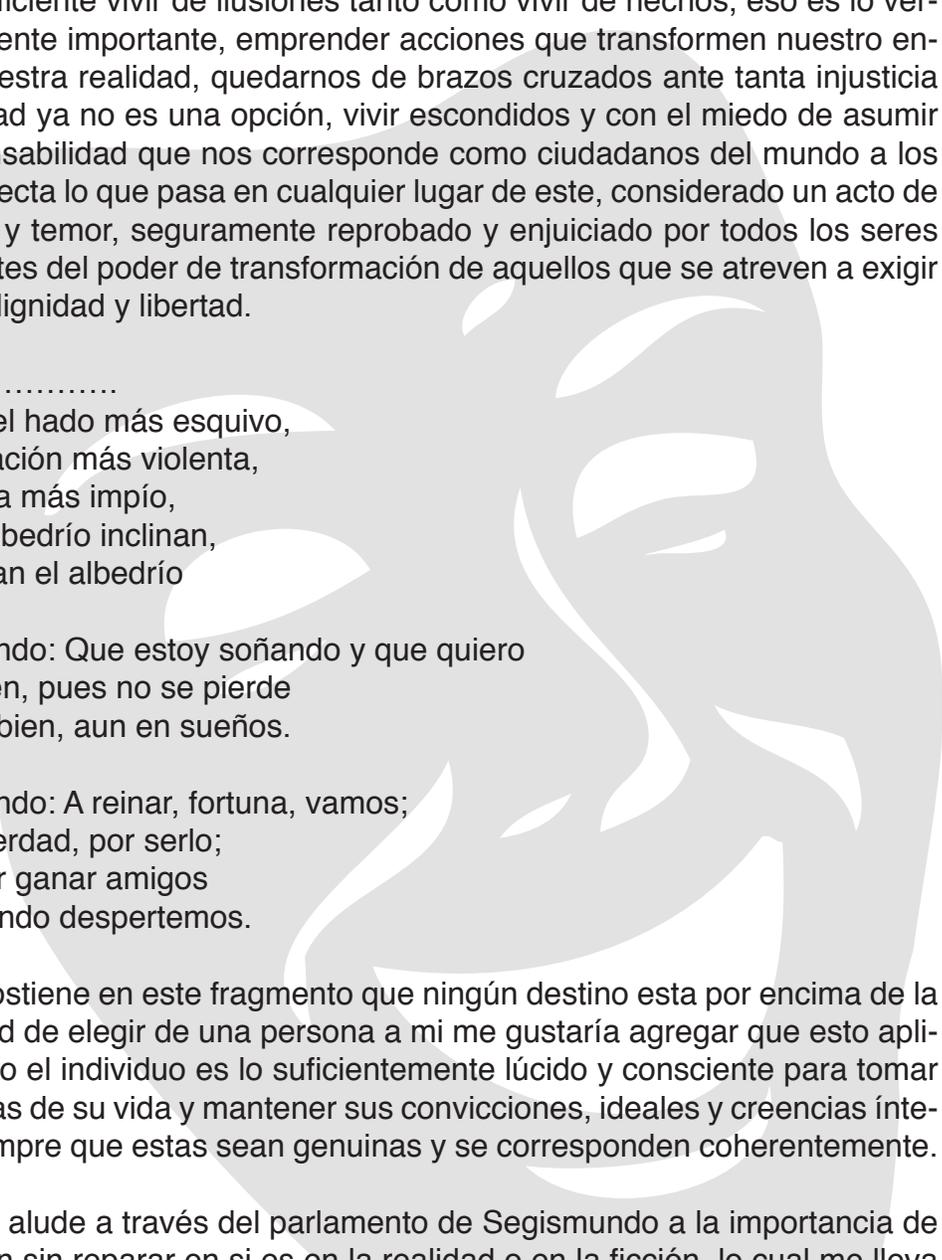
Segismundo: ¿Otra vez (¡qué es esto, cielos!)
Queréis que sueñe grandezas
Que ha de deshacer el tiempo?
¿Otra vez queréis que vea
entre sombras y bosquejos
la majestad y la pompa
desvanecida del viento?
¿Otra vez queréis que toque
el desengaño o el riesgo
a que el humano poder
nace humilde y vive atento?
Segismundo.....
Pero el vuelo abatamos,
Espíritu; no así desvanecemos
Aqueste aplauso incierto,
Si ha de pesarme, cuando esté despierto,
De haberlo conseguido
Para haberlo perdido,
Pues mientras menos fuere
Menos se sentirá si se perdiese.

Este soliloquio de Segismundo hace referencia al pesimismo que implica la condición humana al vivir de ilusiones y espejismos que en un segundo se desvanecen, la decepción que conlleva darnos cuenta que vivimos a expensas de otros factores que son capaces de quebrantar nuestros sueños, anhelos y esperanzas, pero al mismo tiempo enfatiza la importancia de no desfallecer, por que aunque las cosas parecieran inalcanzables siempre existirá la posibilidad de lograrlas, mientras el espíritu no flaquea.

Nada se pierde cuando nada se ha tenido, mas valdría arriesgarse el todo por el todo, por buscar la manera de cambiar el destino que nos ha sido deparado, dejar de vivir en la resignación aceptando la voluntad de alguien mas y renunciando así a la posibilidad de transformar nuestra realidad.

Actualmente el sistema económico nos ofrece, un estilo de vida que no se corresponde con la realidad, el sistema capitalista parece medir la felicidad (riqueza) a partir de un poder de adquisitivo, de la acumulación de bienes, mientras mas tienes mas eres y mas vales, millones de personas condicionadas a consumir lo que esta de moda, lo que les da clase y estatus, las mejores marcas del mercado, viviendo un mismo estilo de vida, que aparentemente les permite satisfacer una serie de necesidades que no siempre son reales o que cumplen la función de llenar un vacío espiritual consecuencia de la imposibilidad de conectar sensiblemente con lo que nos rodea, en el mejor de los casos cuando el ingreso económico, permite tener la solvencia para mantener ese estilo de vida, en el caso de los otros, los que apenas tienen la posibilidad de ganarse el sustento del día, los que viven en condiciones deplorables e inhumanas con apenas la posibilidad de llevarse un alimento a la boca, los marginados que no tienen acceso a la educación y menos a atención medica de calidad, quienes sobreviven con apenas de un salario mínimo, o quienes ejercen el comercio informal sin derechos, ni prestaciones salariales, quienes no tienen la certeza de un contrato formal, de una vida justa y digna que se corresponda con la realidad, ¿a todos ellos que les depara el destino?.

Falsas ilusiones y aspiraciones de una vida basada en apariencias, en decisiones de unos cuantos privilegiados que prioriza las necesidades de todo un pueblo a su conveniencia; sin embargo, en este contexto aún existen personas integras y generosas que han decidido luchar por sus derechos y los de otros, defendiendo y sacrificando algo de si mismos para otorgárselo a alguien mas, héroes y heroínas anónimos que no claudican y conservan su fe en el ser humano y en el poder de este de transformar la realidad, de ellos nadie habla, nadie dice nada, por que no les conviene, no conviene que la gente se informe, se documente, prepare y decida hacer frente a abusos e injusticias, pretendiendo mantener sometidos, subyugados y enajenados viviendo de falsas esperanzas por alcanzar esa vida que nos venden en los comerciales y la publicidad, pero para su desgracia y nuestra fortuna ellos existen y cada vez son mas, mas gente que ávida de tener la vida que se merece, busca por todos los medios informarse y organizarse para emprender acciones que les permitan mejorar sus condiciones de vida y las de sus semejantes.



No es suficiente vivir de ilusiones tanto como vivir de hechos, eso es lo verdaderamente importante, emprender acciones que transformen nuestro entorno, nuestra realidad, quedarnos de brazos cruzados ante tanta injusticia y atrocidad ya no es una opción, vivir escondidos y con el miedo de asumir la responsabilidad que nos corresponde como ciudadanos del mundo a los cuales afecta lo que pasa en cualquier lugar de este, considerado un acto de cobardía y temor, seguramente reprobado y enjuiciado por todos los seres conscientes del poder de transformación de aquellos que se atreven a exigir justicia, dignidad y libertad.

Basilio:
Por que el hado más esquivo,
La inclinación más violenta,
El planeta más impío,
Sólo el albedrío inclinan,
No fuerzan el albedrío

Segismundo: Que estoy soñando y que quiero
Obrar bien, pues no se pierde
El hacer bien, aun en sueños.

Segismundo: A reinar, fortuna, vamos;
Y si es verdad, por serlo;
Si no, por ganar amigos
Para cuando despertemos.

Basilio sostiene en este fragmento que ningún destino esta por encima de la capacidad de elegir de una persona a mi me gustaría agregar que esto aplica cuando el individuo es lo suficientemente lúcido y consciente para tomar las riendas de su vida y mantener sus convicciones, ideales y creencias íntegras, siempre que estas sean genuinas y se corresponden coherentemente.

Calderón alude a través del parlamento de Segismundo a la importancia de obrar bien sin reparar en si es en la realidad o en la ficción, lo cual me lleva a pensar en el acto de valía que representa dar sin esperar nada a cambio, es decir incondicionalmente sin intereses o reconocimientos de por medio, por el mero gusto y placer que implica hacerlo.

El arte de la diplomacia es un arma de doble filo; por un lado cuando es sincera requiere sensatez, sabiduría, conciencia, tenacidad y fuerza, que por un lado, distinguen a un ser humano capaz de hacer frente a los problemas de manera íntegra y de actuar con justicia anteponiendo la razón, pero por otro lado también se refiere a esta, cuando se emplea para persuadir, engañar, defraudar, abusar y explotar a alguien más, esos otros seres ambiciosos, viles, despreciables e indignos, también caracterizan a parte de nuestra especie, denigrándola y deshonrándola.

Segismundo:
 Pues que la vida es tan corta,
 Soñemos, alma, soñemos
 Otra vez; pero ha de ser
 Con atención y consejo
 De que hemos de despertar
 Deste gusto al mejor tiempo;
 Que llevándolo sabido,
 Será el desengaño menos;
 Que es hacer burla del daño
 Adelantarle el consejo.
 Y con esta prevención
 De que, cuando fuese cierto,
 Es todo el poder prestado
 Y ha de volverse a su dueño,
 Atrevámonos a todo.....

En este fragmento Segismundo nos habla acerca de la fugacidad de la vida de lo efímera que esta puede llegar a ser, nos recuerda la brevedad y fragilidad de la existencia, Segismundo dice: soñemos alma soñemos, como incitándonos a vivir la vida pero advirtiéndolo acerca de las previsiones a considerar al no tener la certeza del destino que esta nos depara.

Retomando este parte de texto, interpreto lo siguiente: aquello de lo que nos habla el autor tiene relación directa con el obrar que innegablemente tendrá consecuencias positivas o negativas relacionadas con nuestro proceder, me gusta pensar en lo inmutable que caracteriza y distingue al ser humano, lo que invariablemente compartimos sin importar la jerarquía, estrato social, edad, sexo, posición económica o nivel educativo; existe una parte de la existencia humana en que todos convergemos innegablemente y que nos “toca”, “sensibiliza” y/o “humaniza” sin distinción alguna, si pudiéramos tra-

bajar en ella tal vez, esta surgiría como un intento por acercarnos primero, al conocimiento de nosotros mismos y consecuentemente de la realidad y el sentido de ser y estar del ser humano en este afán por existir en el momento (crítico) en que nos toca vivir.

Segismundo:.....
-¿Quién eres? Que aunque yo aquí
tan poco del mundo sé,
que cuna y sepulcro fue
esta torre para mí;
y aunque desde que nací
(si esto es nacer) sólo advierto
este rústico desierto
donde miserable vivo,
siendo un animado muerto;

En este parlamento Segismundo, se dirige a su interlocutor cuestionándole acerca de su identidad y al mismo tiempo afirmando que aunque ese lugar es todo lo que conoce acerca del mundo, le basta para saberse miserable e infeliz, viviendo sin poder vivir, ante circunstancias tan desfavorables.

Tal como nos sucede a algunas personas que no terminan de comprender la dinámica de esta realidad viviendo como autómatas indiferentes caminando por el sendero de la vida sin empatizar con sus semejantes, yo creo que vivir así no es vivir, es perecer miserablemente, siendo un animado muerto.

Quién vive sumido en la ignorancia, desconoce su poder como agente transformador de su realidad, imposibilitado de valerse de su propio entendimiento, vive a expensas de alguien más por no tener o darse la oportunidad de forjar, una capacidad crítica y de raciocinio que le lleve a cuestionarse y confrontarse con su realidad. El freno u obstáculo puede venir de fuera o de nosotros mismos, impidiéndonos vivir la vida de manera plena y conciente, atados a una realidad que no nos corresponde, sometidos a algo propio o impuesto, encierro como sinónimo de oscuridad, oscuridad como analogía de la ignorancia, ignorancia como símil de la cárcel y las cadenas que como Segismundo nos impiden liberarnos.

Por mas ignorante y poco diestra que pueda llegar a ser una persona, siempre existe el sentido común capaz de reconocer una injusticia, una arbitrariedad o un abuso, afortunadamente “no se puede tapar el sol con un dedo”, la verdad siempre esta por encima de la mentira.

Segismundo:
 Lo que esta determinado
 Del cielo, y en azul tabla
 Dios con el dedo escribió,
 De quien son cifras y estampas
 Tantos papeles azules
 Que adornan letras doradas,
 Nunca engaña, nunca miente
 Porque quien miente y engaña
 Es quien para usar mal dellas
 Las penetra y las alcanza.....

Segismundo sostiene que existe un mandato divino que esta por encima de cualquier mortal, el cual nunca miente y engaña, y aunque los humanos tienen la posibilidad de manipular y tergiversar información para su conveniencia y provecho, existe una verdad que siempre saldrá a la luz. Por fortuna o por desgracia todo lo que hacemos o dejamos de hacer influye en el entorno social en el que nos desenvolvemos, convivimos y compartimos con otros semejantes, que se complementan con nosotros en una colectividad que por momentos, pareciera enferma y cuyos síntomas se perciben cada vez mas y mejor a través de una serie de actos de deplorable depravación y desgaste de la voluntad, faltas a la dignidad, respeto y soberanía del ser humano.

Afortunadamente siempre existe la posibilidad de hacerles frente con inteligencia, justicia y entereza. Creo fervientemente que tarde o temprano todos tenemos lo que merecemos y cosechamos lo que sembramos, me gusta pensar en un mejor porvenir, en un gobierno justo en oportunidades para mejorar nuestras condiciones de vida sin distinción, pero por si esto no fuera suficiente, quisiera también pensar que existe una justicia por encima de las leyes humanas, que se encargara de cobrar o recompensar por cada buena o mala acción realizada a lo largo de nuestras vidas.

Segismundo: ¿Qué os admira? ¿Qué os espanta,
 Si fue mi maestro el sueño,
 Y estoy temiendo en mis ansias
 Que he de despertar y hallarme
 Otra vez en mi cerrada
 Prisión? Y cuando no sea,
 El soñarlo sólo basta;

Pues así llegué a saber
Que toda la dicha humana,
En fin, pasa como un sueño,
Y quiero hoy aprovecharla
El tiempo que me durare:
Pidiendo de nuestras faltas
Perdón, pues de pechos nobles
Es tan propio el perdonarlas.

En este diálogo Segismundo advierte acerca del conocimiento que ha adquirido a lo largo de los sucesos que han forjado su experiencia, ha resurgido como una persona sabia capaz de reconocer la dicha humana y su brevedad, su deseo de aprovecharla, reconociendo al mismo tiempo sus faltas y errores y siendo capaz de pedir perdón por ellos, dando así una muestra de humildad y modestia, dignas de un ser humano honroso y de noble de corazón.

No se puede vivir todo el tiempo enojado con la vida o quejándose por lo que se tiene o por lo que se carece, lo importante es hacer algo, actuar para cambiar las circunstancias de lo que no nos gusta o nos afecta, no todo en la vida es desencanto y pesar, uno mismo es capaz de labrar su propio destino nada está establecido y Calderón de la Barca lo ratifica a través del personaje de Segismundo, en su contexto, la muerte física pareciera ya no ser tan grave como la espiritual, renunciar a una vida digna y justa es una posibilidad de todos así como el luchar por ella, lo cierto es que muchas personas han muerto en este afán por alcanzarla. Ninguna privación o violación por parte de la figura de autoridad asumida por el régimen en turno podrá acallar las voces de los que denuncian los actos impunes y atroces de las clases que ostentan el poder, ningún encierro físico puede acabar con las ideas de libertad, justicia e igualdad, jamás se podrá ocultar la verdad, jamás podrán en contra de todos por que en cualquier rincón del universo siempre existirá alguien que a nombre propio o colectivo busque por cualquier medio expresarse y lograr a través de esta expresión acompañada y reforzada por sus actos una mejor realidad para si y para sus semejantes, mientras exista la esperanza de un mundo mejor la gente no parara de luchar por alcanzarlo.

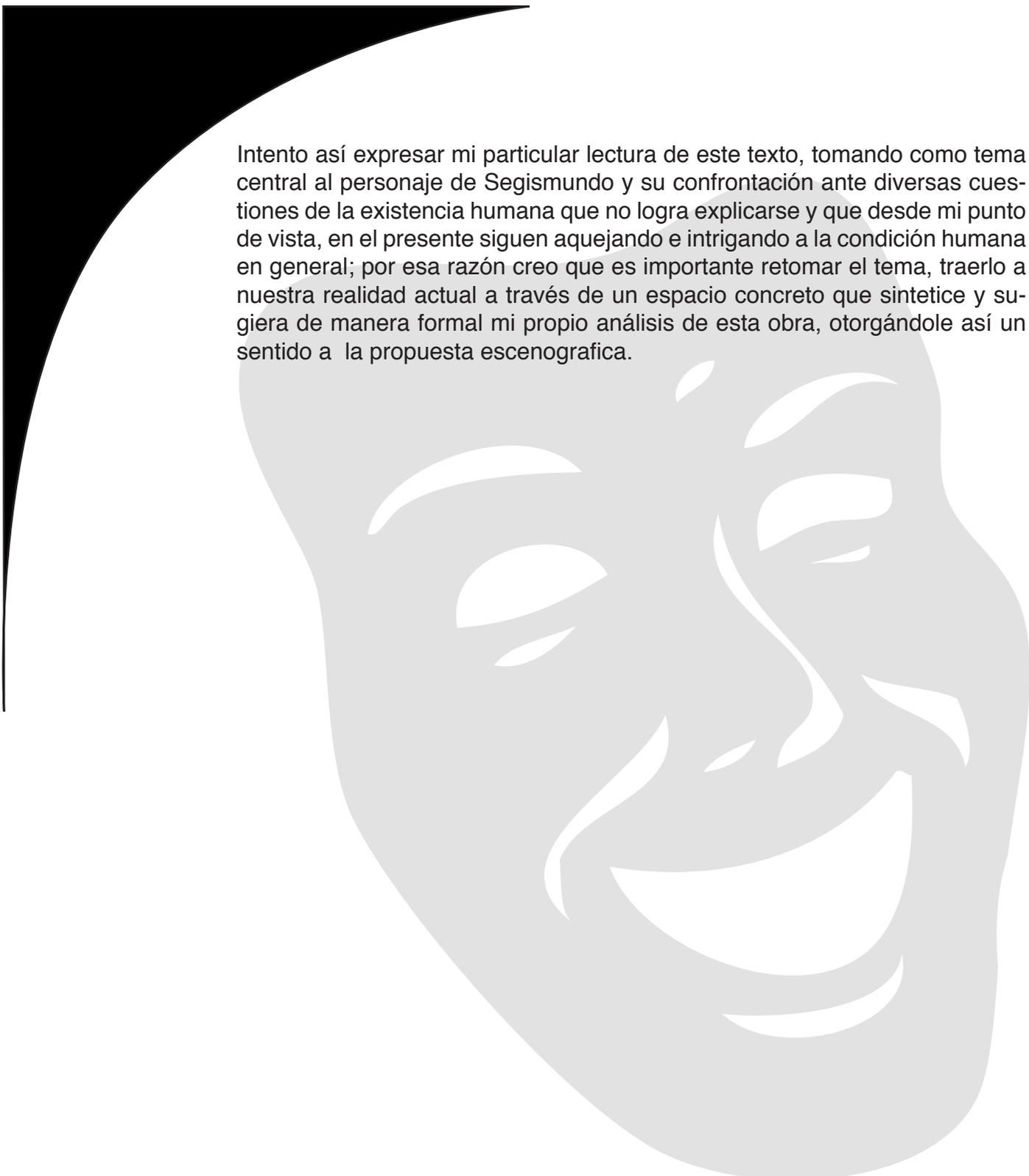
Parte de la grandeza del ser humano esta en poder reconocer sus errores y reparar en ellos para no volver a cometerlos, así la ficción como la vida nos muestran una parte de nosotros mismos que induce a cuestionarnos, nuestro decir y hacer en el papel que nos toca representar.

La fortuna no se vence
Con justicia y con venganza,
Porque antes se incita más;
Y así, quien vencer aguarda
A su fortuna, ha de ser
Con cordura y con templanza

En la vida nada es azaroso siempre existe la posibilidad de labrar nuestro propio destino, somos nosotros a través de nuestros actos, de las decisiones que tomamos y de las acciones que emprendemos quienes podemos transformar este mundo. Me queda claro que el ser humano es preso de sí mismo hasta que descubre su poder como agente transformador de la realidad y es en ese justo y preciso momento en que despierta a su consciencia, que se abre la posibilidad de decidir verdadera y claramente sobre su vida, ganándole así la batalla al destino tal como lo hizo Segismundo, con cordura y con templanza y no con sed de venganza como sabiamente recomienda esta magnifico poeta.

Considero que la mayoría de nosotros en algún momento hemos intentado evadirnos de la realidad a través de algo que nos desligue, nos aparte de las actividades habituales y cotidianas que nos mantienen sumidos en una rutina, ocupados la mayor parte de nuestras vidas, sin mucha posibilidad de voltear a mirar detenidamente nuestro entorno, sin reparar en las cosas verdaderamente importantes de la vida, sin permitirnos explorar nuevas posibilidades, en un intento por romper con las cadenas que al igual que Segismundo nos atan, nos impiden correr a buscar esa liberación, esa emancipación que dejé atrás todas las frustraciones, impotencias y complejos acumulados a través de nuestro andar en la vida, la vida sigue su curso con o sin nosotros, aunque hallamos perecido, todo continua con normalidad, con mucha suerte nos convertimos en un recuerdo lejano que prevalece por una escasa fracción de tiempo que luego se diluye hasta borrarse por completo.

Desde esta visión patética y deprimente que he decidido generar la conceptualización hacia una propuesta escenográfica: desde la perspectiva de algunos enfermos, que, habiendo perdido el juicio, se sumen en un mundo irreal desde el que intentan albergar la esperanza de alcanzar sus sueños en una tierra árida que poco a poco se marchita al igual que su vida.



Intento así expresar mi particular lectura de este texto, tomando como tema central al personaje de Segismundo y su confrontación ante diversas cuestiones de la existencia humana que no logra explicarse y que desde mi punto de vista, en el presente siguen aquejando e intrigando a la condición humana en general; por esa razón creo que es importante retomar el tema, traerlo a nuestra realidad actual a través de un espacio concreto que sintetice y sugiera de manera formal mi propio análisis de esta obra, otorgándole así un sentido a la propuesta escenográfica.

4.5. Conceptualización escenográfica

Lo inefable de la existencia humana, remitido a un tiempo y espacio concretos y acotados a través de una serie de artificios, concebidos con el objetivo específico de transmitir una idea, me dio la pauta para saber hacia donde direccionar mis esfuerzos para estructurar, articular y ejecutar un diseño de escenografía. Una propuesta que englobara e integrara de manera simbólica y sugerente, la idea antitética latente en toda la obra, misma que intenté retomar en forma de dicotomías que basadas en la dualidad inherente al ser humano, pudieran expresar, la incertidumbre que embarga la existencia.

Constantemente me he preguntado que es un “loco” esas personas a las que calificamos como privadas de razón, ¿se trata de alguien que transgrede nuestras leyes éticas y morales?, ¿alguien que concibe la VIDA de manera distinta?, ¿alguien que no comparte o no participa de “nuestras ideas”?, ¿alguien que no diferencia el SUEÑO de la, “REALIDAD”? o ¿alguien que ha logrado descifrar el enigma para nosotros (los “cuerdos”) tan oscuro y oculto?. En este contexto ¿quién se acerca a la verdad?, ¿alguien que vive sometido y condicionado a reglas, preceptos, patrones, pautas, leyes, normas y conductas?. o ¿alguien que ha logrado liberarse de las “ataduras” que establece una sociedad para mantener un “orden”, implantado? Todo lo anterior me lleva a la siguiente pregunta: ¿Somos verdaderamente libres de decidir sobre nuestro destino o estamos sometidos a algo o a alguien que nos dicta a través de una serie de artificios lo que “debería” ser nuestra vida? A partir de las preguntas formuladas, a continuación abordaré la conceptualización del texto dramático para la creación de una propuesta escenográfica.

La locura se ha considerado una enfermedad que te desvincula de la realidad, que rompe con las normas, reglas o cánones de aquello que rige a una sociedad para su “correcto y “buen” funcionamiento; constantemente se dicta y juzga lo que se considera bien o mal hecho, existen quienes determinan los parámetros para valorar la cordura o falta de esta o en su defecto los niveles de lucidez, de coherencia o incoherencia de alguien.

Entonces, mi propuesta se centra en la idea de la realidad como un gran manicomio en el que cada quien vive ensimismado en su propia ficción, pero invadidos por realidades alternas condicionadas, limitadas y definidas por la percepción que tenemos del entorno, las cuales a su vez están determinadas, tanto por nuestros intereses, gustos, anhelos y pasiones, como por nuestros miedos, temores, frustraciones e inseguridades, que nos limitan en esta búsqueda de la verdad, la conciencia y la lucidez.

Si hago un parangón entre la obra y la locura, es por que para mi esta enfermedad se manifiesta de alguna manera en el contexto de nuestra sociedad actual, creo que vivimos sumidos en una especie de locura que nos orilla a cuestionarnos una serie de cosas y es a través de la búsqueda de las respuestas a esas preguntas que ejercemos actos o acciones inexplicables, incoherentes, desmedidas o descontroladas que nos rebasan y que muchas de las veces no tienen una explicación lógica.

Cada vida es un mundo, un mundo que guarda semejanza con esta historia, un mundo convulso y contrariado al que llegamos de manera inesperada y el cual vamos explorando primero a través de alguien mas (Clotaldo-Segismundo) y posteriormente por nosotros mismos aunque al final este acercamiento este condicionado por una serie de factores con los que pretendemos hacer frente a una vida de desconocimiento que se postra ante nuestros ojos para hacernos saber que tan insignificantes, susceptibles y efímeros somos ante un mundo en el que solo representamos un ínfimo grano en un inmenso manto de arena.

A partir de la oposición y confrontación de ideas, decidí abordar el texto, que desde mi perspectiva y contexto, me remite por antonomasia a un lugar o realidad por los que transitamos, imposibilitados para discernir por entero los signos a través de los cuales la vida se manifiesta.

Al tratar de configurar estas ideas antitéticas y buscar fusionarlas con un espacio físico que a manera de analogía plantearan la exaltación de animo que implica cuestionar la esencia de la existencia humana, no encontré mejor lugar que un manicomio para aludir a la inquietud espiritual que conlleva la falta de entendimiento de la realidad. Es en torno a esta noción que gira el concepto que decidí atribuirle a esta propuesta escenografica.

Una vez definido el concepto, a continuación explicaré las ideas contrastantes que formaron parte de su origen y que se reflejan en la propuesta escenografica: concavidad-convexidad, claridad-oscuridad, perpendicularidad-transversalidad, luz-sombra, reposo-movimiento, cercanía-lejanía, todas ellas se plasman a través de formas, figuras, colores, texturas, volúmenes y perspectivas, así como a través de nociones como: ritmo, proporción, simetría, oposición y dirección. Todo ello conforma la totalidad de mi propuesta anclada, por supuesto en el empleo de los lenguajes escénicos y su respectiva combinación.

Formas: Formas cóncavas y convexas: la configuración de las formas estará dada a partir de los elementos que conforman la propuesta escenografica, lo que permite crear un espacio cuya cualidad es la versatilidad, atributo sugerido por la estructura que conforma el propio dispositivo escénico.

Serán empleadas con el fin de remitirnos a objetos concretos, en este caso, un lugar que se expande y contrae al mismo tiempo, sugiriéndonos así un espacio: un túnel, una cueva o una especie de laberinto interminable que se abre pero cierra al mismo tiempo, que simbolizando a su vez un espacio físico: un manicomio, reconocible por medio de formas y objetos que atribuimos a un lugar de encierro como lo es este tipo de hospitales para personas dementes, además puede convertirse en una metáfora de la infinita búsqueda del sentido de la existencia humana por el afán de encontrar una salida (real o ficticia) tal como le sucede a Segismundo .

Figuras: serán logradas a través de líneas y superficies que representan elementos en el espacios, estas figuras se caracterizan por su dinamismo generado a partir del entrecruzamiento, yuxtaposición, pronunciamiento y recogimiento de líneas definidas y un contorno delimitado que estructura la totalidad de esta propuesta.

Sugieren un espacio que podríamos asociar a objetos en específico, tales como: techo, paredes, piso, puertas, camas y biombos, que a su vez se combinan y transforman entre si para modificar el espacio, permitiendo acotar lugares dentro de la propuesta escenografica en general.

Colores: será generado por medio de la luz, a partir de una gama que oscilara entre el color negro llegando hasta el blanco, pasando por una escala de grises entre ambos colores, buscando así enfatizar los contrastes antes mencionados como parte de mi propia conceptualización de esta obra. Los colores predominantemente empleados tienen la intención de sugerir a través del contrastante entre ellos y su combinación con las formas, un espacio sucio, descuidado y frío evocando un lugar en decadencia, un manicomio en el que coexisten personas enfermas, que cuando no viven en el total abandono viven relegadas o al margen de la sociedad por considerárseles poco útiles y provechosas.

Texturas: serán logradas por medio de la variación o irregularidad de la superficie o la apariencia de esta en los elementos a emplearse dentro del diseño, lo cual, aunado al uso del color, permitirá jugar con esta cualidad de los objetos.

La estructura escenografica estará revestida por elementos que sugieren la textura característica de las colchonetas de hule espuma empleadas para recubrir las paredes de los pabellones de encierro en un manicomio. Igualmente a través del empleo de las formas y figuras, se buscará lograr una serie de texturas, en cada uno de los objetos que conforman la totalidad de la propuesta: paredes, pisos, camas, biombos y colchonetas siempre considerando, que el uso del color también representa un factor importante para lograr la conformación de texturas.

Volúmenes: serán sugeridos a través de la tridimensionalidad de las formas, figuras y objetos que conforman esta propuesta, así como por su interacción y yuxtaposición, logrando nuevas y propositivas composiciones a partir de los elementos que intentan expresar la extensión de este diseño.

Perspectiva: será empleada para reproducir y producir sensación de distancia y profundidad en el espacio, logrando con esto el juego entre planos dentro del escenario, sugiriendo así una imagen tridimensional con que aparecen las formas a la vista, generando sensaciones tanto de lejanía y cercanía, como de movimiento y dinamismo.

Ritmo: sucesión de los elementos que se repetirán o alternaran dentro de la composición.

El ritmo será un elemento esencial dentro de este montaje, el cual buscare generarse a partir del dispositivo escénico y su uso en el escenario, así como el de los objetos que complementan la escenografía (paredes, piso, camas, biombos, colchonetas), también mediante, la manipulación e interacción por parte de los actores con estos para lograr interesantes composiciones a través de juegos escénicos.

Proporciones: Las cuales se harán perceptibles a partir de la relación que existe entre las partes o los elementos que conforman la totalidad de la propuesta.

El juego entre las proporciones de los elementos que forman parte de esta propuesta, se generara a partir del contraste entre diferentes dimensiones: por un lado, monumental (la escenografía), por otro lado, objetos de tamaño natural (camas-biombos), así como entre los actores y los diversos espacios sugeridos.

Oposición: será insinuada a partir de los juegos de contraste entre todos y cada uno de los elementos que forman parte de esta propuesta, a través de su disposición en escena, se buscará suscitar una relación distintiva entre ellos, por un lado: lo claro y lo oscuro, por otro lado lo sencillo y lo complicado, lo abierto y lo cerrado. La contrariedad surgirá por medio de la interacción entre los diversos elementos.

Simetría: será un aspecto sumamente presente dentro de este diseño escenografico, ya que es lo que le da estructura y ayuda a armonizar el caos que pudiera llegar a suscitarse a partir del uso de los demás elementos en escena, la distribución equilibrada de la escenografía es la pauta mas evidente de esta cualidad en este diseño.

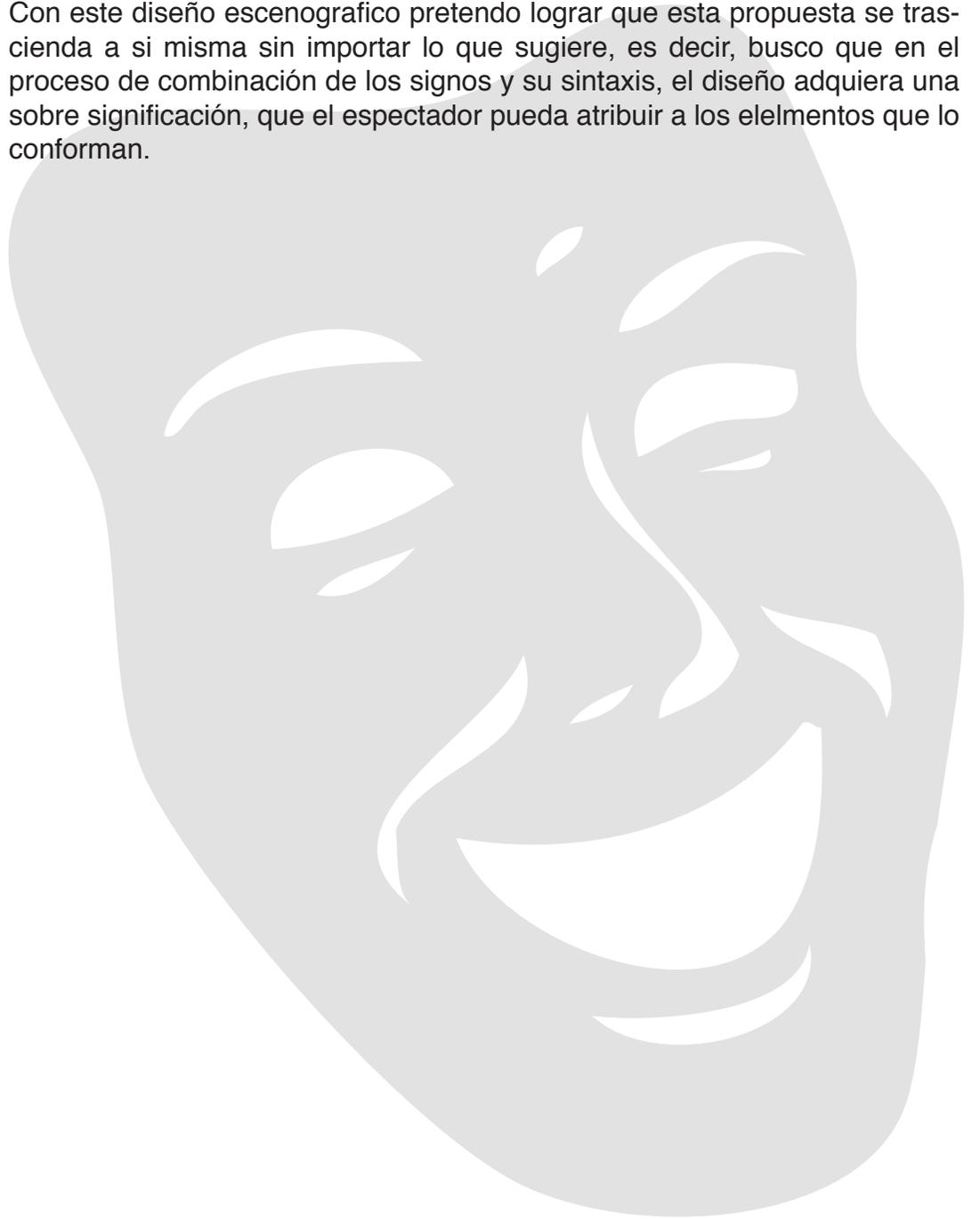
Asimismo se buscará lograr la correspondencia exacta en la disposición de los elementos que conforman esta propuesta y entre sus formas, tamaños y posición.

Dirección: estará determinada por el sentido de orientación que habrá de darse, primero que nada a la escenografía pues ésta se encuentra postrada en un escenario giratorio que permite tener una visibilidad de 360 grados y por tanto; cambiar la dirección de la escenografía, estableciendo así escenarios alternos, lo cual complementado a través de los demás elementos que conforman esta propuesta y que buscan actuar como canales del movimiento visual que jugaran con esta característica del diseño.

A partir de la propuesta del escenario giratorio se busca generar diversos panoramas que desde un punto determinado se presentaran a la vista del espectador.

En lo que respecta a la selección de los elementos empleados y anteriormente mencionados como parte de esta propuesta escenografica, se ha buscado que estos adopten distintas funciones significantes por medio de su uso y empleo escénico, así como su posibilidad de sugerir cosas y conceptos (ausentes) a través de su simbolización (abstracción) prescindiendo de elementos explícitos que acoten el espacio físico representado en la escena, es decir se plantea la posibilidad de lograr por medio de una convención social y escénica abstraer la realidad con la intención de propiciar la participación activa del espectador al sugerir su capacidad imaginativa y creativa al evocar algunos elementos en el escenario, contribuyendo a su vez a la comprensión e interés de lo que acontece en la ficción planteada para la escena, lo cual solo podrá lograrse en la medida en que la propuesta sea lo suficientemente asertiva.

Con este diseño escenografico pretendo lograr que esta propuesta se trascienda a si misma sin importar lo que sugiere, es decir, busco que en el proceso de combinación de los signos y su sintaxis, el diseño adquiera una sobre significación, que el espectador pueda atribuir a los elementos que lo conforman.



4.6. Diseño

El trabajo aquí presentado deriva de un ejercicio planteado en la asignatura del Taller de Producción que forma parte del plan de estudios de la carrera y que tuve la oportunidad de cursar con el profesor Jorge Kuri Neumann, profesor del Colegio y experimentado diseñador escénico. Dicho ejercicio consistía en la creación de una propuesta escenográfica que considerara no solo un texto como punto de partida (en este caso “La vida es sueño” de Pedro Calderón de la Barca), sino además la proposición del espacio físico correspondiente, es decir, el teatro, el edificio arquitectónico, cosa que le dio un verdadero valor y giro al trabajo de diseño, ya que entonces se podía concebirse una propuesta integral que fusionara funcionalidad y estética, en la que la obra debía adquirir vida, sustento y coherencia así como la intensión por lograr, a través de todos y cada uno de los elementos la transmisión clara y concisa del concepto elegido.

Aparentemente la dialéctica vida-sueño, es una temática que poco tiene de original, en el sentido de la dimensión filosófica, pero en lo que respecta a la articulación escénica, representó, al menos para mi, un sinfín de posibilidades, que desde el diseño escenográfico, me permitieron explorar diversas resoluciones visuales con el objetivo de atrapar al espectador dentro de la ficción planteada para dicha propuesta escenográfica.

La escenografía y el espacio escénico son una especie de escritura en el espacio tridimensional que en este ejercicio estuvieron apoyados en el concepto específico de “la locura”, enfermedad que, debido a su carácter anómalo caracterizado por la pérdida de “juicio y razón”, provoca desconcierto al considerársele fuera de lo común; desde mis intuiciones pude asociar irremediablemente a un espacio simbólico y a la vez al lugar físico, a un manicomio en el que personajes con trastornos mentales se trasladan a través de su padecimiento a lugares, situaciones y circunstancias desconocidas y que para quienes no compartimos sus referentes solo percibimos a través de conductas incomprensibles y extrañas; todo lo anterior aportó el material necesario para dar vida al juego escénico a través de los elementos de diseño en esta búsqueda por generar espacios y soluciones que involucraran al espectador con la ficción propuesta.

El proceso creativo de diseño implicó una vez superada la fase de teorización y conceptualización, la practica a través de la realización de diversas lluvias de ideas, dibujos y bocetos, los cuales partiendo de elementos bidimensionales me permitieron trasladar esas ideas a formas corpóreas que fueron aterrizadas en el prototipo de una maqueta a escala de la propuesta escenografica, misma que, empleada como herramienta al servicio del ejercicio teatral, trasladara los valores plásticos, estéticos y de comunicación que consideré necesarios para evidenciar el discurso que formule en mi propuesta.

Una maqueta a escala es a mi parecer un ejercicio práctico y valioso que permite aterrizar y aclarar la viabilidad de la propuesta así como verificar su funcionalidad para el montaje, creo que es un ejercicio obligado como parte del proceso por el cual se tiene que pasar antes de tomar la decisión de ejecutar realmente un diseño escenografico, ya que además permite representar grandes y costosos escenarios o dispositivos escénicos a través de pequeñas reproducciones a escala que no implican mayor gasto y en cambio si tienen grandes ventajas para jugar y reafirmar, desechar o ajustar la propuesta antes de que sea demasiado tarde.

Como propuesta de diseño referente al teatro, como espacio arquitectónico, formulé lo siguiente: un escenario arena con un dispositivo giratorio de 360 grados con butacas dispuestas a un lado y al otro de los dos frentes del escenario, un acceso único a la sala opuesto a este mismo y dos desahogos laterales.

La propuesta escenografica esta conformada por un dispositivo simétrico hecho a base de dos estructuras de formas concavas-convexas dispuestas a manera de arcos encontrados que colocadas en oposición se unen en la parte superior por una de las esquinas, formando así una especie de bóveda, que a modo de reflejo se repite frente a otra exactamente idéntica integrando así la totalidad de la estructura que pareciera estar delimitada en dos frentes, los cuales están revestidos por una textura lograda con base en elementos que insinúan los colchones de hule espuma con que suelen cubrirse las paredes de los pabellones de aislamiento (encierro) en un manicomio.

También como parte de la propuesta existen seis camas y dos biombos de estructura metálica que permitirán a través de la manipulación y manejo de los actores contar con un artilugio para orquestar juegos escénicos que bus

caran impregnar a este montaje de dinamismo y versatilidad; por medio de la transformación del espacio (dramático – simbólico) con el uso sugerente de estos elementos escénicos.

Otorgar al espacio (ficticio), a las camas y los biombos la posibilidad de re-significación a través de su animación, movimiento, reacomodo e interacción con el espacio (real) y con los actores, es un acierto que contribuye al entendimiento y desarrollo del espectáculo, porque logra que cada uno de estos signos adquiera su función significante dentro de la total transformación del espacio y el transcurrir del tiempo propio de la obra. La sugerencia de espacios, imágenes, atmósferas, ambientes, emociones y sentimientos, asociados a la propuesta a través de estos elementos y su transformación en el escenario, es lo que, contribuye a configurar el universo ficticio de un manicomio, como símbolo de un lugar, un lugar en el que es posible encontrarse inmerso sin poder discernir verdaderamente si se existe y cual es el papel que ahí desempeñamos.



NO-SUS-ION

C O N C L U S I Ó N

CONCLUSIÓN

La conclusión a la que llego después de haber realizado este trabajo de investigación, es, la reafirmación de que la labor de conceptualizar una propuesta escenográfica requiere de un arduo y extenso trabajo de análisis, reflexión y cuestionamiento, de estudiar a fondo el espectáculo que se pretende montar asimilando lo que le da sentido, razón y coherencia y definiendo así los elementos que posiblemente ayudaran a construir el discurso enunciativo a partir del cual se contara la historia.

El análisis de cualquier obra se convierte en una necesidad cuando se pretende darle vida a través de un escenario, clarificar nuestro entendimiento de esta implica adentrarse en el tema que aborda, el discurso desde el cual lo hace, el contexto y época histórica que le corresponde, así una vez logrado este cometido es posible retomarla a partir de un concepto definido y una propuesta lo suficientemente clara que, pensada y estructurada desde lo profundo, pueda otorgarle fundamento, solidez, eficacia y belleza.

La importancia del escenógrafo dentro de este panorama radica en resolver una serie de complejidades relacionadas con su labor e incidencia dentro de la propuesta de montaje, contribuyendo con sus conocimientos habilidades, aptitudes, destrezas y sobretodo inventiva, para enriquecer el proyecto que, en la medida en que se acompañe de frescura, innovación y creatividad, podrá garantizar su efectividad, sin dejar a un lado la intuición, ya que hasta ahora no existe una formula exacta o un manual concreto que especifique el trabajo que implica el proceso de diseñar una escenografía; cada nueva propuesta es diferente y tendrá sus propias especificidades, que estarán en concordancia con la índole del proyecto, variando en dimensiones, espacios, presupuestos, tiempos y requerimientos, lo que es una certeza es que cuanto más preparado se éste respecto al área en específico, más posibilidades se tendrán de explorar, experimentar, imaginar y proponer desde un planteamiento honesto y propositivo que busque innovar y sorprender siempre y cuando se sustente en un fundamento teórico.

Sin duda lograr he comprobado que lograr esto desde una perspectiva semiótica amplía las posibilidades de acercarse a la esencia de una obra y potenciar sus significados a través de todos los elementos que conforman la puesta en escena y sustentando la tarea del escenógrafo como creativo al servicio de la misma.

Me gustaría concluir comentando lo siguiente: sin duda, idear espacios y elementos funcionales y a la vez estéticos al servicio de cualquier propuesta escenografica debe ser un trabajo primordial para cualquier escenógrafo que se jacte de serlo y que busque resolver y armonizar el espacio escénico, pero sobretodo que busque conectar anímica y espiritualmente con el espectador.

B I B L I O G R A F Í A

ANDRADE Varas Aída. Elementos de teatro, Ed. Trillas, México, 2007, P. 136

BETTETINI, Gianfranco. Producción significativa y puesta en escena, Barcelona, G. Gilli, 1977.

BOBES Naves, María del Carmen. Estudios de semiología del teatro, Madrid, Aceña, 1988.

CALDERÓN, De la Barca, Pedro, Teatro, Editorial Bruguera, España, 1973.

CALMET, Héctor, Escenografía: escenotecnia, iluminación, Ediciones de la flor, Buenos Aires, 2003.

CARONTINI, Enrico. Elementos de semiótica general, G. Gilli, 1979.

CEBALLOS, Edgar, comp. Principios de dirección escénica, México, 1ª. Edición, Escenología, 1999.

DAVIS, Tony, Escenógrafos. Artes escénicas, Barcelona, Oceano, 2002.

DE LA TORRE Y RIZO, Guillermo, El lenguaje de los símbolos gráficos. Introducción de la Comunicación Visual, Editorial Limusa, 1992.

DE TORO, Fernando. Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena. Galerna Ed., Argentina, 1989.

GARCÍA, Gómez Manuel. Diccionario del teatro. Akal ediciones, Madrid, 1997.

GORDON CRAIG, Edward. El Arte del Teatro, México, Escenología,

GOUTMAN Bender, Ana A. Estudios para una semiótica del espectáculo, México, Unam, 1995.

ECO, Humberto, Los límites de la interpretación, Barcelona, Lumen, 1992.

ECO, Humberto, Tratado de semiótica general, Barcelona, Lumen, 1999.

FISCHER-Lichte, Erika. Semiótica del teatro, Ed. Arco/Libros, 1999, P. 726, Trad. Elisa Briega Villarrubia, 1983 Gunter Narr Verlag Tübingen, Edición original en alemán titulada Semiotik des Theaters, Tübingen, Alemania.

B I B L I O G R A F Í A

GÓMEZ, Alonso Rafael, Análisis de la imagen estética audiovisual, Madrid, Del laberinto, 2001.

GÓMEZ, José Antonio, Historia Visual del Escenario, Madrid, Editorial La Avispa, 1997.

GOUTMAN Bender, Ana A. Lenguaje y Comunicación, México, Unam, 2000.

GUIRAUD, Pierre, La semiología, México, Siglo XXI, 1983.

GUTIERREZ Flores, Fabián. Teoría y praxis de semiótica teatral, Secretariado de publicaciones universidad de Valladolid, Valladolid, 1993.

HALLIDAY, Michael Alexander, El lenguaje como semiótica social, México, Fondo de cultura económica, 1999.

KANT, Emmanuel. ¿Qué es ser ilustrado?. UNAM, México, 2010.

LÓPEZ Rodríguez, Juan Manuel, Semiótica de la comunicación gráfica, México, Edinba, UAM Azcapotzalco, 1992.

LULL, Jam, Medios, comunicación, cultura, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 1997.

LUNA, Alejandro, Escenografía, Arte y Escena Ediciones, Madrid, España, 2001.

MACGOWAN, Kenneth, William, Melnitz. Edades de oro del teatro, Fondo de cultura económica, México, 1987.

PAVIS, Patrice, Diccionario del teatro, Barcelona, Paidós, 1998.

RODRÍGUEZ Díaz, Joaquín, La palabra como signo creativo, México, Coedi Mex S.A. DE C.V., 2009.

ROSSI, Alejandro, Lenguaje y significado, México, Gedisa, 1969.

SAMPIERI Hernández Roberto, Metodología de la Investigación, Mc Graw Hill, 3ra. Edición, 2004.

UBERSFELD, Anne. Semiótica Teatral (Lirele Theatre), (Francisco Torres, traduc. y adapt.) Madrid, Cátedra, 1989.

ZECHETTO, Victorino, Seis semiólogos en busca del lector, Buenos Aires, Ciccus, 2002.

G
A
L
E
R
Í
A

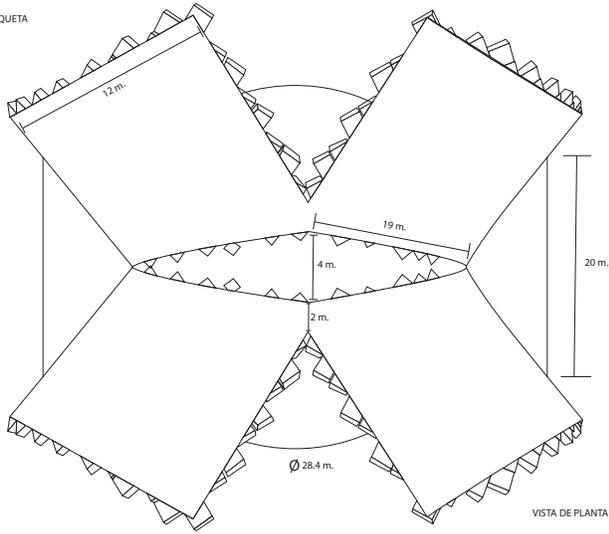
D
E

I
M
A
G
E
N
E
S

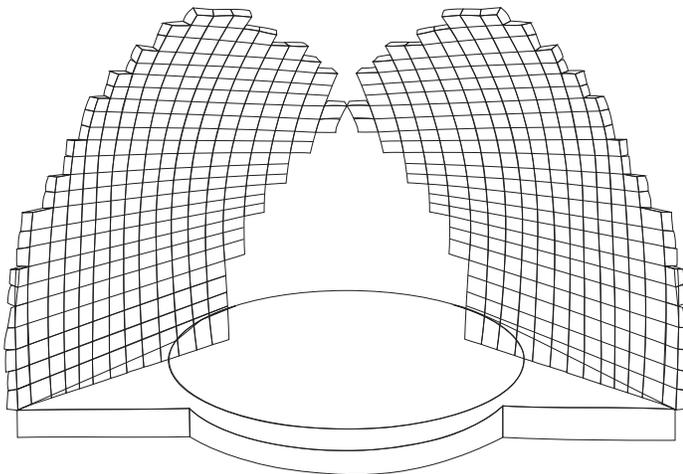
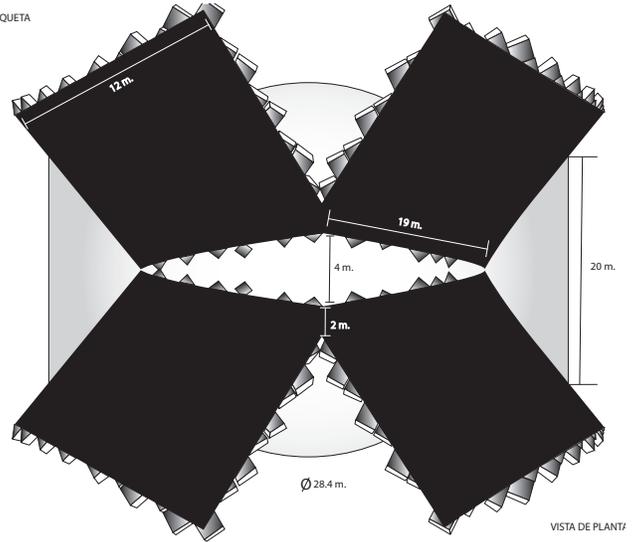


G A L E R Í A

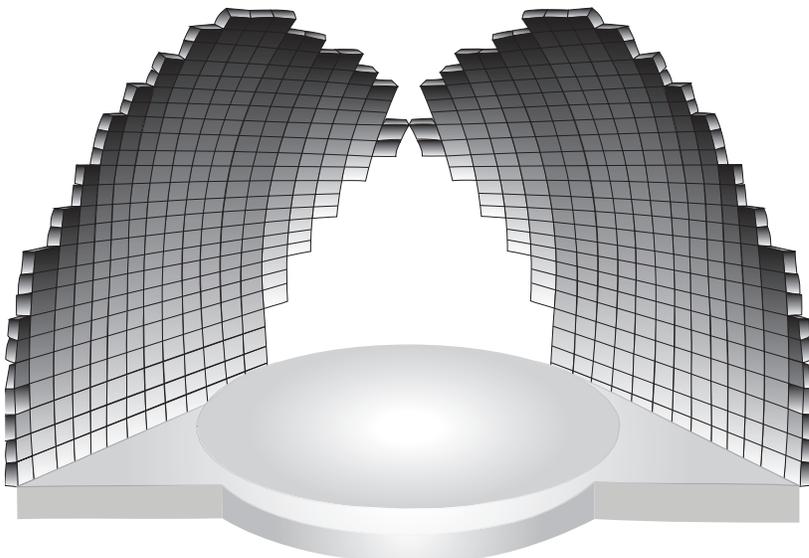
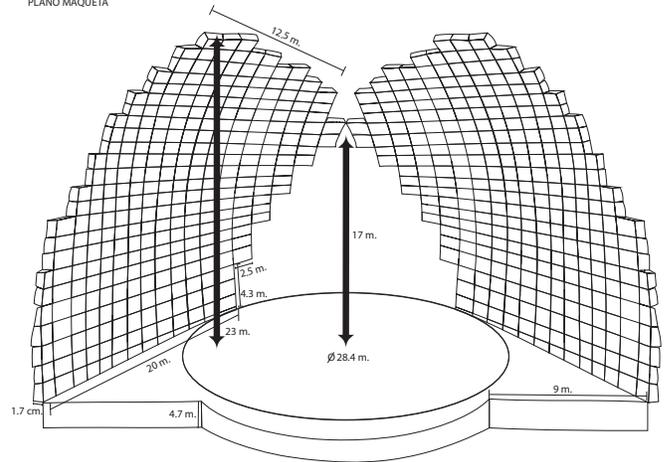
PLANO MAQUETA



PLANO MAQUETA

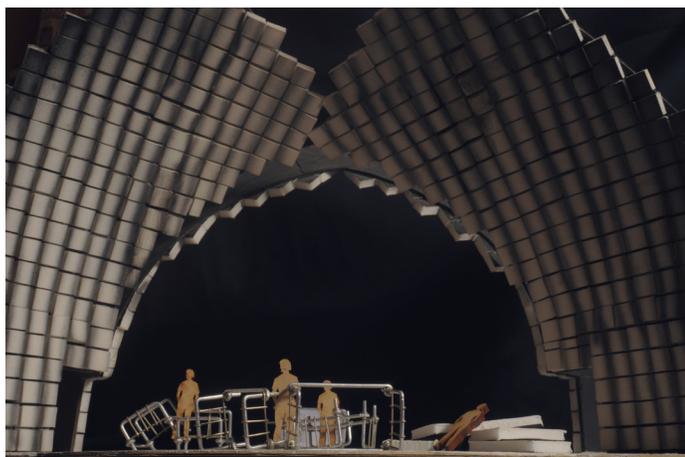
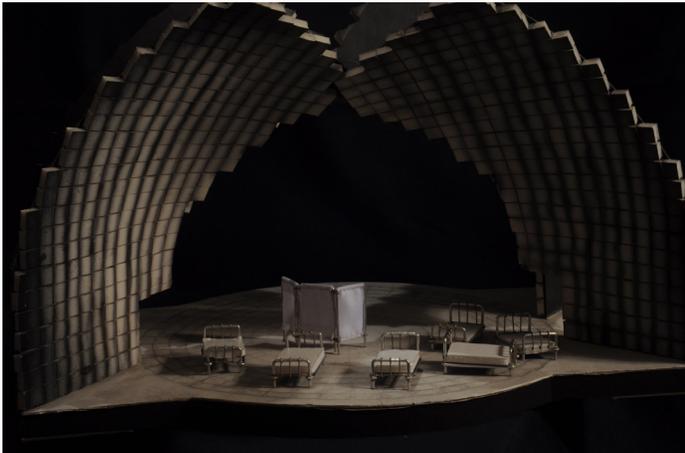
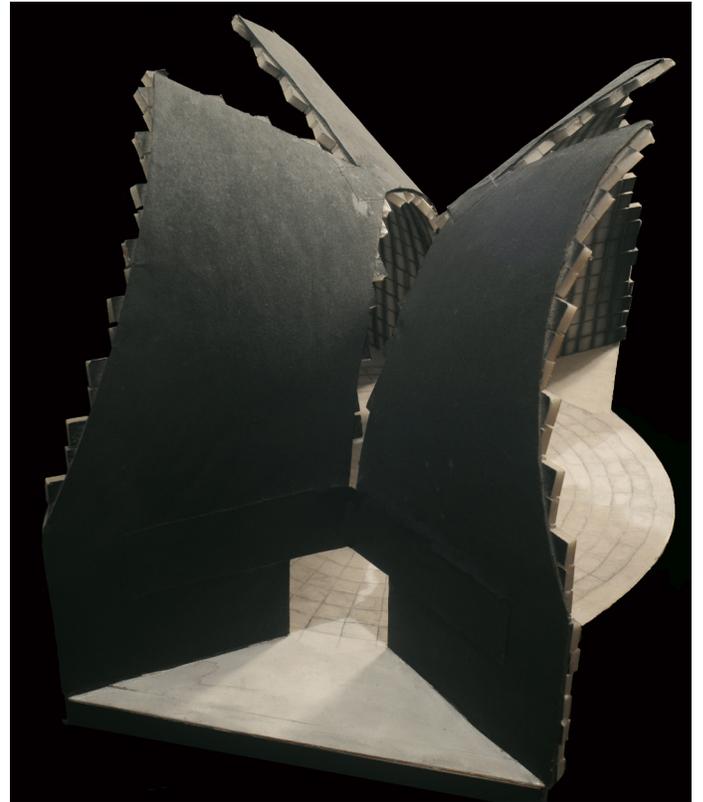
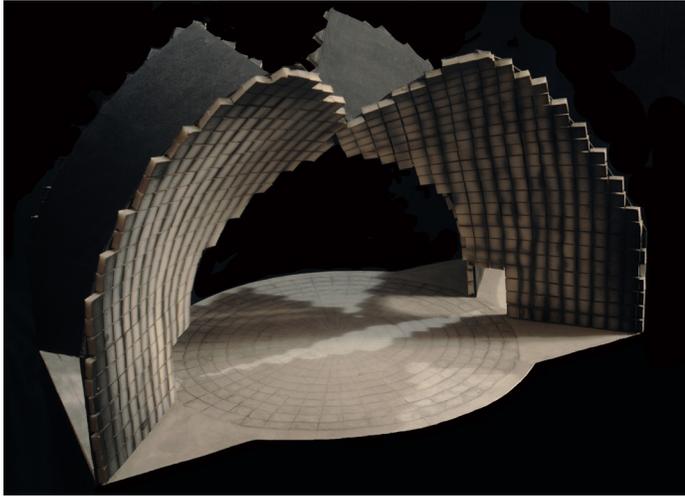


PLANO MAQUETA



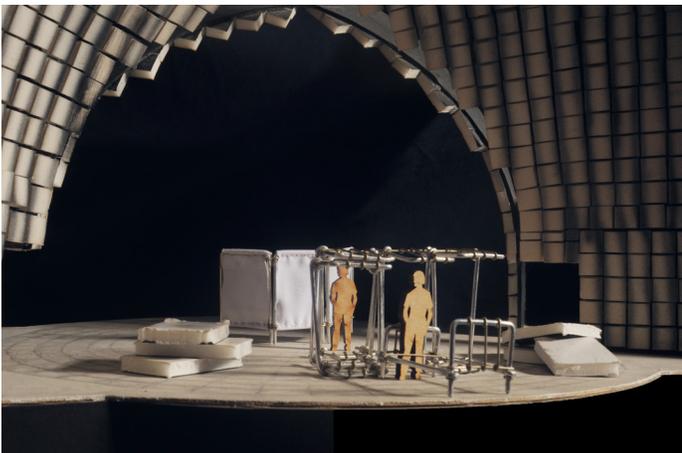
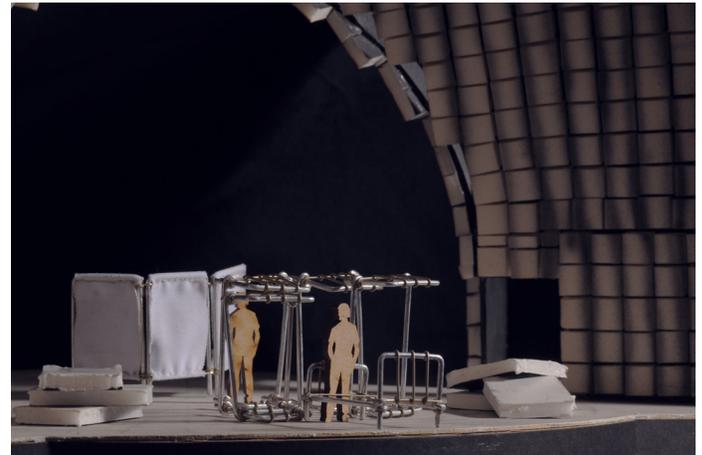
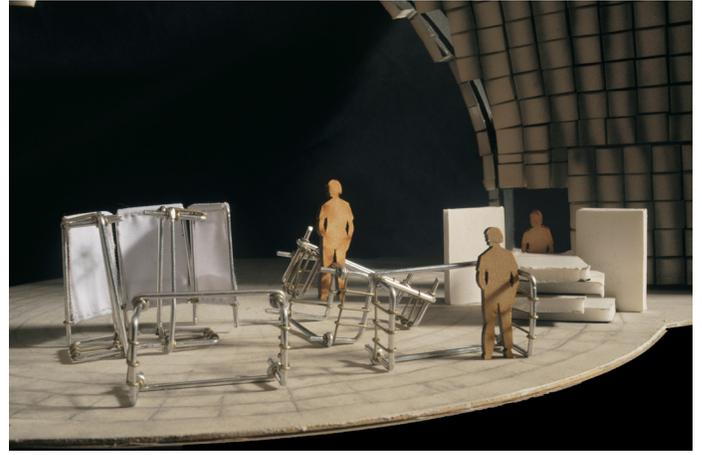
“Propuesta escenográfica que busca plasmar ideas antitéticas para fusionarlas con un espacio físico que, a manera de analogía plantea la exaltación de ánimo que implica cuestionar la esencia de la existencia humana, es decir, la sugerencia de un manicomio para aludir a la inquietud espiritual que conlleva la falta de entendimiento de la realidad.”

G A L E R Í A



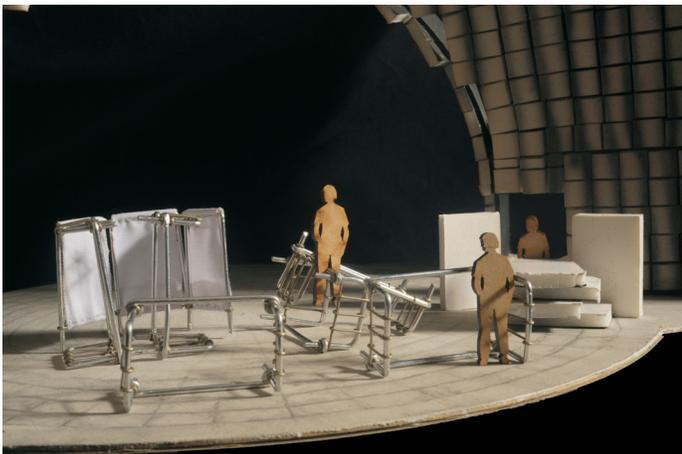
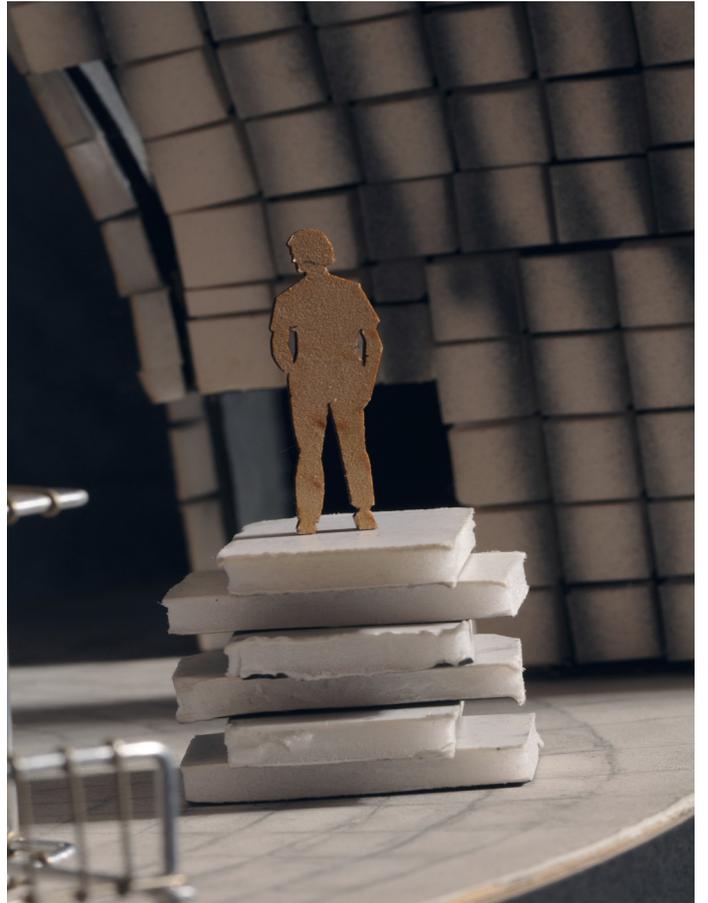
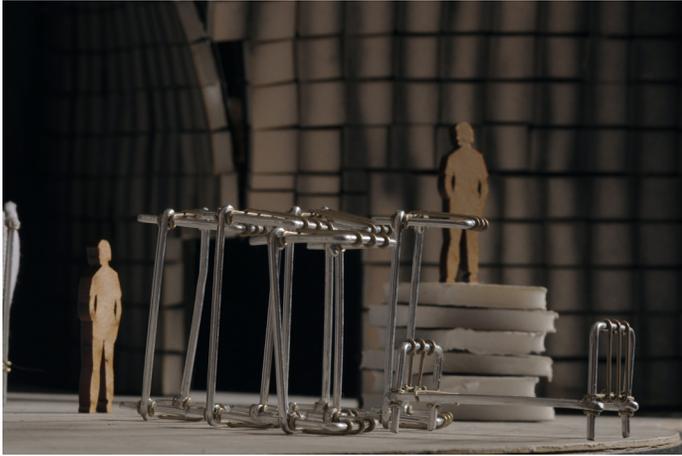
La propuesta escenografica, ésta conformada por un dispositivo simétrico hecho a base de dos estructuras de formas cóncavas-convexas dispuestas a manera de arcos encontrados que, colocadas en oposición, se unen en la parte superior por una de las esquinas, formando así una bóveda, que a modo de reflejo, se repite frente a la otra exactamente idéntica, integrando así la totalidad de la estructura.

G A L E R Í A



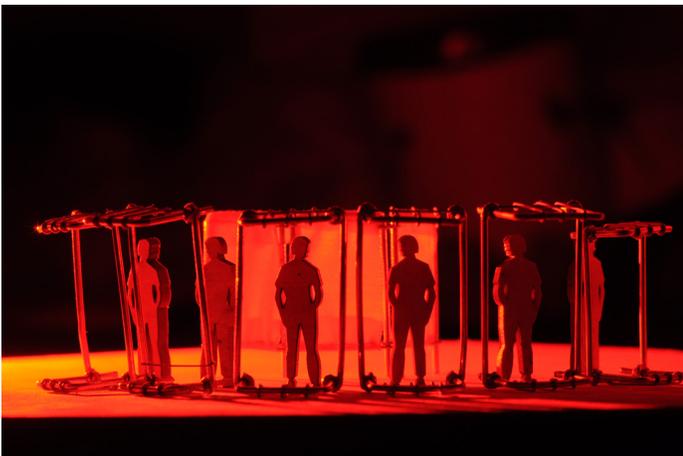
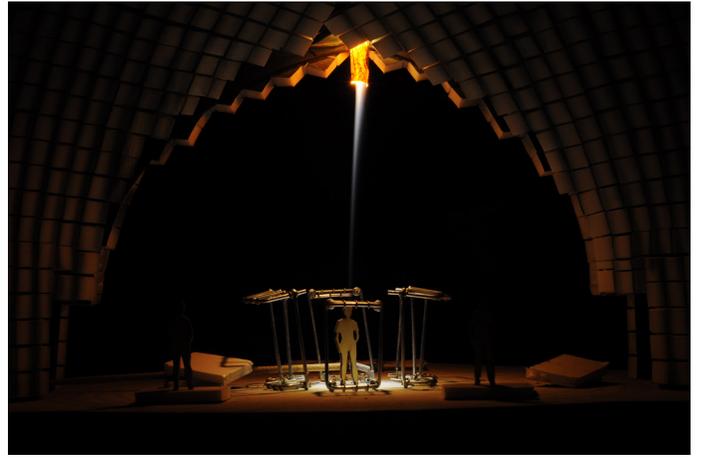
Como parte de la propuesta existen seis camas y dos biombos de estructura metálica que permitirán a través de la manipulación y manejo de los actores contar con un artificio para orquestar juegos escénicos que buscarán impregnar al montaje de dinamismo y versatilidad; por medio de la transformación del espacio (dramático – simbólico) con el uso sugerente de estos elementos escénicos.

G A L E R Í A



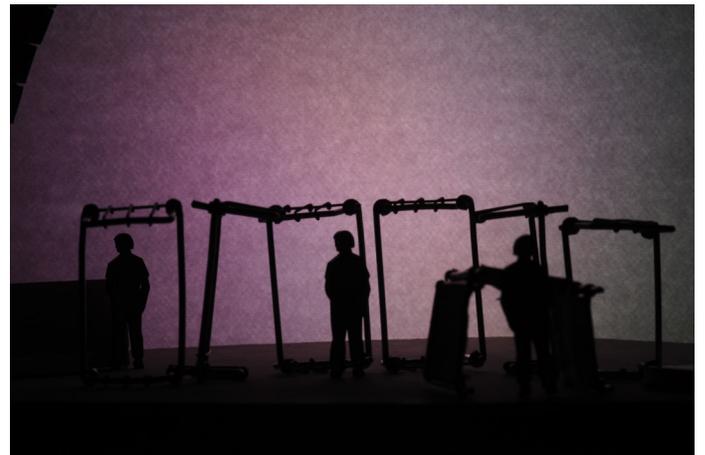
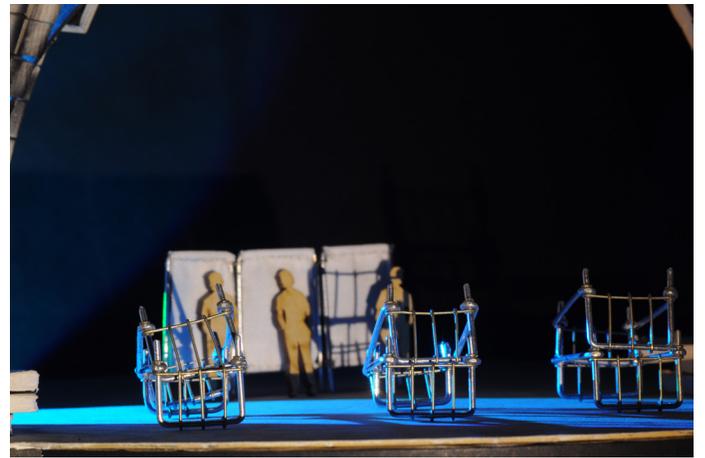
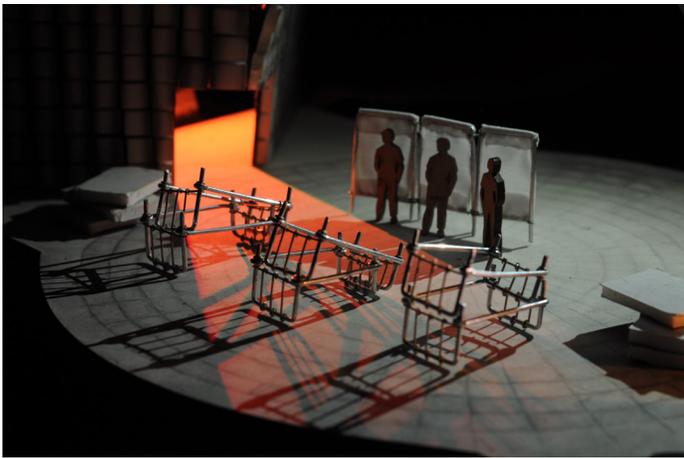
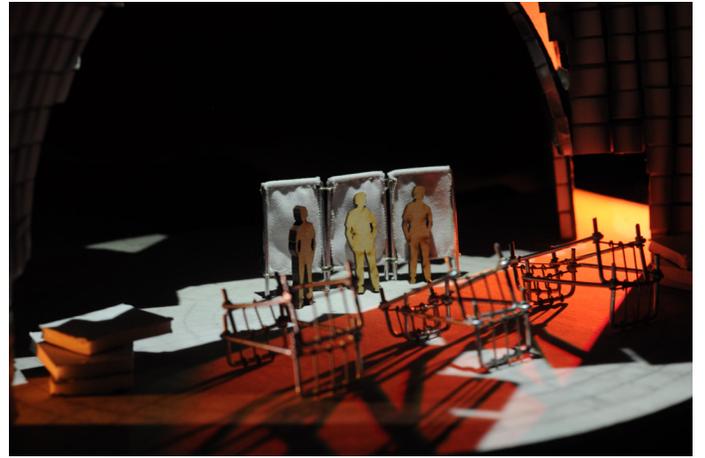
Las paredes están revestidas por una textura generada con base en elementos que insinúan los colchones de hule espuma con que suelen cubrirse las paredes de los pabellones de aislamiento (encierro) en un manicomio.

G A L E R Í A



La sugerencia de espacios, imágenes, atmósferas, ambientes, emociones y sentimientos etc. asociados a la propuesta a partir de una buena iluminación contribuyen a configurar este universo ficticio: un manicomio, símbolo o metáfora de algo más asociado a este.

G A L E R Í A



G A L E R Í A

