

14 2ej

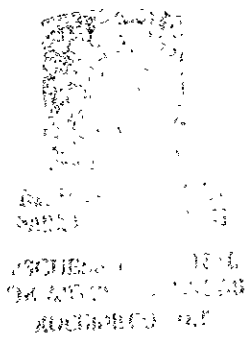
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS



LA ESCENOGRAFIA COMO CAMPO CREATIVO DEL ARTISTA VISUAL

Tesis
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
**LICENCIADO EN
ARTES VISUALES**
P R E S E N T A
JUAN MANUEL MARENTES CRUZ



Director de tesis: Mtro. Netzahualcoyotl Galván Robles

MEXICO, D.F.

1999

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2000



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.

A MI MADRE:

CELSA CRUZ MENDOZA

**POR LO QUE ESPERABA DE MÍ, O POR LO QUE YO CREIA QUE
ESPERABA, QUE NO ES LO MISMO PERO ES IGUAL.**

A MIS HIJAS:

AMARANTA ATZIN MARENTES OROZCO

Y

SABINA MARENTES CARRILLO

**POR LA ESPERANZA QUE TENGO PARA QUE SEAN LO QUE
QUIERAN SER.**

GRACIAS

A MIS HERMANOS:

JOSE LUIS

POR SU EJEMPLO.

RODOLFO

POR SU APOYO DESDE SIEMPRE EN TODOS LOS SENTIDOS.

NOEMI

POR SU APOYO, CARIÑO, COMPLICIDAD Y POR CREER EN MÍ.

RITA

POR LA COMPLICIDAD INFANTIL Y SUS GANAS DE VIVIR.

GRACIAS

A MI AMANTE Y AMADA COMPAÑERA:

ROCIO CARRILLO REYES

**POR SU APOYO, SU CRITICA, SU TOLERANCIA Y POR COMPARTIR
SUS SUEÑOS Y SUS PROYECTOS.**

A MI FAMILIA PUTATIVA:

CELIA AGUILAR REYES

Y

XOLOTL OROZCO AGUILAR

POR SU APOYO Y AMISTAD DE TANTOS AÑOS.

GRACIAS

AGRADEZCO SINCERAMENTE AL
PROF. NETZAHUALCOYOTL GALVAN ROBLES
POR SU DIRECCIÓN EN LA REALIZACIÓN DE ESTA TESIS

GRACIAS

ÍNDICE

PROLOGO	pág. 3
INTRODUCCIÓN	5
1. -ARTESANÍA, ARTE Y DISEÑO	
1.1. Diferencias y similitudes.	7
1.1.1. La estética, parte integrante y punto de confusión.	9
1.1.2. Conceptos y definiciones.	16
1.2. Artesanía y arte.	19
1.3. Diseño y arte.	23
1.4. Relación de la escenografía con la artesanía, el arte y el diseño.	27
2. - CAMPO CREATIVO DEL ESCENÓGRAFO	
2.1. Ubicación de la escenografía en el evento teatral.	33
2.2. El teatro como espectáculo esencialmente dramático.	37
2.3. ¿Qué es el espacio escénico?	42
2.3.1. El edificio teatral.	44
2.3.2. La búsqueda del espacio ideal.	47
3. - INTRODUCCIÓN A LA PRÁCTICA TEATRAL	
3.1. Los profesionales que abordan la escenografía.	51
3.2. Relación del escenógrafo con los demás creativos de la puesta en escena.	54
3.2.1. El dramaturgo.	56
3.2.2. El director.	57
3.2.3. El actor.	59
3.2.4. El músico y el coreógrafo.	60
3.2.5. Los diseñadores de iluminación, attrezzo, vestuario y maquillaje.	62

4. -"MEDEA", UNA PROPUESTA ESCENOGRÁFICA	65
4.1. Material primigenio, "propuesta inicial".	66
4.2. La propuesta plástica como resultado del análisis.	69
4.3. El proyecto escenográfico y su desarrollo.	71
IMÁGENES	75
CONCLUSIONES	105
BIBLIOGRAFÍA	109

PROLOGO

Iniciar una investigación cualquiera nos provoca el sentimiento de ir tras la verdad, pero al toparse con la realidad descubrimos que nuestro trabajo seguirá irremediamente las pautas de nuestra convicción, pues entre todos los conceptos que utilizamos para validar nuestro punto de vista, los que nos parecen más lógicos son los que de antemano sustentan lo que esperábamos como verdadero. Y es el terreno artístico un terreno fructífero para tal situación, ya que en el transcurso de nuestra preparación vamos formando conceptos que delinearán el quehacer artístico al cual nos dedicaremos. Al comenzar a elaborar una tesis es muy difícil proponerse como un investigador perteneciente a tal o cual corriente de estructuración del pensamiento, pues a duras penas nos es posible siquiera entender a los autores que se refieren al arte que nos interesa, guiándonos principalmente por un entendimiento emotivo que encuentra una relación entre lo que dice el escritor y lo que encontramos en nuestro trabajo artístico. Y sin afán de disculparme, los autores de los que me he valido para justificar mi tesis son en su mayoría materialistas declarados, sin embargo no significa que haya elaborado un estudio de la escenografía desde un punto de vista materialista, solo utilizo sus propuestas por satisfacer y guiar a mis propias ideas, por lo tanto no puedo definir o delimitar estrictamente muchos de mis parámetros. Aunque con esto parezca que declaro de antemano una derrota académica, lo hago en el sentido de ser franco no solo en la presentación de éste trabajo, sino también en afrontar el sinfin de dudas a resolver (en lo académico y en lo práctico) para mí mismo en lo que me he impuesto como profesión.

El concepto de escenografía se aplica a diferentes formas de decoración, ambientación y adorno del espacio en general, pero no es de mi interés encontrar los conceptos generales que validen a todas las aplicaciones de la escenografía, pues no pienso dedicarme a todas. La escenografía que me interesa es parte integrante del teatro y solo puede ser plena dentro de su entorno. No sé si debería nombrarme como

artista visual interesado en la plástica teatral u hombre de teatro por participar en este arte, pero a fin de cuentas eso lo definirá mi trabajo no solo en este tema que me ocupa, sino también mi desarrollo en el trabajo plástico teatral o no. En lo referente al presente trabajo debe ser escenógrafo y nada más, el interesado en aportar su trabajo plástico a la escena.

Al elegir una formación académica fuera del ambiente teatral, la escenografía pasó a convertirse en algo ajeno, como una especie de opción menor entre tantas mayores. Una de las principales razones de lo anterior es que en nuestra escuela se ha dividido a nuestros talleres – aún no entiendo los criterios- en artísticos (Pintura, Escultura, Etc.) y de diseño (Fotografía y Escenografía.) Esto provoca cierta confusión, no sabemos si somos artistas introduciéndonos al diseño o si el diseño tiene un rango artístico. En la materia de mi interés se nota una marcada división, por no llamarle desprecio al taller en que se imparte, pues no goza del apoyo mínimamente necesario, a mi parecer, para el aprendizaje de la misma. Tal parece que no hay una ubicación exacta de la escenografía dentro de las artes plásticas, entre otras cosas por que se ha creado una especie de rivalidad entre arte y diseño, como si fueran contrarios. Todo lo anterior se convierte en el hilo conductor de la presente tesis: tratar de ubicar al artista visual como escenógrafo, y analizar los elementos de los que se puede servir para aplicar sus conocimientos a la composición plástica de la escena. Debo partir de una definición satisfactoria de la escenografía moderna, pues aunque el concepto de la misma es conocido desde hace tiempo su aplicación ha variado junto con las diferentes formas de hacer el teatro.

Abordar la escenografía desde el punto de vista de las artes visuales a mi parecer es un punto de partida fructífero tanto para el artista plástico que se introduce en el trabajo teatral como para el teatro mismo. A lo que quiero llegar es a visualizar al artista plástico como un creador que está en constante búsqueda, la cual siempre podrá ser canalizada hacia la proyección de espacios plásticamente útiles al evento teatral, es decir, tiene la opción de ser escenógrafo para reforzar su condición de artista plástico.

INTRODUCCIÓN

Para hablar de la escenografía dentro de las artes visuales es necesario, en principio, establecer un vocabulario que la ubique en el contexto aparentemente ambiguo que me he planteado. Es mi propósito encontrar los lazos que unen a las artes visuales y el teatro dentro de un todo que es el arte, y como arte, perteneciente a la necesidad humana de expresión creativa y estética. Es menester por tanto ubicar los elementos que comparte con otras actividades, a lo cual dedico todo el primer capítulo, sin embargo es pertinente aclarar que mi objetivo es solo obtener los conceptos básicos que me permitan tomarlo de las artes visuales y abordar con esta visión plástica, al espacio en el evento teatral.

Es imprescindible saber cuales son las condicionantes del arte al cual deseamos introducirnos, una vez que establecimos el punto de vista individual que se resolvió en el primer capítulo. En el segundo capítulo se lleva la escenografía al campo en el que pretendo aplicarla; el teatro. Pero al igual que se debe aclarar el tipo de escenografía, dependiendo de su aplicación, también debemos hablar de las particularidades del teatro específico en el cual se participará nuestro trabajo. Aunque las condiciones espaciales son compartidas por casi todo el teatro contemporáneo, el modo de abordarlo ha desatado un sinfín de propuestas, entre las cuales se pueden encontrar afinidades personales, pero en esencia podemos hablar de las generalidades que hacen de todo el teatro un solo arte. Así que conociendo las condicionantes espaciales y poéticas de nuestro teatro particular ya podemos delinear nuestra participación en tal evento.

¿Cómo debe ser el escenógrafo teatral?. No es una respuesta que se pueda plantear personalmente con el solo hecho de decidir serlo y dedicándonos a diseñar conforme a nuestra idea y capricho, pues no se trata de un trabajo individual. Es el conjunto de creadores el que delinea los verdaderos resultados, mejor dicho, es nuestra relación creativa con el conjunto la que llevará a la concreción de nuestras ideas. Por lo tanto es necesario plantear en primera instancia cual será nuestra relación con

todos y cada uno de los integrantes de la puesta en escena. Esto define no solo el papel que nosotros debemos desempeñar en un proyecto, sino el papel que desempeñan los demás en relación con la puesta en escena y con nuestro trabajo. En el capítulo número tres que se refiere a este tema, primero hago un planteamiento sobre las características del escenógrafo con educación de artista visual en comparación con los escenógrafos que tienen otras bases académicas, no con la intención de obtener las ventajas o las desventajas para unos o para otros, sino para particularizar en el punto de vista con el cual se aborda el tema. Es la experiencia y la inquietud personales lo que me hacen hablar de cómo relacionarme con el conjunto creativo en el teatro, sin estandarizar ni descalificar a quienes establecen una relación diferente.

Como último punto y para mí el más importante, es el trabajo práctico con todas sus características e incluso limitaciones el que nos hace profesionales en nuestro campo. En esta parte se deben aplicar ya las ideas y conceptos que hemos desarrollado en los capítulos precedentes, no como reglas inamovibles sino como guías. Las aptitudes y actitudes que se han adquirido con nuestra preparación académica y la poca o mucha experiencia práctica que se pueda acumular, son factores que definen nuestro modo de proponer un ambiente plástico para la escena. La forma en que convencemos y hacemos legibles nuestras propuestas a los que van a trazar, transitar y relacionarse con nuestro ambiente, es tan libre como cualquier relación humana y aunque ya nos hemos planteado de antemano como debiera ser la relación con todos los creativos de la puesta en escena, ellos no tienen por que cumplir con nuestras expectativas, somos nosotros los que debemos llevar a la conclusión ideal nuestro proyecto plástico sin dejar de tomar en cuenta que lo que le dará su razón de ser es la relación que guarde con el todo. Es en la realización de nuestro proyecto donde se comprueba si nuestros bocetos y planos tenían concordancia con la realidad, o si la forma propuesta en nuestro diseño guarda alguna relación estética con lo que aparece en el escenario.

ARTESANÍA, ARTE Y DISEÑO.

1.1. Diferencias y similitudes.

Las artesanías, así como las artes y los diseños son fenómenos que deben su existencia al momento social e histórico en que aparecen. Las funciones que cumplen cada uno por separado en la sociedad moderna, no eran tan claras en otro tiempo. Las fronteras entre el quehacer de una en relación con las otras se confundían, e incluso bajo la perspectiva actual, una o dos se pueden encontrar en otras actividades en las cuales no resaltan como disciplinas, sino que se rigen solo en función del uso como medio para otros fines. Si quisiéramos aplicar los términos actuales arte, artesanía y diseño a los productos estéticos de otros tiempos, sería muy difícil marcar una línea divisoria entre las tres que nos permitiera analizar a cada una por separado, e incluso los objetivos originales con los que se crearon ciertos productos no son los mismos con los que los tomamos en la apreciación actual. El arte religioso es un buen ejemplo de esto, y en particular podemos referirnos a la *“Pila bautismal de una iglesia medieval”* a la que hace referencia Adolfo Sánchez Vázquez para aclarar esta cuestión. *“Se trata de la pila de bautismo labrada por Rainer Van Huy para la iglesia de San Bartolomé, de Lieja (Bélgica), a comienzos del siglo XII. Fue producida en bronce para que cumpliera una función ritual-religiosa: administrar a los fieles un sacramento de la iglesia católica. Y con ese fin se conserva todavía en al iglesia belga. La producción originaria de la pila bautismal reclamaba que fuera percibida y utilizada como un objeto ritual; o sea, como medio o instrumento para la administración del correspondiente sacramento. Su relieve central con el bautismo de Cristo, las dos figuras que aguardan a orilla del río Jordán su llegada e incluso la figura de los toros en que descansa la pila subrayaban en significado religioso del bautismo, de acuerdo con los textos sagrados, y estaban ahí no solamente para provocar -al ser percibidos- una experiencia estética, sino ante todo al servicio de una práctica ritual. Así pues, se trataba de un objeto producido para cumplir con una finalidad religiosa: subrayar la importancia y el significado del bautismo para los*

*creyentes...*¹. Como éste, podemos encontrar muchos ejemplos a los que hoy llamamos arte en la implicación moderna sin reparar en su implicación original con la sociedad, perdiendo las ideas de apreciación y huso en tiempo y sociedad.

Es solo con la constante división social del trabajo iniciada en la prehistoria y sin conclusión a la vista, que hoy se requiere de profesionales aptos para la producción de diferentes productos estéticos útiles a la sociedad. Por lo tanto arte, artesanía y diseño solo cumplen diferentes necesidades estéticas, ninguna inferior a la otra pero, en su función actual sí diferenciables a partir de su relación con la sociedad en que se desarrollan. La estética es el punto a definir si queremos hacer un análisis satisfactorio de la actividad que nos ocupa. Eso solo por hablar de darle un margen de ubicación dentro del contexto de las producciones plásticas contemporáneas, pues no podemos hablar de definiciones exactas dentro de una generalidad. Así que aunque lleguemos a ubicar con exactitud hasta donde pertenece la escenografía al arte, la artesanía y el diseño, no podemos perder de vista que hablamos de una particularidad artística. Así definiendo escenografía, la separaremos del contexto general en el que entendemos escenografía, que puede fluctuar según su aplicación más al arte, o a la artesanía o al diseño.

¹ Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. Grijalvo. México. 1992. pp 83

1.1.1. La estética, parte integrante y punto de confusión.

Una de las confusiones que generan mayor problema al tratar de diferenciar artesanía, arte y diseño, es la común creencia que estética y arte son la misma cosa y por lo tanto cualquier objeto que nos parezca estético cae necesariamente en una categoría artística. Nuestro primer trabajo debe consistir en comparar las definiciones de algunos autores a cerca de la estética con el fin de obtener una definición satisfactoria que nos lleve a darle a cada una de las tres categorías estéticas que tratamos su correspondiente función y responsabilidad en la sociedad. Debemos tomar en cuenta las tres premisas que nos plantea Adolfo Sánchez Vázquez² para llegar a una buena concepción de la estética, y estas son: *"el rechazo de cualquier apriorismo en sus conceptos"* que se refiere a olvidarse de las estéticas que proponen conceptos especulativos, que pierden validez al enfrentarse con lo concreto real, y por lo tanto propone un estudio basado en lo empírico; *"el deber de tomar a la realidad como un aspecto total, sin segmentarla o reducirla a ciertas esferas"*, esto es que no debemos referirnos a objetos estéticos de tal o cual tiempo, de tal o cual cultura, y tomarlos como los únicos válidos para recibir tal calificativo, sin importar si los objetos a los que nos referimos sean: naturales, artificiales, industriales, arcaicos, prehispánicos, monolíticos, religiosos, etc., y tercero, *"si se aspira a explicar objetiva, racional y científicamente a una realidad específica como los objetos estéticos, es necesario hacerlo en sus determinaciones más generales sin mutilaciones ni exclusiones"*.

La primera condición para reconocer un objeto estético es analizar la situación en que se percibe, es decir, la relación que se da entre objeto y sujeto ¿en qué momento se convierte en estética?. Es necesario partir entonces de cómo se dan las sensaciones, en que momento se convierten en estéticas o en que momento dejan de serlo o, dicho en palabras de Sánchez Vázquez³, en que momento la *"percepción ordinaria"* se transforma en *"percepción estética"*. No podemos basarnos en una definición y regir el mundo de las

² Ibid. pp 14-15

³ Ibid. pp 127

sensaciones a ella, ya que el acto mismo de sentir conlleva limitantes y variantes en cuanto a que se trata de un acto único e individual, o sea un acto "singular" e "inmediato", singular porque aunque un grupo de individuos perciban el mismo suceso en un mismo espacio y tiempo, para cada uno el suceso no es completamente el mismo, y no por que el suceso sea cambiante sino por que cada individuo es diferente, y no perciben solo con los sentidos sino también con el cerebro, el cual está lleno de experiencias buenas y malas; de educación social; de fobias y filias. Se puede decir que la percepción se encuentra condicionada por la experiencia personal, recuerdos, imágenes, sentimientos y capacidades físicas desarrolladas por una educación selectiva, como por ejemplo: un músico aprende a diferenciar notas que un forjador de acero pasaría por alto. Además se encuentra la experiencia social, cuya definición Sánchez Vázquez encuentra muy clara en Marx "*la formación de los cinco sentidos es la obra de toda la historia universal anterior*"⁴. Esto no es solo una condicionante, sino que tiende a ser una traba, pues ese conglomerado social de hábitos, estructuras y esquemas sociales que rigen la percepción, la pueden transformar en un acto condicionado, reduciéndolo por la fuerza de uso, a sus rasgos sensibles mínimos y empobreciendo sus significados. Ya no recurrimos a lo que nuestra experiencia sensorial nos dice del hecho que contemplamos, sino que la costumbre nos hace reaccionar como la sociedad lo dicta, haciendo caso omiso de nuestras propias sensaciones.

En la "percepción ordinaria" como lo califica Sánchez Vázquez, se inmiscuyen pensamiento y sentimiento, mas para R.G. Collinwood⁵ se deben diferenciar también estos dos procesos. En principio el pensamiento es de un carácter bipolar, es decir que se puede establecer cierta referencia entre el pensar bien y el pensar mal, es un proceso que puede llegar a un consenso en cuanto al grupo que comparte un pensamiento, pero aunque en ese mismo grupo se llegue a un acuerdo en cuanto a un suceso específico, queda como particular el sentimiento individual, lo cual no necesita el consenso para obtener validez, sino que es valido por el solo hecho de ser sensación individual, y mientras

⁴ Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación...* Op. Cit. pp 129

⁵ Collingwood, R. G. *Los principios del arte*. F.C.E. México. 1993 pp 151-164

los pensamientos pueden corroborarse o contradecirse unos a otros, los sentimientos por su inmediatez e individualidad son tan efímeros que nos se tiene tiempo de corroborarlos, al hacerlo pierden su condición y pasan al terreno del pensamiento. Por lo tanto pensamiento y sentimiento son dos procesos que se relacionan, aunque el pensamiento tiene cierta permanencia (que no quiere decir que es eterno), es condicionado y a la vez condiciona al sentimiento. Siendo dos procesos indisolubles parecería absurdo tratar de dividirlos, pero es necesario ubicarlos como dos niveles de una sola facultad humana: la acción de apropiarse del mundo, donde el sentimiento funciona como base para la superestructura que conforma el pensamiento, y si necesitamos ponerlo a diferentes niveles es por que en el nivel del sentimiento es donde se da la percepción estética como base, antes de pasar por la influencia del pensamiento y convertirse en conocimiento.

La "percepción estética" o, siendo más específicos la "situación estética" por ser ubicable solo en un tiempo y en una relación inmediata e individual, tiene su base en la percepción ordinaria pero podemos ubicarla como una relación sujeto-objeto en la que el sujeto tiende a desligarse de todo interés por obtener algo del objeto y se limita a la contemplación pura como fin y no como medio. Se debe de plantear la cuestión como medio para dar solución al tema que nos interesa y no caer en polémicas que nos desvíen del objetivo central. Por ello enfocaremos la estética desde el punto de vista planteado por Sánchez Vázquez, R.G. Collingwood, y Juan Acha⁶ en el sentido del huso práctico-social, aunque por otro lado debemos tomar en cuenta opiniones como la de Raimond Bayer quien al iniciar su "Historia del arte" nos dice: *"Tomaremos el termino estética aquí en el sentido de "reflexión acerca del arte". Mas no siempre se ha llamado así a todas las reflexiones sobre el arte. La palabra "estética" no hizo su aparición hasta el siglo XVIII al emplearla Baumgarten (1714-1762), y aun en ese momento no significaba más que "teoría de la sensibilidad" conforme a la etimología del termino griego *aisthesis*. Sin embargo, la estética, aun sin haber llevado todavía ese nombre, existe desde tiempos de la antigüedad e incluso desde la prehistoria, y es justamente esta reflexión*

⁶ Acha, Juan. *Introducción a la teoría de los diseños*. Trillas. México. 1992.

sobre el arte y sobre lo bello a través de los siglos la que nos proponemos estudiar.”⁷

Se puede decir que Bayer toma más a la estética como “filosofía de arte” que como “filosofía de lo bello”, y no se trata de afirmar o negar cualquiera de las dos formas de plantearse el problema, pues los dos puntos tiene grandes defensores a su favor. Para el presente objetivo es preciso ubicar a la estética de la segunda manera y con el punto de vista de sus defensores.

Para comprender la percepción estética es necesario otorgarle la importancia que tienen todos los tipos de percepción, como una capacidad que incumbe a todos los hombres por igual. Toda percepción tiene un interés y un objetivo para satisfacer una necesidad. Sánchez Vázquez divide en tres los tipos de relación que el individuo establece con el mundo circundante:

“1.-La relación teórico-cognocitiva con la que se acercan a la realidad para comprenderla.

2.-La relación práctico-productiva con la cual interviene materialmente en la naturaleza y la transforman produciendo, con su trabajo, objetos que satisfacen determinadas necesidades vitales: alimentarse, vestirse, guarecerse, defenderse, comunicarse, transportarse, etcétera.

3.-La relación práctico-utilitaria en la cual utilizan o consumen esos objetos.”⁸

El hombre dentro de todo el reino animal es el único que toma al mundo circundante no como un fin sino como medio. Es decir, se apropia de la naturaleza por medio de herramientas para transformarla a su modo como dice Ernest Fischer: *“Todo organismo biológico vive en estado de metabolismo con el mundo circundante: continuamente da y toma algo al y del mundo exterior. Pero lo hace directamente, sin intermediario. Solo el trabajo humano es un metabolismo mediato. El medio ha precedido al fin; el fin se rebela con el uso de los medios.”⁹*

El medio no solo condiciona al fin sino que lo redefine, el hombre ya no se limita a sus necesidades iniciales por que el medio ya las ha superado y da paso a nuevas necesidades. De esta manera el

⁷ Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. F.C.E. México. 1993. pp 7

⁸ Vázquez, Sánchez. *Op Cit*. pp 77

⁹ Fischer, Ernest. *La necesidad del arte*. Nexos/península. Barcelona. 1997. pp 19

hombre descubre en el medio algo potencialmente ilimitado, "mágico", la magia precede al pensamiento, no es el cerebro el que define la función de la mano sino que el hombre inicia su conocimiento pensando primero con las manos. *"El pensamiento no es más que una forma abreviada de experimentación transferida de las manos al cerebro; los innumerables experimentos han dejado de ser 'recuerdo' para convertirse en 'experiencia'."*¹⁰

A lo largo de muchos siglos de experimentación y satisfacción de necesidades, el hombre ha producido objetos que ya no son estrictamente utilitarios sino que también están dotados de elementos "transutilitarios" dentro de los cuales se encuentran los estéticos. Podemos decir que la percepción de la realidad está condicionada por la finalidad que le pueda otorgar la satisfacción de nuestras necesidades materiales, es decir que nuestra percepción en cuanto a la necesidad que envuelve el acto mismo. En la percepción estética se pierde tal carácter pues la percepción pasa de ser medio a un fin en sí. Pasamos de la utilidad a la contemplación, pasando por alto incluso la función originaria para la que fue creado un aparato, instrumento o artefacto dados, ateniéndonos solo a los datos sensibles que proporcionan a nuestros sentidos, estéticos en su categoría más general como belleza del objeto (se pueden añadir otras categorías que también trata la estética además de la belleza como son: lo feo; lo sublime; lo trágico; lo cómico y lo grotesco, pero de lo que se trata en este trabajo es de establecer las generalidades que nos permitan hablar de la estética como algo aplicable a la percepción humana en su relación con su entorno, ya sea con la naturaleza o con el habiente que el mismo se provee.) Por lo tanto la relación estética que se establece entre sujeto y objeto, por ser "transutilitaria" no se rige por las leyes del interés que llevaron a la realización del objeto, sino por los aspectos sensibles que lo conforman y son intrínsecos en el objeto. Lo estético en el objeto contemplado no es de una pureza única e inconfundible, es parte de un conjunto que a veces no percibe conscientemente el espectador, pero que se mezcla en el juicio estético. *"...no existe lo estético "químicamente puro" sino lo estético "impuro", es decir, ligado indisolublemente a lo extraestético*

¹⁰ Ibid. pp 21

incorporado a la obra de arte, tampoco existen en ésta plenamente puros, los valores nacionales, morales, religiosos o políticos; estos valores se dan fundidos en el todo estético en que se integran."¹¹ Podemos decir que las situaciones estéticas se dan en relación con cualquier objeto que se contempla con el fin de percibir sus cualidades sensibles inmediatas, sin importar, por lo menos de primera instancia si son útiles, naturales, artificiales o de cualquier índole que lo lleva a un interés de uso.

Podemos ver que las cualidades estéticas de un objeto dado no necesariamente son parte de su estructura interna, tiene que ver más con la contemplación del sujeto con todas sus características de individuo perteneciente a una sociedad y con una experiencia única que condicionan y enriquecen sus juicios. Sin embargo es importante señalar que no se trata de proponer el libre albedrío en el juicio estético, pues en el caso de los productos creados por el hombre a diferencia de los juicios que podamos establecer a cerca de la naturaleza, son productos cargados de una intención, la cual el espectador no puede pasar por alto en el momento de emitir su juicio. Estos objetivos por parte del creador de recursos materiales pueden ser de diferentes índoles además de lo estético, pues los objetivos originales dan paso a la contemplación estética cuando se trata de objetos en los cuales se ha perdido el sentido original, y aún conservándolo, los juicios estéticos que se puedan tener acerca de él serán diferentes según el momento social en que sea contemplado.

Si algo podemos apreciar de la sociedad moderna es su tendencia a la creación de recursos materiales, en los cuales se puede encontrar una gran carga estética intencional. Por decirlo de alguna manera, lo estético se ha convertido en un producto mercantil y como tal se rige por las leyes del mercado. Pero en esta sociedad donde lo estético es una moda (válgame que hasta las peluquerías lo son), es necesario poder definir los objetivos que llevan al uso de ella, o correr el riesgo de caer en generalidades que no benefician en nada a ninguna actividad que tome como medio un recurso estético.

¹¹ Sánchez Vázquez. Adolfo... Op Cit pp 55

Ahora si podemos dividir el mundo de los productores de recursos estéticos en tres grandes actividades: el artesanal; el artístico y el gran mundo de los diseños aplicados en casi todas las ramas de la sociedad moderna.

1.1.2. Conceptos y definiciones.

Ningún idioma, lengua o dialecto logra tener infalibilidad en los conceptos que sustenta, principalmente por que las acciones que tratamos de definir están en constante evolución, con cambios imperceptibles, incluso para quien las realiza. Es imposible inventar nuevas palabras para las variantes de los actos que realizamos individualmente, pero al usar las palabras ya empleadas para definir los actos que más se parecen a los nuestros, terminamos por no definir realmente lo que hacemos, tal vez por nuestro momento histórico nos rebasa, por impotencia o por irresponsabilidad. Hay una serie de conceptos que no se aplican correctamente y que confunden nuestro entendimiento de la realidad y en el caso particular que tratamos hay una serie de confusiones que es necesario aclarar antes de poder definir el área que nos interesa, "la escenografía".

*"La realidad no camina desnuda y nos basta con mirarla. Siempre la cubrimos con la vestimenta de nuestra óptica conceptual, óptica que, para nosotros, no consta de definiciones sino de criterios adoptados con sentido crítico y de acuerdo con su utilidad cognoscitiva."*¹² Con esta idea Juan Acha cuestiona los conceptos que podamos tener acerca de la realidad circundante, refiriéndose a la idea que se tiene de los diseños, por lo que plantea la necesidad de analizar cada fenómeno en su tiempo y por las funciones que cumple en él. Pero esto se complica si partimos de los conceptos que ya están en uso y que no podemos evadir. Esto se debe principalmente al uso de "*significados impropios*"¹³ como los llama R. G. Collingwood. Estos significados están divididos en obsoletos o anticuados, significados analógicos y significados de cortesía.

Los significados obsoletos o anticuados son los que nos hereda la historia, son los que alguna vez tuvo la palabra que ahora usamos pero no ha evolucionado a la par que el objeto al cual designamos, pero usamos por la fuerza del hábito. Estos significados se pueden dividir entre los más y los menos arcaicos, algunos no representan ningún

¹² Acha, Juan. *Introducción a la teoría de los diseños*. Trillas. México. 1991. pp 11-12

¹³ Collinwood... Op Cit pp 16-18

peligro para los significados presentes, que son generalmente los más arcaicos, pero los menos arcaicos se adhieren a las formas modernas de designar una actividad, la contaminan y confunden de tal modo que solo podemos distinguir su verdadero significado (entendiendo por verdadero significado al cual designa más específicamente la actividad a la que nos referimos en nuestro tiempo y espacio.) mediante un cuidadoso análisis del hecho que nos interesa. En el caso que nos ocupa el mismo Collinwood hace una diferencia entre "arte" y "arte propiamente dicho" Para dejarle a la artesanía el título que por herencia le corresponde y aplica el segundo al quehacer específico que hoy se puede diferenciar de la artesanía, que tiene su herencia en ésta y puede seguir llamándosele "arte", pero para fines de un análisis más claro el autor que tratamos pretende al designarlo "arte propiamente dicho", corregir lo que de obsoleto pueda tener la palabra "arte".

Los significados analógicos son aquellos que usamos para designar algo que se parece a lo que en otras lenguas, culturas e incluso en otros tiempos se le atribuían al hecho al cual queremos designar. Esto crea confusiones de significado pues los términos que nosotros buscamos para designar nuestra propia experiencia no siempre están a la mano ni son tan particulares, por lo que recurrimos a otros términos que designan una actividad o un hecho que se parece a la actividad o al hecho que queremos designar, pero corremos el riesgo de arrastrar con estos términos uno o varios significados que no queríamos dar. Collinwood pone como ejemplo el uso de la palabra "estado", como traducción del griego "polis" pero los griegos no conocieron una organización del estado como la nuestra y su "polis" política y religiosa a la vez, dista en muchos aspectos de parecerse a la nuestra. Cuando usamos palabras como "estado", "político", etc., las usamos no como palabras creadas para designarlas, sino por su sentido analógico.

Los significados de cortesía no son los menos peligrosos para lograr un buen entendimiento de lo que queremos designar, pues estos basan su juicio no en la fuerza descriptiva de la palabra sino en la emoción que los lleva a aplicarla. Es decir, se da mas importancia a lo que se desea o se rechaza del título que la palabra impone sin importar si el significado realmente se adapta a lo que se quiere decir. Así la

palabra caballero, cristiano, comunista, etc. Obtienen significados emocionales al aplicarlas despectivamente, como insulto o como halago.

Para llegar a conceptos satisfactorios y evitar la contaminación de términos arriba mencionados, es necesario analizar la función que cumplen el diseño, el arte y la artesanía en la sociedad actual sin dejarnos llevar por las ideas a priori que se tienen acerca de ellos. Industria un tanto difícil si pensamos en la cantidad de productos estéticos que rodean la vida moderna y que son calificados indiscriminadamente como arte, y no quiero decir que no lo sean sino que la gran mayoría toma el calificativo ambiguamente, sin apegarse a términos estrictos. Es decir, se basan en "significados impropios" que como ya se mencionó no siempre son los correctos.

Para que nuestra investigación lleve un orden lógico comenzaremos por analizar arte y artesanía, pues históricamente son dos conceptos que preceden a la aparición de los diseños, los cuales podemos ubicar como fenómenos modernos con lineamientos muy específicos en cuanto a su función en la industria masiva en que nacen.

1.2. Artesanía y arte.

No es mi intención analizar los hechos históricos generales que llevaron al nacimiento de las artesanías y las artes. Pero sí plantear como objetivo primordial el análisis de los conceptos que dieron origen a estas palabras y los motivos para seguir usándolas, pero con las nuevas connotaciones que les impone su relación con la sociedad actual, como fenómenos con herencia pero en constante cambio y con adaptación a las nuevas realidades.

La necesidad de analizar juntos artesanía y arte, es por la gran confusión que se genera entre éstos dos por el común de la gente. Podemos encontrar más datos históricos concretos de cómo la una y la otra parten de una misma actividad común, pudiendo ubicar ahí la principal razón para no encontrar una barrera definida entre ambas.

La palabra arte tiene connotaciones históricas de las cuales no podemos olvidarnos, pero que hacer para diferenciar la actividad que actualmente llamamos arte. Collingwood¹⁴ hace un análisis histórico de la palabra que viene de ars en latín antiguo y tejné (tejne), que designan la capacidad para producir algo bien, por resultados preconcebidos caracterizados por la buena ejecución técnica producto de un adiestramiento. Dicho calificativo de arte se puede aplicar desde los griegos hasta el medievo, pero es en el renacimiento donde se puede decir que hubo una bifurcación entre arte, fruto del productor adiestrado de taller (artesano), y arte propiamente dicho, que aunque surgen del mismo sistema formativo que los anteriores, postulan su propia pureza y se ocupan de temas profanos, a diferencia de los artesanos que se regían por sentimientos religiosos e ideales de belleza preestablecidos. El nacimiento de las artes, que Juan Acha¹⁵ ubica alrededor del año 1,300 en Italia, y Jean Gimpel¹⁶ en el segundo tercio del siglo XV como obra de los humanistas neoplatónicos protegidos por los Médicis en Florencia. Dicho evento agrega a la producción artesanal

¹⁴ Collingwood... Op Cit

¹⁵ Acha, Juan... Op Cit pp 24

¹⁶ Gimpel, Jean. *Contra el arte y los artistas*. Gedisa. Barcelona. 1979. pp 45

el sentimiento del artista como individuo, lo que obliga al espectador a rebasar la cotidianidad estética que le proporciona el artesano, y educarse para consumir el producto del naciente artista que propone la excepcionalidad de su punto de vista, elevando al artista por sobre el artesano.

El adiestramiento por el que a pasado el artesano permite, y a la vez condiciona, el saber con exactitud cual será el resultado al cual llegará con su trabajo, es decir, en este caso el fin es previo al medio. Los artesanos conocen bien su oficio, desde la elección del material al cual van a transformar por medio de la herramienta necesaria, la cual también conocen, y que los llevará a la culminación de un buen producto realizado con esmero y perfección, o en caso contrario no cumplirá el objetivo planeado, por lo que estaremos ante una mala artesanía y ante un mal artesano. El artesano no puede dejar su trabajo a la casualidad, se guía principalmente de pre-conocimientos establecidos al interior de su gremio, los cuales han sido aprendidos de generación en generación tanto en el modo de producirlas como en el objetivo que deben cumplir. El artesano es un trabajador manual de formación empírica y tradicionalista, sujeto a normas que su gremio le impone para la realización de objetos esencialmente ornamentales y producidos en serie (no de manera industrial ya que el artesano sigue siendo el responsable de la realización de su producto y está limitado a su propia capacidad productiva.)

Acha¹⁷ define las artesanías como productos estéticos que hayan su esencia en etapas precapitalistas o sea antes del renacimiento, por darles una temporalidad, pues es absurdo tratar de reducir a un calificativo toda la producción estética de la humanidad, principalmente por lo que significa el calificativo 'artesanías' para la sociedad moderna y no para quienes las produjeron. El uso de la palabra es con el propósito de hacer un análisis moderno* de la herencia de objetos estéticos que nos legaron nuestros antepasados. Pues a fin de cuentas el artesano con las características citadas se confunde en la

¹⁷ Acha Juan... Op Cit pp 41

* *Un análisis moderno es la única manera de acercarnos a dicho legado pues sería imposible determinar con exactitud la función que cumplían esos recursos plásticos en las sociedades que no concebían separar la forma del uso.*

actualidad con el obrero libre que no se sujeta a las condiciones de un solo gremio, sino a un sinfín de condiciones de mercado y problemas de producción y distribución.

Es el renacimiento el que ve aparecer al artista, principalmente propiciado por las ideas de la naciente burguesía. El individualismo es encarnado en él, por lo que las normas que guían al artesano se rompen para dar paso al creador pagano de productos estéticos más elevados y restringidos a un grupo de consumidores ilustrados, mientras el terreno de las artesanías queda como producto condicionado por la mística propia de la sociedad que le acoge y reconoce popularmente.

La artesanía depende de su técnica para lograr un buen producto, el artesano reconoce sus materias primas y sabe utilizarlas para su propósito que culmina en el artefacto, que es un fin en sí mismo por ser real. El artista no puede predecir el resultado de su trabajo, hasta el momento de culminarlo encuentra su propósito, es decir, el artesano tiene un propósito y lo cumple al realizar su producto (y sino lo logra se trata de un mal artesano), mientras el artista busca su propósito en la obra de arte, busca los medios para la expresión sensible sin depender de la buena manufactura del producto, mas bien buscando corporeizar sus ideas en él, las cuales no son reales en el sentido que lo son en el artefacto, sino que son subjetivas. El consumidor no se apropia la obra de arte solo por su materialidad sino por el acto que representa, esto puede ser más claro en las artes escénicas, donde el espectador no se apropia materialmente de nada pues es el acto en sí mismo lo que le interesa.

La teoría técnica del arte es como llama Collingwood¹⁸ a la aplicación del proceso de creación de las artesanías, al proceso creativo del arte. Se confunde el objetivo del arte al creer que el arte es un fin, pues entonces arte y artesanía se encontrarían en la misma condición, medio y fin se convierten en dos conceptos promiscuos por tratar de aplicar las condiciones que rigen las artesanías al proceso creativo que lleva a la producción artística. No se puede por principio de cuentas poner en la misma categoría la materia prima necesaria para la elaboración de una artesanía y el material de que se vale el arte para su

¹⁸ Collingwood, R.G... Op Cit pp 25

propósito, puesto que la madera en bruto que trabaja el artesano bajo el plan determinado de cumplir un objetivo previsto y calculado (todo lo que quede fuera de planeación se convierte en pérdida para el artesano, lujo que no se puede dar un trabajador agremiado), difiere del material que necesita el artista par realizar su obra, pues en el caso de utilizar el mismo material que el artesano citado, los resultados no son guiados por la destreza y costumbres aprendidas al interior del gremio, sino por algo más personal. Es decir, enfrentamos actitud artística contra destreza artesanal (debemos entender que el artesano no carece de sentimientos ni escatima en expresarlos en su trabajo, simplemente ese no es su objetivo primordial.)

1.3. Diseño y arte.

Cuando Collinwood¹⁹ hace una diferenciación entre 'arte' y 'arte propiamente dicho' es para desligar al arte propiamente dicho de significados impropios por obsoletos, a la vez que separa éste de la teoría técnica del arte, pues este concepto no es más que una reminiscencia de lo que en su tiempo era el arte (arte y artesanía mezclados indistintamente), y constituye un burdo afán de aplicar conceptos únicos e inmutables. Collingwood como otros de los autores mencionados propone la necesidad de conceptos que describan a su tiempo, pues con la introducción de conceptos nuevos no se descalifica a los anteriores como conceptos históricos, pero sí como conceptos eternos. Es pues una necesidad el dar conceptos nuevos a nuevas relaciones entre una actividad específica (en este caso arte) y la sociedad que lo acoge, pues por ejemplo la sociedad humana casi siempre se ha dividido en clase trabajadora y clase dominante, pero hay diferencias abismales entre el esclavo y el obrero por lo específico del momento histórico de cada uno.

Para el año de la primera edición en inglés de "*los principios del arte*" (1938)²⁰, el diseño todavía no tomaba el sitio que hoy tiene en la sociedad, aunque ya habían nacido movimientos como el "art nouveau", el "art déco" y la "Bauhaus", tal parece que Collingwood no les da la importancia que ahora tienen y solo hace la diferencia entre "arte" (artesanía) y "arte propiamente dicho" (arte) dejando a autores más actuales el trabajo de definir el diseño y su situación histórica. Sin embargo podemos decir que ciertos conceptos siguen siendo válidos, sobre todo en lo referente al arte (no en su connotación de artesanía.) En su planteamiento de que no existe el "buen arte" y el "mal arte" como problema a resolver frente al producto artístico, propone más bien diferenciar al "arte que es" del que "no lo es", y lo que no es arte pasa otro nivel de producción estética como la artesanía, ya que establece otro tipo de relación con los que consumen su trabajo, diferente a la relación que se establece con el arte. Se podría agregar al diseño dentro

¹⁹ Collingwood, R. G... Op Cit

²⁰ Op Cit

del ámbito de los productos estéticos que no son arte, pues la relación del diseñador con el producto de su trabajo y con quienes lo consumen no encajan, como las artesanías, dentro de los conceptos de una relación artística.

Para Juan Acha los diseños son producto de una nueva división del trabajo que occidente propició, en busca de profesionales capaces de introducir recursos estéticos en los productos industriales, definiéndolos como "...*actividades proyectivas que introducen recursos estéticos en los productos de la industria masiva.*"²¹ El objetivo de los diseños es influir estéticamente en los productos dirigidos a las mayorías demográficas de una sociedad superpoblada, pues no pueden existir los diseños sin masas consumidoras. Los cambios cuantitativos traen consigo necesariamente cambios cualitativos en la distribución de los recursos sociales, y por lo tanto los diseños son fenómenos que solo podían darse en este momento histórico donde la necesidad de recursos estéticos ya no solo puede ser satisfecha por las artesanías y las artes, las cuales de alguna manera ya traen consigo el germen de los diseños.

Pero aclaremos la función de los diseños. Jean Baudrillard propone: "*Hay que dar al término "design" [diseño] toda su envergadura etimológica. Puede desplegarse en tres sentidos: el dibujo [dessin], el designio [dessein] y el diseño [design]. En los tres casos, se encuentra un esquema de abstracción racional: gráfico para el dibujo, reflexivo y psicológico para el designio (proyección consiente de un objetivo), y más generalmente para el diseño: paso al estatus de signo, operación/signo, reducción y racionalización en elementos/signo, transferencia a la función/signo.*"²²

Podemos encontrar ciertas confusiones en cuanto a la concepción del diseño partiendo de la definición antes citada, pues por lo general se considera diseño solo al gráfico y al industrial, reduciendo con esto el verdadero alcance del diseño. Juan Acha citado un poco más arriba, da un alcance más amplio con su definición, que habla más de la aplicación de los conceptos que de su etimología, sin embargo las dos definiciones nos servirán para hacer un análisis más completo para

²¹ Acha, Juan... Op Cit pp 75

²² Baudrillard, Jean. *Critica de la economía política del signo*. Siglo XXI. México. 1991 pp 231

nuestro objetivo final. Tanto para Acha como para Baudrillard los diseños tiene objetivos muy bien establecidos para la economía capitalista y su mercado de masas es decir, la introducción de recursos estéticos a la industria masiva incluye a cualquier industria de alcances masivos, como el diseño industrial, el arquitectural y el urbano por sus innegables alcances, y por lo mismo hay que incluir a las actividades proyectivas y a las directorales que presentan los productos audiovisuales y los icónico-verbales de nuestra época. Estas dos últimas denominadas "ciencias de la comunicación" que incluyen en su campo al cine y la televisión en el caso de los audiovisuales; tiras cómicas, fotonovelas y prensa en general, es decir el campo del diseño gráfico, es lo que comprende los productos icónico-verbales. Todas estas actividades cumplen la función de proyectar [designar] recursos estéticos [signos] a una industria masiva en creciente globalización. La importancia de los diseños crece en relación proporcional con la tecnología, y en particular por los alcances de las telecomunicaciones, siendo las "ciencias de la comunicación" las que participan más directamente en la construcción de la "aldea global"²³.

El diseño ha pasado de ser un sustantivo a un verbo. Lo que antes era un atributo o una cualidad por los esquemas de que estaba compuesto, paso a ser una actividad predominante en casi todas las disciplinas del quehacer humano. Es decir, el dibujo por el dibujo mismo [dessin] pierde esa significación y se amplía como una actividad que planea un objetivo dado, "diseño es toda acción creadora que cumple su finalidad"²⁴. Entonces el diseño se convierte en un medio que necesariamente se rige por el cumplimiento del fin, y por lo tanto es aplicable a cualquier fin. El diseño-verbo no es del uso exclusivo de ciertos profesionales como los citados anteriormente, sino que es un acto humano fundamental como lo plantea Gillam Scott²⁵.

Podemos hablar del diseño como una actividad integrante de cualquier disciplina humana que cumple una función primordial en el

²³ McLuhan, Marshall –Fioré, Quentin. *El medio es el mensaje –Un inventario de efectos*. Paidós estudio. 1992.

²⁴ Gillam Scott, Robert. *Fundamentos del diseño*. Victor Lerú. Buenos Aires. 1950. pp

1

²⁵ Op Cit pp 1

cumplimiento de un objetivo creador, pues la planeación requiere de un sistema de abstracción gráfico [dessin], y un sistema de reflexión para proyectar conscientemente un objetivo [dessein]. Pero el diseño [design] es un proceso específico de resignificación de los objetos donde la utilidad pasa a un segundo término, cediendo su importancia al "status de signo" que le otorga el "design". La importancia histórica del diseño se encuentra en este último aspecto pues comprende lo que Baurillard llama "*la revolución semiótica*"²⁶, tan importante en nuestro tiempo como en el suyo lo fue la revolución industrial.

Los diseños son parte integrante de la tecnología, el poder diferenciar la una de la otra puede resultar imposible, si lo comparamos con las diferencias que tienen las artesanías con la tecnología o esta misma con el arte. Pues mientras no se pueden concebir los diseños sin el uso de las diferentes tecnologías, las artesanías guardan una relación débil con ellas, y en el arte son casi nulas en el sentido de la industrialización del producto final. Esto se convierte en un problema de alcances, pues entre más tecnología se use, se tiene más acceso a las masas. Por supuesto que me refiero al sistema de producción en serie y de venta masiva, pues en algunos aspectos el arte y las artesanías pueden valerse del mercadeo y la publicidad para su promoción.

²⁶ Baurillard, Jean... Op Cit pp 231

1.4. Relación de la escenografía con la artesanía, el arte y el diseño.

Podríamos empezar defendiendo una posición en donde la escenografía es o no con seguridad cualquiera de estas tres cosas, pero correríamos muchos riesgos ya que en diferentes aspectos no se puede negar la relación de la escenografía con la actividad artesanal, y sin duda el potencial artístico de esta actividad es intrínseco al todo en el que participa como lo es el teatro. En lo referente al diseño se vuelve innegable que la escenografía se ha dejado permear por esta concepción moderna de planeación, que le ha permitido estructurar sus resultados tanto técnicos como creativos dentro del ámbito en el que se desarrolla.

La mayoría de las veces se confunde al escenógrafo con el carpintero, el tramoyista o el realizador en general, dependiendo de los materiales de los que se valga la escenografía en cuestión, así como se confunde al iluminador con el electricista. Todo el equipo de realización contribuye a la creación del espectáculo teatral y sin ellos la ejecución de éste arte sería prácticamente imposible. Su formación es más parecida a la actividad gremial del artesano que a la del artista propiamente dicho, pues basan su trabajo en el desarrollo de la destreza en la transformación de materiales y la mayoría de las veces, sobre todo en nuestro país, la formación que obtiene este equipo técnico es al interior del mismo gremio. Dicho gremio cuenta con maestros que han aprendido su oficio en la práctica y lo transmiten a sus discípulos también en las realizaciones teatrales en proceso que le son encargadas, mas si bien en otros países se cuenta con escuelas que se encargan de la formación de técnicos teatrales, tal condición no los eleva por encima de un técnico con formación gremial, solo los hace más eficientes al momento de aplicar ciertos elementos convencionales. En ambos casos la técnica es el fin al que se pretende llegar y manejar con destreza, aunque suele suceder que los realizadores cuentan también con un estilo particular del que también se vale el escenógrafo al conocer su trabajo.

El escenógrafo forma parte del equipo realizador o del equipo de creativos que llevan a cabo el montaje escénico. Por un lado tenemos al

equipo técnico formado por carpinteros, tramoyistas, costureras, electricistas, etc.; y por el otro al grupo de creativos del que forman parte sin lugar a dudas el director de escena, el dramaturgo y el actor. El escenógrafo, junto con otros que participan en la plástica teatral como el iluminador o el diseñador de vestuario, se encuentra en una posición ambigua, no solo para quienes acuden al teatro sino también para los que lo realizan.

Patrice Pavis nos dice: *“La Skênographia es, para los griegos, el arte de adornar el teatro y el decorado pictórico que resulta de esta técnica. En el renacimiento, la escenografía es la técnica que consiste en dibujar y pintar un telón de fondo en perspectiva. En el sentido moderno, es la ciencia y método del escenario y del espacio teatral. Es también, por metonimia, el decorado mismo, que resulta del trabajo del escenógrafo. En la actualidad, la palabra se impone cada vez más reemplazando a decorado, para superar la noción de ornamentación y de envoltura que todavía se atribuye a la concepción anticuada del teatro como decoración. La escenografía marca adecuadamente su deseo de ser una escritura en el espacio tridimensional (al cual incluso habría que añadirle la dimensión temporal), y no ya un arte pictórico del telón de fondo como lo fue por largo tiempo hasta el naturalismo. El escenario teatral, no sólo se considera como la materialización de indicaciones escénicas problemáticas, sino que rechaza jugar un papel de “simple figuración” respecto de un texto preexistente y determinante.”*²⁷ Esta definición nos ubica en la contradicción que se nos impone al tratar de definir el trabajo artístico al cual deseamos introducirnos. Por un lado se plantea ya como ciencia, que podemos tomar como el “conocimiento exacto y razonado de ciertas cosas”; “conjunto de conocimientos fundados en el estudio” o “conjunto de conocimientos relativos a un objeto determinado” (según mi pequeño Larousse ilustrado)²⁸, que en cierta medida la autora que citamos utiliza, según entiendo, para ubicarla como una actividad ya rebasada por la sola acción intuitiva o de oficio adquirido, tornándose en una actividad que se vale ya de un conocimiento organizado. Y por otro, se

²⁷ Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro*. Paidós Comunicación. España. 1996. pp 173

²⁸ Ramón García-Pelayo y Gross. *Pequeño Larousse Ilustrado*. Ediciones Larousse. México 1982. pp 224

nos presenta como una escritura tetradimensional, por llamar de alguna manera a la amplitud de acción y a la libertad creativa que impone la búsqueda de una composición plástica para la puesta en escena. ¿Cuál es entonces la contribución del escenógrafo al montaje teatral?, ¿Es técnica o es creativa?. Si lo ubicamos en el área técnica tendríamos que aceptar que se basa en convencionalismos aceptados de por sí dentro del medio en el que se desarrolla y que por lo tanto se dedica a ilustrar las ideas del dramaturgo y del director de escena con imágenes universalmente reconocibles y neutrales, es decir, la sala de un castillo es reconocida por todos los espectadores sin influir en el texto o en la dirección de la puesta en escena. Pero si por el contrario, pensamos en una escenografía influyente y determinante en la concepción general del montaje escénico, pensamos por ende en un escenógrafo propositivo que se plantea la creación de espacios plásticamente enriquecedores a todo el conjunto creativo y no ya en el sentido de embellecer el escenario para hacerlo más agradable a la vista con decorados insulsos, sino con una participación directa en el drama escénico. No se trata pues de polarizar la idea de la escenografía presentándola como puramente técnica o puramente imaginativa, pues al igual que cualquiera de las otras actividades artísticas que participan en el teatro se vale de un conjunto de conclusiones, ya sea adquiridas en el estudio de trabajos precedentes de los cuales se nutre el escenógrafo, o de conclusiones propias que se van aplicando y perfeccionando con la sucesión de proyectos que nos van nutriendo ya en el campo profesional.

El proceso creativo requiere de un conjunto de artesanos, técnicos y realizadores que llevan a buen fin las ideas dadas por cada uno, el diseñador de vestuario necesita del sastre; el iluminador del electricista; el escenógrafo del constructor, y la lista de técnicos especializados puede continuar dependiendo de las propuestas que necesiten concretarse. Esto en la práctica lleva a muchas confusiones (me refiero a nuestro país en particular), pues muchas veces se recurre directamente al electricista teatral para el diseño lumínico, o al constructor para una solución espacial en la escena, puede obtenerse lo necesario y en ocasiones hasta se logra un resultado creativo, pues por lo general los realizadores como resultado de su aprendizaje empírico

tienen un conjunto de convencionalismos aprendidos que ponen en práctica para solucionar las necesidades requeridas por el contratante, que a su vez paga por resultados y no por propuestas.

Lo importante en la labor del diseñador escenográfico* reside en ser un investigador sensible a las propuestas para así proponer creativamente, condición que pierde el técnico pues solo se le pide que realice 'bien' su trabajo, dándole más una posición de artesano que de creativo. Esto se convierte en un gran problema en el momento de ubicar al escenógrafo como parte del proceso creativo, pues es fácil confundirlo con el realizador, esperando de él incluso que cargue su propio martillo. Y no se trata de menospreciar al equipo realizador, el problema reside en que se confunden las funciones de cada uno y no siempre para bien, pues termina creyéndose que el escenógrafo es el artesano que resuelve y no propone, que incluso hasta cumple caprichos tanto del director como del dramaturgo y el actor.

Se ha usado indistintamente el término 'escenógrafo' y 'diseñador escenográfico', pero es necesario ubicar los dos términos que aunque sí definen al mismo profesional es necesario aclararlo por el término diseño que se ha incorporado recientemente, si tomamos en cuenta el tiempo en que al escenógrafo solo se le llamaba así. El escenógrafo se deja influir por las propuestas y contrapropuestas de los demás creadores que participan en la puesta en escena y así como es permeable a la influencia, debe ser claro en sus propuestas para a su vez influir en el montaje escénico. Es en la etapa de montaje donde el escenógrafo debe hacer una previsualización que lo lleve al proyecto definitivo y a la vez facilite la comunicación creativa con los demás participantes de la puesta en escena. A esta etapa es a la que se denomina diseño escenográfico y es la que tenemos que definir con

* Lo nombro "diseñador escenográfico" no para diferenciarlo del "Escenógrafo" sino para distinguir los dos estados que requiere el creador del ambiente plástico escénico. Pues el proceso de planeación, discusión y diseño (o sea, el proceso del diseño escenográfico) no trae necesariamente consigo la culminación de un proyecto escenográfico, por ser una propuesta artística que pasa por vicisitudes que muchas veces están fuera de nuestro control. Por lo que se puede participar en muchos proyectos como "diseñador escenográfico" pero solo cuando se lleven a cabo podremos llamarlas "escenografías". Nuestra madurez creativa solo será comprobada en el momento en que nuestra escenografía acorte las distancias con nuestro diseño.

exactitud si queremos seguir hablando del sentido artístico de la escenografía, pues la utilización de la palabra 'diseño' puede traer ciertas confusiones si no nos atenemos a definiciones estrictas.

El término 'diseño' se aplica a disciplinas como el diseño arquitectónico, nombrando diseñador arquitectónico a los profesionales que pretenden edificar espacios habitables y estéticamente agradables, aquí como en otros campos la aplicación del diseño es solo una etapa del objetivo total de una disciplina, que es la previsualización o proyección de una obra. Es decir, se puede hablar del arquitecto, del urbanista o del escenógrafo en el área que les compete, pues todos requieren de un sistema de abstracción gráfica [dessin], y un sistema que les permita reflexionar y justificar conscientemente sus deseos [dessein], pero en el momento de aplicar el *design* como proceso de significación que trasciende al objeto mismo fuera de su producción material, convirtiéndose en algo independiente, incluso cobrando más importancia que el producto del que se trata, es cuando hay que establecer hasta donde este último aspecto es aplicable en el sentido mercantil consumista, y cuando se trata de un proceso de significación artística. Pero también podemos tomar al diseño simplemente como "...acción creadora que cumple su finalidad"²⁹ y sigue siendo aplicable al arte sin transformar su condición.

Es en la economía política del signo, como lo llama Jean Baudrillard³⁰, donde difiere en esencia la producción artística de la función social del diseño, pues mientras éste basa su importancia en significar los objetos dentro de un código y lengua de aparente funcionalidad dentro del proceso económico con un valor de cambio/signo, creando la ilusión de otorgar al producto un nuevo valor de uso/signo; el arte no participa del uso de signos establecidos y aceptados que lo lleven a ciencia cierta a presuponer con exactitud los alcances de su propuesta, aspecto que en el diseño como significante de valor de cambio es primordial, pues la estandarización de gustos lleva a un manejo legible de los signos para el consumidor masivo. Así pues, se puede deducir que el diseño como parte integrante de una disciplina

²⁹ Gillam Scott, Robert... Op Cit pp 1

³⁰ Baudrillard, Jean... Op Cit

difiere del diseño como disciplina propia, con una función social establecida de por sí, y aunque se puede aplicar el término diseño como etapa de previsualización dentro del proceso de trabajo de otras disciplinas, siempre hay que estar atentos para no confundirnos creyendo que el término arrastra consigo las condicionantes del diseño en sí, como fenómeno de significación de la industria masiva.

El diseño es un parte del todo que es el quehacer escenográfico, pero solo se puede decir que se hace escenografía en el momento del estreno de la obra en torno a la cual giró nuestro proyecto en todo el proceso de montaje. Es solo entonces cuando podemos hablar de la propuesta plástica en la que se participó creativamente logrando o no su objetivo. El diseño es por tanto medio y no fin en el trabajo artístico del escenógrafo.

EL CAMPO CREATIVO DEL ESCENÓGRAFO.

2.1. Ubicación de la escenografía en el evento teatral.

La escenografía moderna ha tenido un desarrollo histórico tras de sí, como lo tiene el teatro en general, desde la antigua Grecia pasando por Italia; el teatro Isabelino con Shakespeare; el teatro Alemán de Wagner, hasta Stanislavski, Meyehold, Brecht y Barba más recientemente (menciono a éstos no por que crea que son los más importantes sino solo por dar una referencia, ya que existen muchos creadores a los que habría que mencionar.) La historia del teatro también es la historia del espacio escénico y todo lo que confluje en él, como la actuación, la danza, la música, la dramaturgia, la luz, el vestuario, el maquillaje, junto con otros tantos elementos de los que se ha dispuesto a lo largo de la historia hasta nuestros días. La escenografía también ha tenido una participación preponderante, pues el solo hecho de requerir un ambiente que ubique en tiempo y espacio el desarrollo dramático de una obra en particular, es hacer escenografía. El uso ha existido siempre, no así el profesional independiente que lo crea, pues si bien en algún momento se precisaba que el mismo dramaturgo dirigiese el montaje de su obra, no significaba que la dirección escénica no existiera sino que era absorbida por el dramaturgo junto con la escenografía, el ambiente lumínico y otras cosas.

Anteriormente no había mucho por sobre qué decidir pues las opciones eran muy limitadas, ya sea por los convencionalismos que arrastraba cada aspecto como es el caso de la escenografía, o por el hecho de que no hubiera un profesional asignado específicamente para tal caso. Esto hacía que el director, 'Régisseur' o 'Metteur en scène' al contemplar el conjunto, restara importancia o trabajo a aspectos particulares como el que tratamos. Pero actualmente lo que parecería la simple solución del espacio escénico lleva a un sinfín de posibilidades plásticas, que requiere de una investigación y un proceso creativo

particular. Gradualmente se ha llegado a una división del trabajo que no ha inventado al quehacer, sino al profesional que lo realiza, por eso ahora podemos hablar de iluminadores, escenógrafos, vestuaristas, etc., para referirnos a los profesionales que realizan esas tareas en el aspecto creativo y no solo en el técnico.

El teatro ha ocupado un lugar importante en toda nuestra herencia cultural, y si deseamos tener una definición de él y de todo lo que lo conforma tendrá que ser en el sentido actual. Nuestro objetivo es definir a la escenografía dentro del teatro, pero además, ubicarla como disciplina que también concierne a las llamadas 'artes visuales' (este término ya es actual de por sí, por su reciente uso y por el conglomerado de artes que incluye y que en otros tiempos eran independientes), por lo que no ahondaremos en la historia del teatro más que lo suficiente para comprender sus características, y hacernos una idea de cómo funciona la escenografía en el teatro actual (aunque deberíamos hablar de las artes escénicas en general, ya que nos referimos a conceptos modernos.)

Si partimos del significado de la palabra "teatro". Para los griegos *theatron* "designaba el lugar desde donde se miraba, y luego el espacio donde se situaba el público (en las gradas o hemiciclos); más tarde, la masa de espectadores y, posteriormente, el edificio en su totalidad donde tenían lugar las representaciones. Hoy en día, teatro es el término más general para el edificio, la escena, el arte como género literario, el conjunto de la obra de un escritor o de una época"³¹. Entonces la esencia sigue siendo la misma ya que *theatron* tiene como origen el verbo *théaomai* que significa veo. En el teatro todo lo que apoya la escena es lo que se ve, es decir, drama, escenografía, actuación, música y todos los elementos que participan en el suceso son teatro sin distinción pues todos tienen un mismo objetivo artístico, aunque algunos de estos elementos que integran el teatro no siempre han tenido un distinguo en relación con otras actividades que lo conforman, pues si bien en otro tiempo al director de escena le tocaba decidir el espacio donde se desarrollaría la escena junto con otros tantos elementos

³¹ Pavice, Patrice... Op Cit pp 509

visuales, es en la esencia de la necesidad de un espacio plástico donde reside el germen de la profesión escenográfica.

Para la mayoría de la gente en la actualidad la palabra teatro se reduce al suceso que se presenta en el edificio llamado teatro a la Italiana, pero es uno de los tantos significados impropios que también nos llevan a mal entender la verdadera dimensión del teatro actual. No podemos reducir el teatro a uno solo de sus aspectos, pues el 'teatro edificio' es la parte del teatro donde habita el suceso más general que es el 'teatro género', el primero es consecuencia de los requerimientos artísticos del segundo (y también condicionante cuando se institucionaliza como veremos más adelante), junto con todas las partes que integran el total del teatro. No se puede explicar el todo por una de sus partes, pues se corre el riesgo de que pierdan sentido al ser extraídas del todo artístico que es el evento teatral.

Por mucho tiempo se ha creído que la escenografía solo 'ilustra' las ideas preconcebidas por el dramaturgo o el director de escena, llenando de cosas 'útiles' el espacio donde se desarrolla la escena. Esto no solo limita la función de la escenografía sino también la del texto dramático mismo, pues habría que pensar entonces que lo planteado por el escritor tiene una sola interpretación unívoca y eterna, haciendo quedar como absurdo el montaje de la misma obra escrita en diferentes tiempos, solo con el afán de difundir el texto. Por el contrario el texto dramático se convierte en el 'pretexto' para que un conjunto de creadores se reúnan con un solo objetivo, e incluso en el teatro actual ya no se puede hablar de que todo el teatro parte de un texto, pues creadores como Richard Foreman³² no parten de él para la realización de un montaje, sino que se plantea como premisa el espacio escenográfico para llegar después al texto, que al final redefine y concluye el espacio y trazo escénicos. Por otro lado, calificar como útiles o inútiles los objetos que se encuentran en la escena es completamente relativo pues por ejemplo: si el texto plantea que en la escena debe encontrarse una chimenea, su utilidad original y real trasciende en utilidad escénica, eso solo por hablar de la función obvia pues en

³² **Varios autores.** *El teatro de Richard Foreman.* El público, Periódico mensual de teatro editado por el centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Madrid, octubre 1986

realidad nada es útil materialmente pero todo es útil conceptualmente al objetivo artístico, pues la forma y ocupación en el espacio siempre serán variantes subjetivas que influyen en el desarrollo dramático. Así pues, se tome o no conciencia de ello; exista o no un creador encargado de diseñar el espacio, éste existirá e influirá en el resultado final. Por lo tanto la importancia de la escenografía y su aportación artística existe, se incluya o no a un profesional dentro del proceso creativo.

Todo objeto, ya sea sugerido, imitado, tomado de la realidad o hecho con fines artísticos diferentes a los escénicos, son en general, transformados en escenografía y adquieren un nuevo significado, ya que pasan a formar parte de la unidad escénica que establece una relación indisoluble entre todos los elementos que conforman el evento teatral. Todo elemento incorporado a la escena transforma el valor que le otorgan sus atribuciones, en valor escénico por y para el drama. Por esto, sino se puede hablar de escenografía separada de sus elementos, tampoco puede hablarse del montaje teatral analizando solo alguno de sus aspectos. De la escenografía podemos decir que es el ambiente plástico escénico donde se desarrolla el drama, para integrarse en un todo que es el teatro.

Se puede decir que todos los creadores que participan en la puesta en escena tienen un solo objetivo, la plástica escénica en toda su extensión y magnitud por tratarse de un evento tetradimensional. Es decir, tiene un ancho, una altura y una profundidad y a la vez transcurre en un tiempo. En el caso de la escenografía la composición plástica no solo resuelve un ambiente estático, sino que debe tomar en cuenta el transcurrir dramático y desarrollarse con él, dejando de ser marco y convirtiéndose en parte integrante de la puesta en escena.

2.2. el teatro como espectáculo esencialmente dramático.

Muchas veces se habla del teatro como imitación de la realidad, como si la asimilación de la misma fuera universal y unívoca, pero la subjetividad de la obra de arte, en este caso el teatro, está condicionada por la experiencia de sus creadores. No se puede arrancar un trozo de realidad y presentarlo, por lo que el creador se limita a hallar equivalencias objetivas de sus experiencias subjetivas. De esta manera, ser fiel a la realidad debe tomarse como una realidad personal, teniendo de universal las experiencias sociales, estéticas e incluso traumáticas que el creador recibe de su entorno, el cual al ser compartido por el espectador mediante la obra artística forma un lazo de comunicación que puede, o no llevar a un identificación plena entre la puesta en escena y el público receptor. Dudemos del arte dirigido a la comprensión universal, pues corremos el riesgo de darle demasiada importancia a lo superfluo, aunque sin duda siempre podrá ser un buen negocio.

El evento teatral es la confluencia de diferentes creatividades con un solo hilo conductor: el drama, pero definir este sin caer en los clisés dados por los comercializadores del teatro es difícil. En su Diccionario del teatro Patrice Pavis define drama *"(Del griego Drama, acción. Esta palabra procede del dórico drân, que corresponde a la palabra ática prattein, actuar.) Término apenas empleado antes del siglo XVIII. Según D'AUBIGNAC (1657) 'el drama significa todo el poema'."* A continuación enuncia cuatro sentidos del mismo, citando a P. SZONDI (*Die theorie des Bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, Frankfurt, Suhrkamp*): "1.- En un sentido general, el drama es el género literario compuesto para el teatro, aunque el texto no sea representado. Obra dramática es solamente la denominada para este tipo de texto. 2.- En el siglo XVIII, el drama se transforma en un género particular de obra de teatro, la cual se presenta como síntesis (o "intermediaria" o "derivado") de la comedia y de la tragedia. La acción patética no excluye los elementos cómicos, realistas o grotescos. Es un "género serio" (DIDEROT) a partir del cual la tragedia burguesa (o doméstica) apela a la sensibilidad lacrimosa y al espíritu filosófico del siglo XVIII. El adjetivo de drama significaría antes melodramático que patético. Los

defensores del drama (burgués) van desde VOLTAIRE a DIDEROT pasando por NIVELLE DE LA CHAUSSEE, S. MERCIER, etc. debido a la preocupación por el realismo textual y escénico, ellos sacan adelante sus temas en su propia época, queriendo producir un efecto de ilusión y de autenticidad. De aquí resulta una experimentación escénica y una preocupación por privilegiar la mímica y la pantomima (cuadro viviente.) 3.- El drama es a veces la abreviación de drama romántico, que HUGO convirtió en la quintaesencia del teatro: "SHAKESPEARE es el drama, y el drama que funde en un mismo aliento lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufonesco, la tragedia y la comedia, el drama es la característica propia de la tercera época de la poesía, de la literatura actual. (prefacio a CROMWELL)". 4.- En la actualidad, para designar el "género literario", caracterizado precisamente por la mezcla de géneros y subgéneros, ciertos críticos (LIOURE, 1973) emplean drama para toda obra que no corresponde a un subgénero definido y que mezcla todos los estilos y medios escénicos, semejante en esto a un teatro total"³³. El primer sentido habla solo de la literatura, pero obviamente la literatura por sí misma no se puede llamar teatro, solo será parte del teatro en el momento que sea representada para un público. El segundo sentido es el que puede ser más dañino para la comprensión del drama, pues es el que caracteriza al teatro comercial moderno, que por sus alcances masivos causa más influencia en el público. Lo que en algún momento tuvo sus razones filosóficas, se ha convertido en un esquema que se sigue por razones económicas más que artísticas. Si bien es cierto que las dos últimas reflexiones acerca del drama parecen más definirlo

* "Estilo de representación que busca utilizar todos los medios artísticos disponibles para producir un espectáculo que apele a todos los sentidos y produzca de este modo la impresión de una totalidad y de una riqueza de significaciones que subyugue al público. Todos los medios técnicos (de los géneros existentes y futuros), en particular los medios modernos mecánicos, de escenas movibles y de la tecnología audiovisual, están a disposición de este teatro. Los arquitectos del Bauhaus han realizado el esbozo más completo de dicha representación: "El teatro total debe ser una creación artística, un conjunto orgánico de redes de relaciones entre iluminación, espacio, superficie, movimiento, sonido y ser humano con todas las posibles variaciones y combinaciones de estos diversos elementos" (SCHLEMMER, citado en: MOHOLY-NAGY, 1925)." Pavis, Patrice... Op Cit pp 492

³³ Op Cit pp 149-150

como un género independiente de los demás géneros, también encontramos lo que para la mayoría de los teóricos del teatro actual es el drama. Es decir, el género teatral en su totalidad, el drama es la esencia de todo el teatro, es el conflicto humano ya sea trágico, cómico o farsico, e incluso todos a la vez. Lo dramático es el conflicto en sí, no el tipo de conflicto. En palabras de Eric Bentley: *“Los hechos no son dramáticos en sí mismos. El drama requiere el ojo del espectador. Ver el aspecto dramático de un acontecimiento significa tanto percibir los elementos en conflicto como reaccionar emocionalmente ante ellos. Esta respuesta emocional consiste en conmoverse, en sentirse embargado de asombro ante el conflicto. Pero ni siquiera el conflicto es dramático por sí mismo. Aún en el caso de que llegáramos a perecer todos en una guerra nuclear, los conflictos subsistirían, por lo menos en el terreno de la física y de la química. No se trataría entonces de un drama sino tan solo de un proceso. Si el drama es algo que se ve, debe haber alguien que vea. El drama es un hecho humano.”*³⁴ Por lo tanto la vida no es dramática, es nuestra concepción sobre ella la que nos la presenta de esa manera, y si bien en un sentido más general lo dramático se encuentra en todo tipo de expresión humana por contener conflicto, es solo en el teatro donde se escenifica el conflicto.

Ahora bien, si el drama es la representación escénica de un conflicto, entonces el drama abarca todos los aspectos de la escena. Así pues, ya no nos limitamos a nombrar dramático solo al texto creado por el dramaturgo, sino a todo lo que confluente para recrear el conflicto.

El drama como hecho humano que es presenciado visual y auditivamente (solo por hablar de lo evidente ya que presenciar un evento va más allá de esos dos sentidos de la percepción), se extiende en esos dos sentidos. Auditivamente podemos mencionar a la música y a los sonidos producidos por el actor, oralmente formando parte de un idioma o en simples onomatopeyas; corporalmente con los sonidos que produce con su cuerpo en relación con los objetos que le rodean y en general con todo lo que se produce auditivamente sobre el escenario para apoyar el drama. Visualmente el teatro es de una gran riqueza pues comenzando por la corporeidad del actor y todo lo que usa sobre

³⁴ Bentley, Eric. *La vida del drama*. PAIDOS ESTUDIO, México. 1995. pp 16

sí (vestuario, maquillaje y utilería), ya podemos hablar de color, luz y volumen, aspectos que también podemos aplicar al ambiente que lo rodea (escenografía e iluminación), que por supuesto son parte importante del drama. Teniendo un aspecto creativo visual tan importante la participación de un artista plástico es no solo una opción sino un verdadero campo de trabajo que puede rendir frutos en cumplimiento a un teatro sin límites.

Para que exista el drama debe existir la necesidad de expresar un conflicto, cuantos participen de esa necesidad es completamente relativo, pues si bien el teatro tiene un principio que es la relación actor espectador, es difícil hablar de un fin en los elementos, y por lo tanto profesionales que pueden participar en la puesta en escena. Aunque depende de la propuesta teatral de que se trate, como dice Jerzy Grotowski en su propuesta hacia un "teatro pobre" *"...eliminando gradualmente lo que se muestra como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación ni efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva, esta es una verdad teórica; por supuesto, desafía la noción de teatro como una síntesis de disciplinas creativas diversas; literatura, escultura, pintura, arquitectura, música, danza, iluminación, vestuario, etc. bajo la dirección de un metteur en scène."*³⁵ Bajo este concepto todo en la escena puede ser superfluo, a excepción del actor. Pero si bien se puede prescindir de la iluminación, no se puede prescindir de la luz; se puede prescindir del edificio teatral y de la escenografía, pero no del espacio. Podemos negar la noción del teatro como síntesis de disciplinas, pero en ningún momento podemos excluir su participación, pues se puede hacer teatro en la calle y a medio día, ya que el actor por sí mismo ya hace la escena y puede ser visto por la iluminación cenital del sol, pero el solo hecho de hablar de un espacio vital humano es ya una condicionante espacial que influye en el drama, y por lo tanto puede ser demasiado cándido decir que se puede prescindir del ambiente ya que no existe el espacio ni la luz neutrales,

³⁵ Grotowsky, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI, México. 1981. pp 11

pues hasta en esta hipótesis de representación, el hecho de posponerla o adelantarla treinta minutos cambia el ambiente por la posición del sol (sin tomar en cuenta los demás cambios climáticos) y su influencia sobre el espacio escénico escogido.

No se trata de estar a favor o en contra de un teatro pobre pues eso depende de la posición artística que se adopte, pero no confundamos la pobreza de recursos con la pobreza de conceptos, pues podemos prescindir de los profesionales aparte del binomio primigenio, mas no podemos prescindir de los aspectos en los que influyen, así pues se puede negar incluso la participación del director pero no por ello la dirección escénica deja de existir.

El concepto de teatro total no debe ser un estilo más que un objetivo ideal, pues no podemos limitarnos a realizar el teatro bajo supuestos o limitantes establecidas. Dar a la creación los recursos que necesita, sin limitarse ni sobre exhibiese en su realización, es ser consecuente con nuestro tiempo. Si la propuesta escénica no requiere de elementos más allá de los indispensables, que así sea, pero si la propuesta es solo empobrecida por la falta de visión, nos encontramos ante un drama limitado por la escena y no enriquecido por ella.

Si la escenografía como parte del todo artístico que es el teatro, no pasa del proyecto en el restirador no estaremos hablando de un apoyo dramático, pues con los términos planteados más arriba por Bentley, lo dramático como interpretación de la realidad solo tiene cumplimiento al ser observado por un público que participa de él.

2.3. ¿Qué es el espacio escénico?

Podemos decir que el espacio escénico es donde acontece el hecho dramático y es una delimitación impuesta física y/o conceptualmente a un lugar cualquiera. Físicamente cuando se erige un edificio, un tablado, una carpa o simplemente se divide con una cuerda; conceptualmente cuando solo se escoge el espacio que ocupará el drama a representar y apropiarse de él tan solo con la acción, como lo hizo en su momento la comedia del arte y en el *nuestro "el teatro de calle"*³⁶. Pero no solo podemos hablar del espacio en este sentido, que más bien se refiere a la dimensión que alcanza o requiere la escena y así diferenciarlo del lugar común, real o pagano. En otro sentido, aunque no separable del anterior, que tiene que ver más con el tema que tratamos, que influye y condiciona el aspecto que nos interesa, es el espacio dentro del espacio; es decir, un ambiente tratado dentro de la escena no se limita al espacio que ocupa en el escenario, pues evoca la continuación de este más allá, como si se tratara de una muestra del mundo imaginado para la escena. Este segundo es condicionado por el anterior aunque no necesariamente limitado, y para realizar un buen proyecto escenográfico no podemos dejar de pensar siempre en el espacio que ocupará para crear uno que rebase el espacio físico y acompañe al suceso dramático en la creación de situaciones artísticas.

Todas las artes plásticas se pueden reconocer como artes del espacio, ninguna se libra de la ocupación del mismo. En el mismo sentido la escenografía toma el espacio y lo transforma en signo plástico dentro de un espacio y tiempo. Signo, por que no es real, propone un entorno que va más allá y significa un mundo dentro de una pequeña parte en conflicto.

³⁶ **Cruciani, Fabricio y Falletti Clelia.** *El teatro de calle.* Gaceta/escenología. México. 1992.

En general así llaman al conjunto de propuestas teatrales que no ocupan un edificio teatral, sino que optan por el contacto directo con el público en plazas, jardines, patios y en general cualquier espacio transitable popularmente es transformable en un espacio teatral. Dentro de esta categoría caen el espectáculo de masas soviético; el Agitprop Alemán; las propuestas de Jaques Copeau entre otros.

Para el proceso creativo de la escenografía es necesario tomar en cuenta el espacio real que pretende ocupar el espacio propuesto, pues en ciertos aspectos se puede integrar la arquitectura o cualquier otro elemento que condiciona el espacio de por sí, a nuestra concepción de espacio par el drama en cuestión. La escenografía toma elementos de la arquitectura que la contiene, e incluso el escenógrafo puede proponer un espacio que evoque a su vez un espacio arquitectónico. Así la arquitectura forma parte del evento teatral pero no debemos confundir el espacio arquitectónico con el espacio escenográfico, pues si bien en algún momento el edificio teatral fue creado para satisfacer las necesidades del género teatral, éste ha terminado por ser condicionado a las necesidades caducas que institucionaliza la arquitectura, pero las nuevas propuestas traen consigo nuevas necesidades y los viejos edificios son destruidos para erigir otros nuevos. En el trabajo artístico teatral es más sencillo tirar físicamente un edificio que acabar con las ideas que lo sostienen.

2.3.1. El edificio teatral.

La historia del edificio teatral no coincide con la historia de los espectáculos, pues el edificio ha tratado de institucionalizar un arte en constante búsqueda y aunque el también ha evolucionado no lo ha hecho al ritmo en que los hombres de teatro lo han requerido. Por lo tanto, hacer un análisis del espacio escénico lleva consigo tanto el lugar en el que se realiza como el lugar que se busca idealmente como creador del evento teatral.

El edificio teatral es tendencialmente un monumento de la ciudad, un lugar de la cultura, aún antes de precisarse su empleo, pues no han sido directamente los hombres de teatro los que han decidido su forma. Esencialmente es un vaciado cultural que atiende a concepciones estético/urbanas y estético/teatrales, que corresponde a estrictamente a las necesidades de su época, por lo que constantemente, asistimos a remodelaciones de los viejos edificios que mejoran en comodidad, seguridad y avances técnicos. Se hacen nuevos teatros para espectáculos nuevos, pero no dejan en ningún momento de ser particulares, pues es imposible pretender lograr el espacio universal y librarse de tendencias que están fuera del alcance de los que hacen y disfrutan el teatro, como son las modas tanto estéticas como técnicas que distraen del objetivo original a la edificación y a su equipamiento. El problema es dejarse arrastrar por el espacio que contiene al evento en vez de aprovecharlo en beneficio de la propuesta artística.

El teatro a la Italiana funda lo que actualmente pensamos como teatral, es una totalidad orgánica de tipologías arquitectónicas, funciones sociales, formas de sala y escenarios, elementos funcionales que asumen valores simbólicos. La hegemonía del teatro a la Italiana nos lleva a una idea de teatro más allá del espectáculo mismo. *"...el teatro a la italiana es, respecto a los espectáculos que hospeda, una estructura "rígida", una máquina más mitográfica que mitopoética: es una "rigidez" viva, es una idea de teatro."*³⁷

"Los elementos que lo caracterizan son una cierta estructuración de la sala y la escena, las muchas variaciones del hemiciclo cerrado

³⁷ Cruciani, Fabricio. *Arquitectura Teatral*. Gaceta/escenología. México. 1993. pp 30

*frente al escenario y el escenario equipado con bastidores y buhardilla practicable; y a nivel de organización material los elementos que lo caracterizan son el telón y el arco del proscenio y los palcos que, en sus diferentes formas, envuelven la sala. Los palcos que rodean el "cilindro" de la sala son unos huecos en donde se colocan los ojos que miran; y determinan la sala como un volumen orgánico en que el espacio niega su ser definido por las paredes, en que el perímetro del envase espacial es lugar activo de tensiones. Se mira desde los palcos y se mira a los espectadores en los palcos: el espacio de la sala se realiza como lugar de la mirada en todas las posibles implicaciones, existe como "interior", mundo autónomo y separado de la vida extracotidiana del espectador, lugar poblado de presencias potenciales antes de ser llenado: *significante antes de los espectáculos.*"³⁸*

El edificio es pues, la síntesis de la historia material del espacio escénico y su máximo representante es el teatro a la italiana con todas sus adaptaciones, pues a estas alturas podemos decir que lo único que tienen de italiano muchos teatros contemporáneos es la vista frontal hacia el escenario. A falta de un calificativo puro, el uso de la denominación 'teatro a la Italiana' puede ser coherente en el sentido de la herencia histórica que trae consigo. Hablar solo del teatro a la Italiana parecería un Eurocentrismo, o el querer hacer de este un modelo universal. Por supuesto que ése no es mi objetivo, simplemente me parece que es el más necesario analizar y criticar por la hegemonía que tiene para con las artes escénicas en general, pues se ha vuelto una imagen casi natural para quienes aprecian los espectáculos. Esto se debe en gran medida a la influencia que los medios masivos tienen para con esta forma de ver el teatro, pues apoya su propia apreciación del mundo, de vista central a ojo de cíclope. Históricamente han existido espacios con propuestas diferentes como el teatro isabelino, los corrales españoles o el teatro arena (en redondel) presente en culturas principalmente orientales, como los utilizados en el teatro Nô y el Kabuki, solo por hablar de Japón.

Es importante desmitificar el teatro institución (a la italiana.) Abrir la mente a los espacios propuestos alternativamente, con la

³⁸ Ibid pp 25

riqueza plástica que proporciona al teatro en general y a la escenografía en particular, pues la vista frontal ha terminado por sintetizar la escenografía en el telón de fondo, y no se trata de menospreciar este recurso escenográfico, sino que nunca podrá competir con la riqueza que proporcionan los elementos tridimensionales. Aunque si la propuesta teatral va en esa dirección, es indiscutible su valor artístico, pero hay que aprender a diferenciarlo de los simples convencionalismos escénicos impuestos por la tradición.

2.3.2. La búsqueda del espacio ideal.

Casi todos los teóricos del teatro al buscar una reforma han incluido al espacio escénico donde se realiza, pues es inevitable que al plantear una teoría del evento teatral, incluir también una renovación o adaptación del espacio que delimita la escena. Así como las interrelaciones culturales fundan dialécticamente el hacer y el ver el teatro, el creador cuando propone en un espacio dado, condiciona desde la separación escena/espectador la manera en que éste a de apreciar su obra, por lo que el concepto es indisoluble al espacio físico de la representación. El espacio de la representación se vuelve un propósito teatral en sí, o una limitación, se tome o no conciencia de ello.

Wagner es quien impone el obscuro total en la sala y centra la iluminación en el escenario, junto con otras reformas al teatro tradicional italiano que cambiaron en definitiva la forma de apreciar la escena. Entre éstos cambios está la desaparición de las candilejas y la concha del apuntador, aunque hay que subrayar que en otro tiempo hubiera resultado casi imposible desaparecer las candilejas por su función en la iluminación, es solo con la aplicación del sistema de iluminación a base de gas que se logra dicho cambio.

Las reformas más trascendentales las plantean Gordon Craig y Adophe Appia. Los dos hombres de teatro comprometidos, directores y escenógrafos, parten de la reforma al espacio teatral no para renovar al teatro sino para re fundarlo. Se les llama los padres de la iluminación moderna, elevándola a un nivel creativo y fundamental en el desarrollo dramático. Appia realiza sus planteamientos a través de la teoría,³⁹ y en la práctica colaborando directamente con Wagner. A principios de éste siglo Craig ya hablaba del rompimiento con el teatro tradicional que, al limitar materialmente al evento teatral también lo limita conceptualmente, y no solo ataca a la forma en que se levantaba el edificio teatral en su tiempo, sino también a los que hacían el evento: habla del espacio ideal; del actor ideal; del director ideal e incluso del

³⁹ **Appia, Adolphe.** *Music and the art of the theatre.* Tr by Robert W. Corrigan and Mary Duglas Dirks; wiht a foreword by LeeSimonson; ed by Bernard Hewitt. Coral Gables, Florida: University of Miami, c 1962. Traducción de: *La musique et la mise en scene.*

espectador ideal. El rompimiento con el teatro de su tiempo lo lleva a compartir propuestas como la de la actriz Eleonora Duse quien dice: *"Para salvar al teatro, hay que destruirlo, los actores y las actrices tienen que morirse todos de peste... Ellos rinden el arte imposible."*⁴⁰ Aunque Craig no es tan radical, sus ideas sí van dirigidas a orientar un arte teatral comprometido y uniforme, sin ataduras conceptuales ni materiales, propone pues un hombre de teatro en general con diferente entrenamiento pero con un solo objetivo, el arte teatral.

Meyerhold al igual que Craig habla del edificio teatral fantástico y utópico. Como hombre revolucionario incluía al teatro en ella, al proponer una mecánica teatral acorde a las necesidades espaciales de casi cualquier espectáculo, trampillas, niveles, escotillas, huecos y todo lo que mecánicamente facilite el aprovechamiento del espacio escénico. Todo en función de la comprensión del teatro, sin sobreilustrar la escena, pues es el espectador el que se encargará de completar las imágenes, rechazando el naturalismo en mucho del teatro de su época: *"El pintor-naturalista reproduce la vida con los medios de la fotografía, y eso olvidando que un buen fotógrafo busca siempre una cierta composición. A este pintor no le interesa la composición, muestra únicamente el máximo de precisión. El escenógrafo-realista se plantea problemas de carácter compositivo, se preocupa de disponer los objetos sobre el escenario, de acuerdo con una determinada <convección>."*⁴¹ El trabajo de Meyerhold se caracteriza por la utilización del espacio y el trabajo interno del actor al igual que algunos de sus contemporáneos como Stanislavski, evitando siempre los adornos. *"Para explicar el principio de la <convención> se puede tomar una estatua que no tiene ojos; y para explicar el principio de naturalismo, una alfombra que sea una piel de tigre a la que se hayan puesto dos ojos de vidrio: el tigre está muerto, pero sus ojos aparecen vivos. Ni que decir tiene que yo pretendo hacer desaparecer de mis espectáculos esos ojos de tigre."*⁴²

Richard Foreman es uno de los experimentadores más recientes del espacio, pues parte de composiciones espaciales a veces elementales que no pasan en la mayoría de las ocasiones, de simples líneas dirigidas

⁴⁰ Craig, E. Gordon. *El arte del teatro*. Gaceta/escenología. México. 1987. pp 113

⁴¹ *Textos teóricos* vol. 1º Alberto Corazón Editor. Madrid. pp 302

⁴² Op Cit pp 304

a objetos particulares sobre el escenario en busca de una tensión visual, a la vez que completa sus ambientes con proyecciones monumentales que buscan un transcurrir visual que apoye al suceso dramático. Al preguntársele cuál es la función de la escenografía en sus puestas en escena Foreman responde: *"Es enormemente importante. Esta es la razón por la que no hago giras. Yo creo en un espacio en el que el gesto y la palabra resuenan apropiadamente y si se altera este espacio, aunque sea de forma insignificante, la puesta en escena se destroza. La escenografía es como el mundo. Nosotros somos producto de nuestro ambiente, y nuestros espectáculos son también producto del ambiente. Generalmente, en mis trabajos la escenografía se construye antes de empezar a ensayar, y después invento una dirección de escena destinada a habitar en este espacio dominado por el decorado."*⁴³

Por último es necesario mencionar una tendencia de suma importancia en el teatro actual y que rompe con la concepción del espacio tradicional. Eugenio Barba con su "Odin Teatret"⁴⁴ son los exponentes modernos de un teatro errante, y si bien no lo inventan, si lo reconceptualizan en método y técnica, tanto en objetivos que desembocan en un estudio más general como lo es la "antropología teatral".⁴⁵ Este teatro errante intenta prescindir del espacio especial de representación, y toma el espacio libre y neutro sin decorados ni aparatos especiales, dando toda la responsabilidad del espectáculo al actor y su capacidad corporal, que intenta perfeccionar al máximo expresivo, para lo cual se basa en la experiencia no solo personal, sino también la que pueda adquirir en su intercambio con otros modos de hacer teatro o expresión ritual-religiosa (pues en muchas culturas teatro, religión y ritual son difíciles de separar.) Y esto es lo que muchos teóricos como Barba llaman "antropología teatral".

Conceptualizar al teatro como un evento dentro de un templo, con características específicas, es limitarlo a cierto tipo de teatro. Entender el teatro no es entenderlo a priori por el espacio que ocupa,

⁴³ **Varios autores.** *El teatro de Richard Foreman.* El público, centro de documentación teatral. T.G. FORMA, S. A. Madrid. 1986. pp 16

⁴⁴ **Barba, Eugenio.** *Más allá de las islas flotantes.* Gaceta/escenología. México. 1986.

⁴⁵ **Barba, Eugenio y Savarese, Nicola.** *El arte secreto del actor.* ISTA, Segundo Gran Festival de la Ciudad de México. escenología a. c. 1990.

sino por el evento que significa, tomando al espacio como resultado de la propuesta y no como certificado de autenticidad como obra artística. Debemos estar abiertos a nuevas ideas, tanto público consumidor del evento teatral como los creadores del mismo.

La búsqueda va en todas direcciones, desde el espacio público hasta el edificio elaborado con técnicas mecánicas y visuales. Todo es válido en función de la propuesta, y como creadores debemos buscar nuestro espacio haciendo a un lado la creencia de que cualquier propuesta teatral cabe en cualquier teatro.

INTRODUCCIÓN A LA PRÁCTICA TEATRAL.

3.1. Los profesionales que abordan la escenografía.

Sin duda cualquiera que desee hacer escenografía puede hacerla, pues por lo menos en nuestro país podemos encontrar desde diseñadores, arquitectos y artistas plásticos, hasta los profesionales que se forman en la práctica, con poca o ninguna preparación académica. ¿Quién de todos estos es el más capacitado o el mejor formado para realizar el trabajo escenográfico?. Por principio es indudable que no podemos generalizar, entonces depende del tipo de escenografía de que se trate, pues las características de la escenografía teatral son diferentes a lo hecho en el cine por el director de arte para el ojo de cíclope que representa la cámara; y en caso similar se encuentra la televisión, ambos caracterizados por su alcance masivo y en afortunadas ocasiones, obras de arte en toda su extensión. El stand; el aparador y en general la decoración para la propaganda comercial también se ha dado en llamar escenografía, razón por la cual es necesario especificar a que tipo de escenografía nos referimos. Podemos decir que la escenografía es una disciplina que siempre es parte integrante de un evento, ya sea con fines artísticos o no. En el presente caso participa de un arte y la propuesta es hacer una aportación también artística. Una concepción de escenografía artística para el arte teatral.

Ya hemos visto la confusión existente entre creativo y realizador, y como en nuestro país se recurre en muchas ocasiones directamente al realizador para no pagar el trabajo creativo, esto lleva a que existan algunos escenógrafos que empezaron su formación como realizadores hasta llegar a ser llamados escenógrafos. Este proceso formativo por lo general lleva a estos profesionales a nunca cruzar la línea entre creatividad y oficio, por lo que se limitan a complacer al director y al productor, cuando no a los actores y en general a cualquiera del equipo creativo. Tampoco podemos librar a los escenógrafos con una

preparación académica de éstos vicios y limitaciones, pues en ocasiones ni un título académico da el carácter necesario para defender el trabajo creativo, pues en última instancia también estos tienen oficio para aplicarlo en el campo de trabajo.

Hacer un análisis del perfil que debe tener un escenógrafo y que profesional puede tener más éxito en este terreno es innecesario por infructuoso. Sin embargo estoy personalmente de acuerdo en hacer a un lado a los que Gordon Craig llama "*aficionados*"⁴⁶. Estos son los profesionales que llegan de otras disciplinas y toman el campo creativo del escenógrafo como un segundo trabajo, bajo la lógica de que si su trabajo creativo es apreciado por sus aportaciones plásticas, lo único que hay que hacer es llevarlo al escenario. Sin embargo las probabilidades de que su trabajo se integre al todo son casi nulas si no comprende y participa en el proceso creativo del evento teatral. Así, el pintor realiza una obra de carácter pictórico pero no escenográfico teatral, o en algunos casos son arquitectos que encargan el trabajo a carpinteros no especializados en teatro, en vez de escenógrafos trabajando con tramoyistas. Y tal vez los dos equipos puedan ser buenos profesionales en su rama, pero para nuestro objetivo central hay una gran diferencia si el equipo que se une para culminar un aporte escenográfico son "hombres de teatro", o no lo son. A los profesionales del área que tratamos no los hace escenógrafos su preparación académica exclusivamente, sino también su integración al campo creativo en el cual han decidido desarrollarse.

Como artistas visuales tenemos la oportunidad de desarrollarnos en el área del trabajo escenográfico, siempre y cuando aprendamos el proceso creativo que este requiere. Al igual que los demás profesionales que incursionan en esta área, nosotros también gozamos de características particulares que se verán reflejadas en nuestro trabajo. A mi parecer hay un conjunto de cualidades en nuestra preparación que tienen mucho que aportar al evento teatral, siempre y cuando decidamos ser "hombres de teatro" y no "aficionados".

El carácter de "creatividad individual" adquirido en los talleres de nuestra escuela se pone en conflicto al tratar de introducirse a

⁴⁶ Craig, E. Gordon... Op Cit pp 99

disciplinas como la que nos ocupa. Si bien es cierta la necesidad de esta característica en la pintura, la escultura y el grabado, no siempre podemos extendernos con esta actitud a las áreas de la ambientación plástica, salvo en los casos en los que nos planteamos como creadores únicos, como es el caso de la instalación. Pero por ejemplo: ¿cómo relacionarnos con los creativos que participan en un proyecto arquitectónico que integra a la escultura o a la pintura?. Puede darse el caso en el que haya una total libertad creativa, en la que ni el arquitecto; ni el urbanista si lo hay, contradigan o cuestionen nuestro trabajo (habría que agregar que también nos privan de influir en el suyo a beneficio de nuestra propuesta.) Pero si no es así, ¿qué posición debemos tomar?. Podemos negarnos de antemano a escucharlos y a mantener inmodificable nuestra propuesta, pero solo la participación con los demás profesionales podrá lograr una propuesta integrada y uniforme, y no un conjunto de propuestas que por el azar confluyen en un espacio. Con esto no pretendo negar el valor artístico de las propuestas independientes como pueden ser los murales de José Clemente Orozco en las paredes de San Idelfonso y muchos otros de este tipo, pues en tales casos la arquitectura ya era tal mucho antes de ser soporte del arte pictórico, y el arquitecto ya no pueden participar del conjunto que forman estas dos artes. La edificación conserva su valor como arquitectura, y el arte pictórico que lo toma como soporte obtiene valor por ubicarse ahí. Lo cual propone al muralista una dinámica artística con relación al espacio que lo provoca.

3.2. Relación del escenógrafo con los demás creativos de la puesta en escena.

En el teatro la relación entre creativos es casi ineludible pues, se integren entre sí o no, todos darán un mismo resultado que es la puesta en escena. Ahora hablo del escenógrafo y no del artista visual por que en el terreno práctico el profesional es lo que hace, y no lo que dice el título que posee. Así pues el teatro no se debe entender como el evento donde se conjuntan todas las artes, por lo menos de manera literal, es arte en sí mismo con un resultado único.

La relación entre creativos no es la misma en todo el teatro, pues por los requerimientos o costumbres, se pueden ver variaciones e incluso vicios en la relación del conjunto. Por lo tanto podemos decir que "a cada tipo de teatro corresponde un tipo de relación creativa", y si nos planteamos la premisa de ser escenógrafos, tenemos que definir nuestra postura con respecto al tipo de relación creativa que queremos establecer con el conjunto teatral, pues eso definirá en gran medida los resultados artísticos de nuestro trabajo. De manera personal no estoy de acuerdo con los trabajos por encargo, donde se tiene poca o nula relación con los demás integrantes del evento, y todo el trabajo se hace a través de un organizador, que por lo general es el productor o alguien muy cercano. En estos trabajos no es necesario tomar opiniones al interior del montaje pues éste es definido con anterioridad por lineamientos que siguen intereses económicos, políticos o ideológicos que no surgen del interior sino que son impuestos desde fuera. La relación con los demás creativos de la puesta en escena, idealmente debe ser plena con todos y cada uno. Esto es sumamente difícil, pero aún cuando no se logre la comunicación plena con algún, o algunos de ellos no significa que nuestro proyecto esté condenado al fracaso, pues por lo menos si se mantiene la relación creativa con el director de escena, nuestro proyecto gozará del mínimo de integración con el evento, pues es él quien recoge y unifica las propuestas del conjunto, y por lo menos por su conducto se mantiene comunicación con todos los creativos.

La realización de un proyecto teatral requiere un mínimo de recursos económicos que es difícil que los artistas aporten, y la forma de obtener esos recursos también influye en el modo de hacer teatro. Así los modos de producción condicionan el trabajo artístico, pues mientras el teatro comercial marca sus intereses junto con el cheque que liquida los honorarios profesionales, el estado lo hace con la cantidad de apoyo que entrega a un proyecto artístico. En cualquiera de los dos casos las propuestas del equipo creativo tienen que ser defendidas y esta relación define la cohesión del grupo. No es que la necesidad de ganancias económicas en el teatro comercial niegue la creatividad libre, pero si la condiciona en gran medida, pues como producto tiene que responder a los estudios de mercado para satisfacer a los potenciales consumidores. Por otro lado el apoyo del estado se apega a la política cultural en turno, y como creadores independientes si queremos obtener recursos tenemos que invertir más tiempo en la labor de convencimiento frente a burócratas, que en el desarrollo del mismo proyecto.

Es muy importante definir como se concretará materialmente el proyecto, mas no debe ser el punto de partida si es que queremos mantenerlo como una propuesta artística. Pertenecer a un grupo con el que se comparten intereses artísticos, nos da la oportunidad de desarrollar proyectos concretos que convengan por sí mismos. Por lo cual me inclino por las propuestas que basan su proceso en el dialogo entre creadores como "el teatro de búsqueda"; "el teatro laboratorio" o "el teatro experimental".

Cada profesional en el teatro tiene cierta preparación de la que debemos tener conciencia para lograr la integración de nuestro trabajo. Tal conocimiento no significa que sepamos de antemano que es lo que va a proponer cada uno, pues sería como reducir cada aportación solo a sus características técnicas y comprensibles, cuando en realidad lo que enriquece la propuesta artística es el carácter de individualidad. Esto significa que no basta saber que un actor puede ocupar el espacio planeado, sino que tenemos que tener en cuenta al actor en particular que usará el espacio, por que es él y ningún otro el que se integrará al todo, por lo tanto es muy importante no abstraer a tal grado nuestra relación con el conjunto, que nos haga olvidarnos del individuo en sí mismo.

3.2.1. El dramaturgo.

En la mayoría de las ocasiones el dramaturgo es el iniciador del evento teatral, pero pocas veces se le hace participe del trabajo individual que se propone en cada montaje, ya sea por que se toma un texto clásico o reconocido cuyo actor haya muerto, o por que simplemente no se le hace participar, limitándose a pagar sus derechos correspondientes. El dramaturgo como autor del drama se postula como un demiurgo incuestionable, por lo menos en la manera común de hacer teatro. Esto es completamente válido y a su resultado no se le puede negar ningún valor artístico, pero en tal caso los creativos presentes en el montaje no pueden influir en el texto. Es evidente que el texto como pretexto y guía del montaje puede no cuestionarse en palabra pero sí en forma, pues existe un sinfín de elementos que el autor dramático no puede tomar como únicos e invariables. El conjunto de creativos "interpreta" el texto pues no existe algo como la "interpretación literal" única del mismo. Esta interpretación corre en varias direcciones, desde las dadas por las cualidades únicas del actor, hasta la interpretación general del director, pero gran parte de la riqueza que se puede aportar en la puesta en escena es visual, donde la participación del escenógrafo es determinante.

Es cierto que el dramaturgo es autor del drama literario, pero éste solo es parte del drama escénico, y en este sentido todos los creativos de la escena son autores dramáticos. El escenógrafo como autor dramático-plástico debe dejarse permear por el drama literario e idealmente también influir en él con argumentos plásticos que es el área creativa que le compete.

3.2.2. El director.

Principalmente en este siglo quien más fuerza le ha dado a la idea de montaje escénico es el director. Anteriormente esta tarea la realizaba el *metteur en scène* (escenificador) o el actor principal del reparto conforme a convenciones bien establecidas. El director no solo se erige como el responsable oficial del montaje sino que su aparición marca el inicio de la idea de "puesta en escena", donde las convenciones pasan a segundo plano para dar vida a la propuesta individual.

A lo largo de la historia del teatro han sido otros los que toman la responsabilidad de darle estructura al evento. *"En el teatro griego, el didascálico (de didaskalos, instructor) era algunas veces el autor mismo: él cumplía la función de organizador. En la Edad Media, el jefe de actores tenía la responsabilidad, a la vez ideológica y estética, en los misterios. En el renacimiento y el barroco, era frecuente el arquitecto o el escenógrafo quien organizaba el espectáculo según su propia perspectiva. En el siglo XVIII, los grandes actores toman el relevo: IFFLAND, SCHRÖRER serán en Alemania los primeros grandes "Regisseur". Pero habrá que esperar hasta el naturalismo -en particular el Duque GEORGE II de MEINIGEN, A. ANTOINE Y K. STANISLAVSKY- para que la función llegue a ser una disciplina y un arte en sí mismo."*⁴⁷

El director se convierte así en el interprete de la escritura dramática del texto, para materializarlo en escritura escénica. El es quién toma o se le otorga esta partitura que es el texto y propone el discurso, aparte del que se encuentra en el drama escrito, pero esto es solo en el inicio pues tiene que adaptar, componer y reestructurar conforme el proceso creativo con todos los integrantes lo vaya requiriendo, según la perspectiva que maneje personalmente. Bajo su mando es que se coordina y ensambla la participación de todos los creadores, incluso en ocasiones con actitud dictatorial, pues todos los creativos deben confiar en el ojo de este "unificador", no como incuestionable y todopoderoso sino como director. No hay que entender la participación del director como el creador que tiene la idea

⁴⁷ Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Paidós Comunicación. México. 1996. pp 139

absoluta de todo el montaje y lo único que pretende es buscar a quien mejor ejecute su idea.

La relación creativa del escenógrafo con el director es la que puede ser más fructífera. Bajo la condición de que el director entienda que el escenógrafo no es el encargado de materializar cabalmente lo que tiene de antemano dispuesto. Esta relación debe ser entre creativos, y por lo tanto la guía del director debe ser tomada por el escenógrafo como la voz del conjunto en el que participa (no significa dejar de tomar en cuenta a los demás creativos), como el punto en el que confluyen todas las ideas, las cuales son decantadas por su visión unificadora.

3.2.3. El actor.

No pretendo hacer aquí un análisis sobre las características ideales que debe tener un actor, por que además de desviarme del objetivo general no podría evitar caer en tendencias poco objetivas tanto para bien como para mal en el oficio del actor. Como es al actor al único que le corresponde hablar de sí mismo, este trabajo solo se limita a la relación indisoluble que existe entre él y el escenógrafo, pues es el primero quien hace uso del espacio y tiempo que da vida a las propuestas del segundo, y cualquiera que desee introducirse a participar del evento teatral, del único que no puede olvidarse es obviamente del actor.

Así como debemos especificar el trabajo escenográfico según nuestras expectativas artísticas, es necesario hablar del trabajo del actor que transitará en el espacio propuesto, pues es su presencia y solo su presencia la que completa el drama escénico. El uso que el actor hace del espacio teatral requiere de un entrenamiento tanto sensible como técnico que el actor de cine y televisión so emplean (no me refiero a que no sean capaces), pues el uso del espacio en estos medios es dictado en gran medida por la cámara. Es el actor teatral quien al hacer uso del espacio propuesto en el escenario, lleva al público a transitar por la escenografía, lo que crea en el espacio una composición dinámica apoyada en el drama. El proceso de montaje se plantea así, no como el tiempo en que le mostraremos al actor cómo le estamos limitando el espacio, sino como convencerlo de apropiarse de él en su propio beneficio. De éste modo es como la escenografía tomará su verdadera magnitud apoyando al actor, para juntos trascender el espacio físico.

3.2.4. El músico y el coreógrafo.

Estos dos profesionales no trabajan juntos necesariamente, pues si bien en algunos espectáculos su relación es indisoluble, en otros el músico puede trabajar y proponer sin la participación del coreógrafo. Este binomio participa evidentemente en espectáculos dancísticos independientes del drama escrito; en el cine y la televisión comerciales, y en el teatro es un elemento indispensable para la ópera y el musical. En éstos la música se convierte en el "*leitmotiv*" del drama y a ella se rige el texto; la dirección; la actuación y obviamente la coreografía, mas no es el uso que se tiene en el teatro que está fuera de los dos citados, ahí su participación aporta pero está lejos de ser un regulador tan estricto, aunque siempre dependerá de la propuesta artística de que se trate.

La participación del coreógrafo lleva necesariamente al uso de la música, y esta relación lleva a ocupar el espacio de diferente manera a lo aportado por el actor que sigue los trazos del director. Obviamente en los espectáculos dancísticos el espacio debe ser diseñado para apoyar y resaltar la danza, pero en el teatro que hace uso de ella debemos encontrar el punto entre espacio escénico y espacio dancístico más, o menos según lo requiera la obra.

En el teatro el acto de presenciar involucra a varios de nuestros sentidos, además de visualizar el espectáculo podemos oírlo y hasta olerlo, aspecto del que nos privan los medios masivos. Así el "espectador" (espectare=mirar), percibe un sinfín de estímulos auditivos, se relaciona y se deja provocar por la música. Al participar en una puesta en escena es importante dejarse provocar por el conjunto de sensaciones que giran en torno a ella, no tomarlas como par uso exclusivo del público, pues antes que a éste es a nosotros a los que provoca (o debe provocar.) Navegar en el conjunto de sensaciones es lo que nos hace parte del evento antes de que nuestro trabajo pertenezca al espectador.

Hablar de cómo se relaciona el músico con el escenógrafo y con la puesta en escena, más que en un sentido generalizante es necesario particularizar en las necesidades de la propuesta teatral de que se trate, pues la participación de este creador es tan amplia o tan limitada,

dependiendo de la propuesta de que se trate. Depende también si es necesaria la participación del coreógrafo. Es con el músico con quien más puede variar nuestra relación, no solo por las diferencias de un tipo de teatro a otro, sino también de una puesta en escena a otra, pues dependiendo de la propuesta original y de las propuestas individuales, la relación entre el músico y el escenógrafo (y eventualmente el coreógrafo, por que hablamos de teatro) encontrará una estrechez o una holgura particular.

3.2.5. Los diseñadores de iluminación, attrezzo, vestuario y maquillaje.

El conjunto de creadores que interaccionan más directamente con el escenógrafo son los que tienen que ver con el aspecto plástico de la propuesta teatral. Aspectos en los que en algunos casos el mismo escenógrafo puede participar. No significa que no se requiera de una preparación especial tanto sensible como técnica para realizar estas tareas, pero a mi parecer es más sencillo incursionar en ellas una vez participando de la escenografía. Es muy difícil establecer el grado de acercamiento que tiene cada uno con la escenografía pues todas por separado son en sí una profesión, sin embargo en el momento de realizar un proyecto escenográfico, nuestro conocimiento sobre éstas debe ser alto por participar todas de la plástica escénica.

La iluminación es uno de los aspectos inseparables de la plástica escénica, y cualquiera que participe en ella debe tener conciencia de la propuesta de iluminación propuesta por el creador encargado. Esta ya por sí misma tiene la facultad de crear espacios o neutralizarlos, por lo tanto es necesario contemplar en gran medida el uso de la iluminación en cualquier proyecto, incluso pensando en un proyecto lumínico tentativo cuando no se participa también directamente como iluminador. Como creadores de espacio en la escena debemos dirigir nuestra preparación creativa al uso de la iluminación en nuestras composiciones, pues esta completará en gran medida (e incluso puede anular) nuestro diseño escenográfico. Aspectos como color, brillantez y no se pueden concebir solo con la realización de objetos materiales y estables, pues la iluminación tiene la facultad no solo de realzar todos esos aspectos, sino también de anularlos y transformarlos siguiendo el hilo conductor del drama.

El attrezzo o utilería participa en el ambiente como una conexión entre éste y el actor, por lo tanto su diseño guarda una relación íntima con ambos. Por un lado debe ser armoniosa con el diseño del ambiente, y por otro debe ser útil y práctica para el uso del actor. El proceso de diseño de la utilería corre paralelo al diseño escenográfico y como conexión con el actor, siendo un aspecto en el que el escenógrafo puede participar directamente.

Un aspecto de suma importancia para la plástica teatral y para el actor como parte de su caracterización, es la concepción del vestuario. La vestimenta que usa el actor encierra ya la ubicación temporal del drama, dando tiempo, espacio, posición social e ideológica al personaje construido por el actor, siendo así un significante de la escena. El diseñador de vestuario debe tener una relación muy estrecha con el trabajo del actor y con la propuesta del director, pues se puede decir que él participa directamente de la construcción del personaje en el aspecto plástico, se trata pues de concebir una nueva piel para el actor. Ni que decir de la importancia del vestuario en el teatro, pues la historia de éste desde sus orígenes rituales no se puede concebir sin la historia del vestuario. Como parte del actor es imposible prescindir de él.

El maquillaje en sí mismo es un aliado inseparable del actor aún en el teatro más austero. Desde el teatro ritual hasta las nuevas propuestas, el maquillaje tiene una especial función no solo para el actor sino para la plástica en general. No podemos dejar de incluir a todos los elementos que alteran directamente la fisonomía del actor, es decir máscaras, tocados y postizos (pestañas, cabello, exageración de extremidades, etc.) En ocasiones es difícil trazar las fronteras entre máscara, maquillaje y vestuario pues es un todo integrado al actor, y por sus acciones unificadoras indisolubles con esos elementos tan personales. Esta relación tan cercana obliga a una coherencia entre actor y lo que lo cubre, pues hay más posibilidades de que el actor olvide el ambiente por el que transita, a ignorar algo con lo que carga y que si no usa entorpecerá sus movimientos.

No se puede decir cual de todos los aspectos de la plástica teatral es el más importante, incluyendo a la escenografía, pues corremos el riesgo de generalizar demasiado. La importancia de uno o varios aspectos depende del tipo de espectáculo al que nos referimos, aunque sin duda es imposible olvidar la pretensión del teatro comercial al querer resaltar todos los aspectos con una gran producción. Hay que poner en duda la grandilocuencia en la totalidad de las propuestas del montaje pues pueden convertirse en ruido que nos distrae del verdadero objetivo. Solo el resultado final mostrará si los elementos que no sobresalen del total de la propuesta, lo hacen por cumplir el objetivo artístico general o por incompetencia del creativo a cargo de ellas.

Toda propuesta escénica en un sentido general o en un montaje particular, trae en sí misma una plástica individual, y si pretendemos participar de algún tipo de teatro, es importante saber si compartimos creencias artísticas con los demás creadores del trabajo al que nos integraremos, pues ello permitirá nuestra plena participación y desarrollo artístico individual.

“MEDEA”

UNA PROPUESTA

ESCENOGRÁFICA.

Aquí es donde comienza el territorio de lo real, donde las ideas deben encontrarse entre sí y el individualismo es el enemigo a vencer. Sin duda hacer teatro del modo tradicional puede ser el camino más corto para triunfar, pues como en todo el arte los modos de hacer ya comprobados y aprobados por el público no deben pasar por el largo camino del convencimiento. El tomar una historia tan vieja y tan simbólica como lo es “Medea” parecería ser un atajo a la aceptación de la propuesta, pero el texto es enriquecido en este caso con un modo particular de abordarlo, incluso de cuestionarlo.

El relacionarnos con un modo de hacer teatro no es accidental, es parte de nuestro proyecto escenográfico incluso antes de comenzar a trazar líneas sobre el papel. Hasta el final seremos parte indisoluble del resultado artístico que se logre y nunca podremos desligarnos de él a beneficio o perjuicio propio ni colectivo.

Ser parte de un proyecto es también ser parte del triunfo o del juicio que se le siga. Tomo pues mi responsabilidad con convicción y seguridad.

4.1. Material primigenio, "propuesta inicial".

Desde nuestro punto de vista, el peor crimen de Medea es su diferencia, el carácter marginal que la define como un espíritu subversivo en franca contradicción con una sociedad que pugna por la inmovilidad y la reproducción de valores estandarizados.

Hemos tomado el mito, desde las circunstancias originales que plantea Eurípides, para cuestionarlo, para contradecirlo proponiendo una segunda versión de la historia que desafía a la primera, la pone en tela de juicio, siembra la duda; ¿realmente Medea asesinó a su hermano poco antes de huir de Cólquide? ¿O se trata de una infamia inventada por los corintios para justificar el exilio al que la condenan? Corinto arde en la efervescencia de rumores terribles sobre la extranjera: Ella trajo la peste a la ciudad, ella enfermó a la madre del rey con sus brebajes y sus conjuros, ella causó la ira de los dioses obligando a la gente a comer carne de caballo durante la sequía. Creón, el rey tiene motivos para desterrarla, teme su venganza de mujer despechada y peor aún, teme que Medea rompa el silencio y revele un secreto de estado, Creón usurpó el trono de Corinto asesinando a su hija primogénita.

Medea, sin embargo permanece ajena a los verdaderos motivos del destierro. El dolor de la traición amorosa le impide comprender, en un principio, la dimensión de la traición ética. Su condición de chivo expiatorio se revela en medio del estupor y la incertidumbre por la ausencia de Jasón.

El conflicto amoroso es diseccionado y la pareja Jasón-Medea se enfrenta en un diálogo -núcleo de la trama- que expone el proceso de su relación y enfatiza la complejidad emocional de los personajes. La confrontación pone al descubierto los motivos reales de la separación; la traición de Jasón no obedece al desamor sino al deseo de poder. Su pasión por Medea no ha muerto, pero debe ser sacrificada para que él aproveche su última oportunidad de alienarse en el mundo decadente e hipócrita que lo ha perdonado.

Medea continúa siendo en nuestros días un personaje profundamente perturbador, es poseedora de la vida y de la muerte, es furia ciega y madre amorosa, es amante y madre terrible. Todas ellas,

cualidades de la diosa madre. No es casual que para Robert Graves la expulsión de Medea, primeramente de Corinto y luego de Atenas, se refiera a la supresión por los Helenos del culto a la Diosa Tierra⁴⁸.

Considero que más allá de la interpretación política que hemos hecho de la tragedia, Medea es vigente porque el mito posee vitalidad y dinamismo. No solo despierta horror, genera admiración por su carácter audaz y transgresor, empatía por el dolor que padece ante la traición ética del compañero que la abandona a su suerte, compasión por que sus conocimientos de sacerdotisa de Hécate son degradados a los de una vulgar bruja, y un profundo desasosiego por que es capaz de expresar la ira abiertamente.

Medea transgrede el carácter femenino aceptado socialmente y esto le confiere universalidad. Es 'Madre Terrible' que a través de la autodestrucción libera enormes energías humanas reprimidas no sólo en sí misma sino en todos aquellos a los que toca y finalmente en toda la sociedad que la rodea.

Medea bien podría haber iniciado su travesía con los argonautas con las expectativas de un espíritu moderno a comienzos del siglo XX, esperanzada en su destino y en la fuerza potencial de su juventud e individualismo. Ahora, cerca del fin de milenio, metafóricamente representado por su expulsión de Corinto, Medea evidencia las fatídicas consecuencias de la modernidad en el ser humano. Está en escena rodeada de televisores, su único contacto con el mundo. El mensajero y Creón son imágenes en la televisión, entes animados por la tecnología, cuidadosamente distanciados del riesgo que implica el contacto humano. Las órdenes del rey se dictan a través del medio, más poderoso que la misma Medea, como veremos al final de la obra cuando el noticiero revela que Corinto está fundada sobre un crimen y la policía investiga al responsable: el gobernante Creón.

Podemos, quizás, hablar de Medea como una figura posmoderna, desilusionada frente al cadáver de la modernidad que recibimos del primer mundo; el que nos enfrenta a lo que significa la tecnología, que como medio de poder se ha trasmutado en poder

⁴⁸ Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Alianza editorial. México. 1988. pp 414 Tomo 1

mismo, abrumador para los personajes que encarnan la lucha por la supervivencia.

El ambiente y la relación con el video es la lucha por desenmascarar un poder que se ha hecho con sus propias reglas y controla la realidad desde la irrealidad de la dirección del poder.

4.1. La propuesta plástica como resultado del análisis.

El plantearnos un ambiente con elementos tan reconocibles como lo son los monitores de televisión, nos lleva de por sí a un modo de observar, que nos dicta una sociedad tan influenciada por un medio masivo tan manipulado. Sin embargo, al proponerme una solución escénica topé con la necesidad de no dejarme llevar por la fuerza que tiene el aparato reconocible como medio de comunicación, y trascenderlo como objeto en sí mismo, tratando de convertirlo en objeto-personaje con presencia escénica omnipresente. Hubo que distinguirse entre la participación escénica plástica de los televisores de éste lado de la pantalla a diferencia de lo que sucede dentro de ella. El encargado de darle la importancia como medio de comunicación, control y poder, es por supuesto el videoasta que se integró al grupo creativo, en él recae el trabajo más allá del aparato electrónico, y le otorga a dicho personaje una personalidad dramática. Planteado de esta manera, mi objetivo debía centrarse en lograr un ambiente que además de apoyar lo sucedido al interior de los monitores, creara una presencia escénica más allá de la cotidianeidad a la que pertenecen, con el objeto de crear un lazo plástico entre lo que sucede en escena y lo que sucede en la pantalla.

Hay que decir que el proceso de montaje nos llevó por muchos cambios y recapitulaciones incluso hasta poco tiempo antes del estreno. Si bien hubo ideas que no cambiaron, algunas tuvieron que adaptarse a problemas cada vez más reales conforme se concluía el texto escrito, o se afianzaban los recursos que conformarían la producción, como el espacio dispuesto para el estreno que ya en sí mismo confronta la etapa del diseño con su concreción en la realidad.

No podemos decir que el análisis en sí mismo lleva a proponer elementos incuestionables por lógicos, pues no se trata de divagaciones filosóficas a cerca de la verdad. Es un trabajo que tiene que ver más con el poder de inmiscuir a todos los integrantes del montaje al ambiente que imaginamos para la escena. Este proceso puede ser en ocasiones razonable y con cierta lógica, pero por lo general el idioma que utilizamos para presentar nuestras ideas, ya sea verbal, escrito o gráfico,

solo será un acercamiento a lo que será en realidad nuestro espacio tridimensional y dinámico.

Al referirme a los resultados del análisis no hablo de una lógica lineal, sino de un análisis creativo y sensorial. Es decir, este proceso es sobre todo un intercambio de sensaciones que se dan al interior del proceso de montaje. No podemos perder las sensaciones que provocan nuestras propuestas en el momento en que el actor imagina un ambiente para sus movimientos, al igual que el director lo hace para definir el trazo escénico, pues este intercambio de sensaciones es el proceso analítico que concretará nuestro trabajo. Así pues, nuestro proceso analítico-sensorial contiene una lógica que tiene que ver más con el arte que con el raciocinio, que es nuestro verdadero objetivo.

4.2. El proyecto escenográfico y su desarrollo.

Una de las principales herramientas para la comunicación con los demás creativos de equipo teatral es sin duda la maqueta, con la cual se materializan tridimensionalmente las ideas que proponemos para el ambiente. Si bien los primeros bocetos en papel⁴⁹ proporcionan una idea de lo que está ocurriendo en nuestra cabeza, éstos no garantizan el entendimiento de los demás, aunque el impacto puede ser efectivo y convincente. Es muy importante no dejarse engañar por nuestra capacidad de realizar imágenes agradables de éste tipo, pues no hay que perder de vista que se debe tener una base real y concreta en camino a una buena realización del proyecto.

Nuestra preparación nos otorga ciertas capacidades que no necesariamente tienen los otros que pertenecen al equipo, y si bien nosotros podemos tener claros conceptos tridimensionales a partir de una imagen bidimensional, no es condición ni obligación de los demás el poder hacerlo. Esto nos obliga a crear un verdadero proyecto de principio a fin, sin sobreentender conceptos ni ideas, obligándonos a ser claros y concisos tanto en la forma propuesta como en su proceso de realización, para convencer a cualquiera de la realización de nuestro proyecto, y esto no solo es útil al interior del equipo creativo sino incluso para con las personas e instituciones que pueden financiarlo.

En el presente proyecto la obligación de ser claro en las propuestas era vital, pues mis ideas requerían no solo la aceptación, sino también la asimilación al interior, ya que se requería de una participación activa por parte de los actores que obviamente se tenía que tomar en cuenta para la dirección en general.

Se tenía clara la propuesta de utilizar el video en escena como ya se ha dicho, pero había que solucionar la presencia escénica de los monitores. Para esto me propuse elaborar un sistema que les otorgara movilidad, pues me proponía romper con la imagen que representa el ubicar estos aparatos dentro de una cotidianidad social. También nos encontramos con la premisa de ubicar nuestra historia a las afueras de la ciudad de Corinto como también lo ubica Eurípides, pero bajo una

⁴⁹ Imagen #1 “Idea primaria, boceto”

visión actual, pues esto para nosotros tenía que ser un basurero tecnológico situado en los suburbios de una ciudad dominada por el consumo masivo y por el control de los medios. Lo cual evocaba en mí un ambiente envolvente y hasta agresivo por inhóspito, tratando de una ubicación en forma y ánimo a la situación de Medea frente a su confinamiento.

La idea que me propuse llevar a cabo fue el de diseñar una estructura que sostuviera los monitores con sus sistemas de movimiento. Dicha estructura tenía que ser de metal y envolver toda la escena como para no dar salida en los momentos en que el video participaba con los actores. Además, para buscar una ambientación de un lugar donde difícilmente impera el orden, pero sí el control político, debía integrar un graffiti al ambiente de basurero tecnológico.

Cuando se llevaron las ideas a una primera maqueta todavía no contábamos con un espacio seguro para las funciones de temporada. Lo cual me llevó a divagar en alguna medida con el espacio, pues por el vicio de la vista frontal a ultranza para cualquier espacio escénico, perdí en un principio la ubicación real que quería buscar. Esto llevó también a un planteamiento no tan claro como debiera ser, lo que me situaba ante una fractura comunicativa con la dirección de escena, al grado que, después de contar con un espacio para el estreno, tuve que romper esa maqueta⁵⁰ ante los ojos de la directora, pues se había convertido ya en un obstáculo, más que en una ayuda para el proyecto.

Con el espacio asegurado (el teatro Santa Catarina de la UNAM) el proyecto corrió por un camino más concreto y de fluidez comunicativa, pues ya era posible pararse en él y delimitarlo a partir del movimiento de los actores. Siguiendo con la idea planteada ya se pudo pasar a la realización de la maqueta definitiva⁵¹, la cual solucionó en gran medida la propuesta en forma y volumen con la que se establecería comunicación al interior del grupo. Varios de los elementos propuestos encontraron su lugar dentro del diseño general, y si bien en un principio tenía pensado involucrar a un 'graffitero' en la realización del fondo, ya con el trabajo y la búsqueda de alguien idóneo se

⁵⁰ Imagen #2 "primera maqueta"

⁵¹ Imagen #3 "maqueta definitiva"

transformó la intención, por lo que debí proponerme una interpretación personal de un graffiti en el ambiente planteado para la tragedia. Una vez resuelta la forma de la estructura que rodearía el espacio fue necesario pasar a las soluciones técnicas por medio de los planos⁵², los cuales fueron indispensables para la ejecución, pues si bien de inicio son el instrumento para concretar soluciones vinculadas directamente con la forma, al concluirlos son un instrumento de comunicación indispensable para con el equipo de realización.

Es grande la dificultad que significa conseguir los recursos necesarios para la realización de cualquier proyecto artístico, y sin embargo se nos plantea la necesidad de hacerlo a toda costa, evitando que la falta de recursos se convierta en excusas o limitantes creativas. Pues el público no sabe ni debe saber las condiciones, buenas o malas por las que atravesó el proyecto. Es responsabilidad y deber nuestro llevar a buen termino nuestro proyecto, aún a costa de nuestro bolsillo o en caso dado abandonarlo si es que no existen las condiciones mínimas para lograr el proyecto. En mi caso había elaborado un presupuesto inicial que superaba los cincuenta mil pesos en gastos de material y realización, el cual no incluyo aquí por salirse fuera de la realidad del financiamiento del proyecto. El tema que nos importa es el aspecto plástico (la relación que guarda la escenografía con su proceso de diseño) y no económico (como administrar los recursos en la producción.) A fin de cuentas nuestro presupuesto para la realización escenográfica se redujo a quince mil pesos, los cuales a duras penas se ajustaron a la adquisición del material necesario para llevarla a cabo. Fue necesario no solo concluir con recursos propios el proyecto, sino además tuve que recurrir al pago en especie para conseguir el espacio de trabajo y la herramienta necesaria para realizarlo yo personalmente. Esta etapa fue de gran importancia para el proyecto y para mí mismo por la conclusión de mis ideas, y aunque resultó difícil fue sumamente provechosa, ya que me dio la oportunidad de comprobar mucho de lo que había especulado durante el diseño. Quiero señalar sin embargo que tal condición no es la adecuada, pues se corre el riesgo de descuidar

⁵² Imagen #4y5 "Planos"

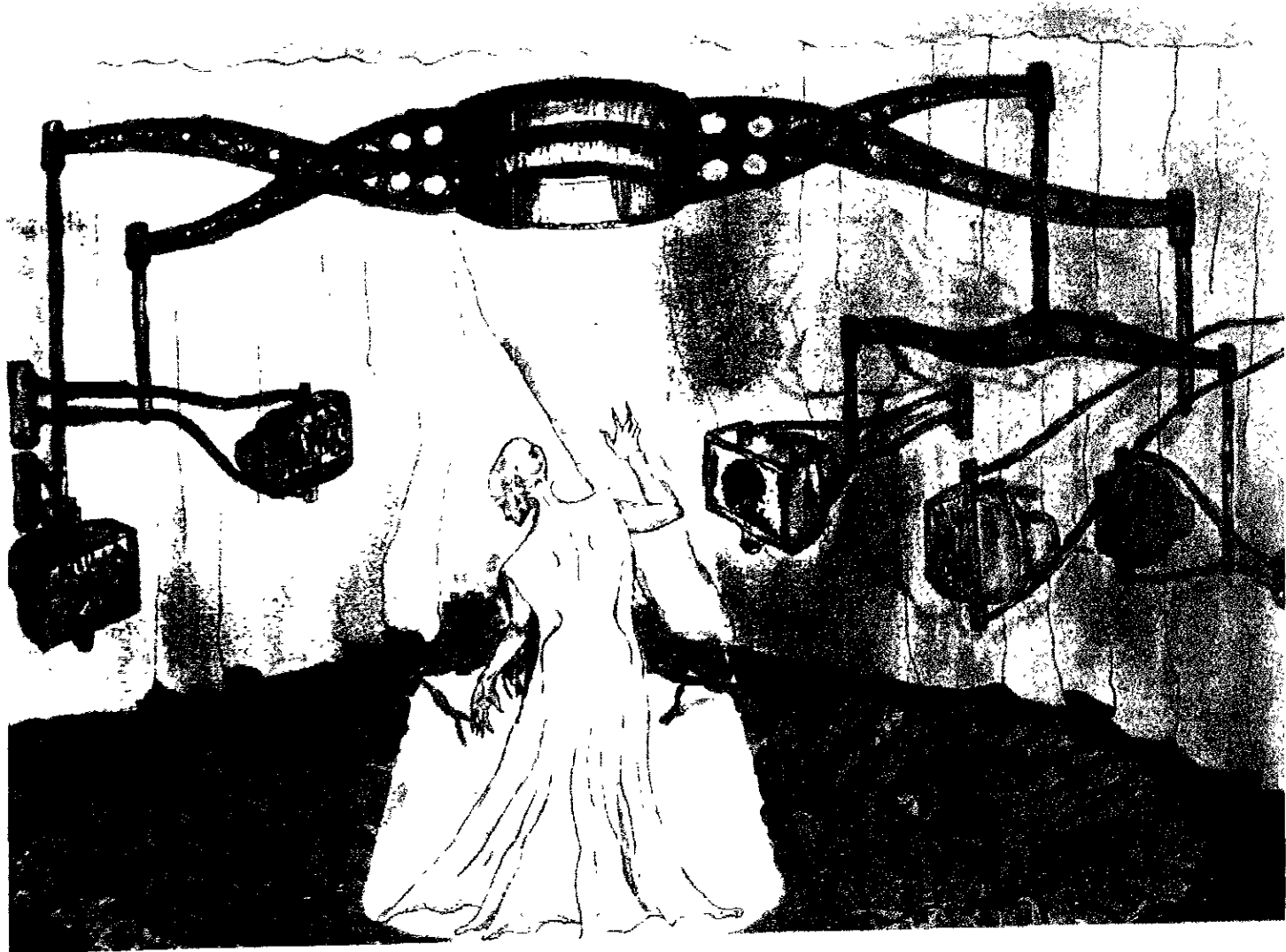
el aspecto creativo por darle tiempo al trabajo manual, por muy enriquecedor que éste resulte no debemos olvidar que nuestro trabajo es creativo y si participamos en la realización, debe ser en lo absolutamente necesario para llevara a cabo nuestras ideas, dejando al equipo realizador el trabajo de concretar físicamente lo que nosotros sabemos realizable de antemano por el diseño que elaboramos.

Un buen proceso creativo en el proyecto lleva necesariamente a una realización sin problemas, o por lo menos disminuimos posibilidades de que los haya. En este caso los problemas a resolver durante la realización fueron mínimos, y los que estuvieron presentes tuvieron soluciones sencillas. Es necesario mencionar que los mayores problemas se presentaron en el momento de montar la escenografía en el teatro, pues el mayor obstáculo fue la mala disposición del equipo técnico, en gran medida por su ignorancia pues pretendían evitar que se realizara el montaje de la forma planeada argumentando que la estructura del teatro no resistiría el peso. Durante el proyecto calculé la solución de todos estos problemas y tuve que exponer mis argumentos ante ellos y ante el responsable técnico de la Dirección de Teatro y Danza, quien por su incompetencia, coadyuvó a incrementar el problema pues el mismo anteriormente había autorizado el proyecto con todas las características desglosadas de antemano en un reporte técnico. A fin de cuentas se realizó todo como lo tenía planeado a pesar de dicho obstáculo, y por fin con la mayoría de los elementos en el espacio pude centrar mi atención en la realización del "graffiti" que complementarí el ambiente, pues me había propuesto realizarlo con la libertad del "grafitero" pero con el objetivo escenográfico plástico y de alusión visual con que participaría en el drama, que en este caso sería evocación directa a "Hécate" como representación de diosa y madre terrible⁵³. Por último es necesario señalar la importancia que tiene el que los actores cuenten con un mínimo de ensayos con el espacio y los objetos escénicos ya en plena función, pues solo así se logrará una real integración del conjunto para llegar a un buen estreno⁵⁴.

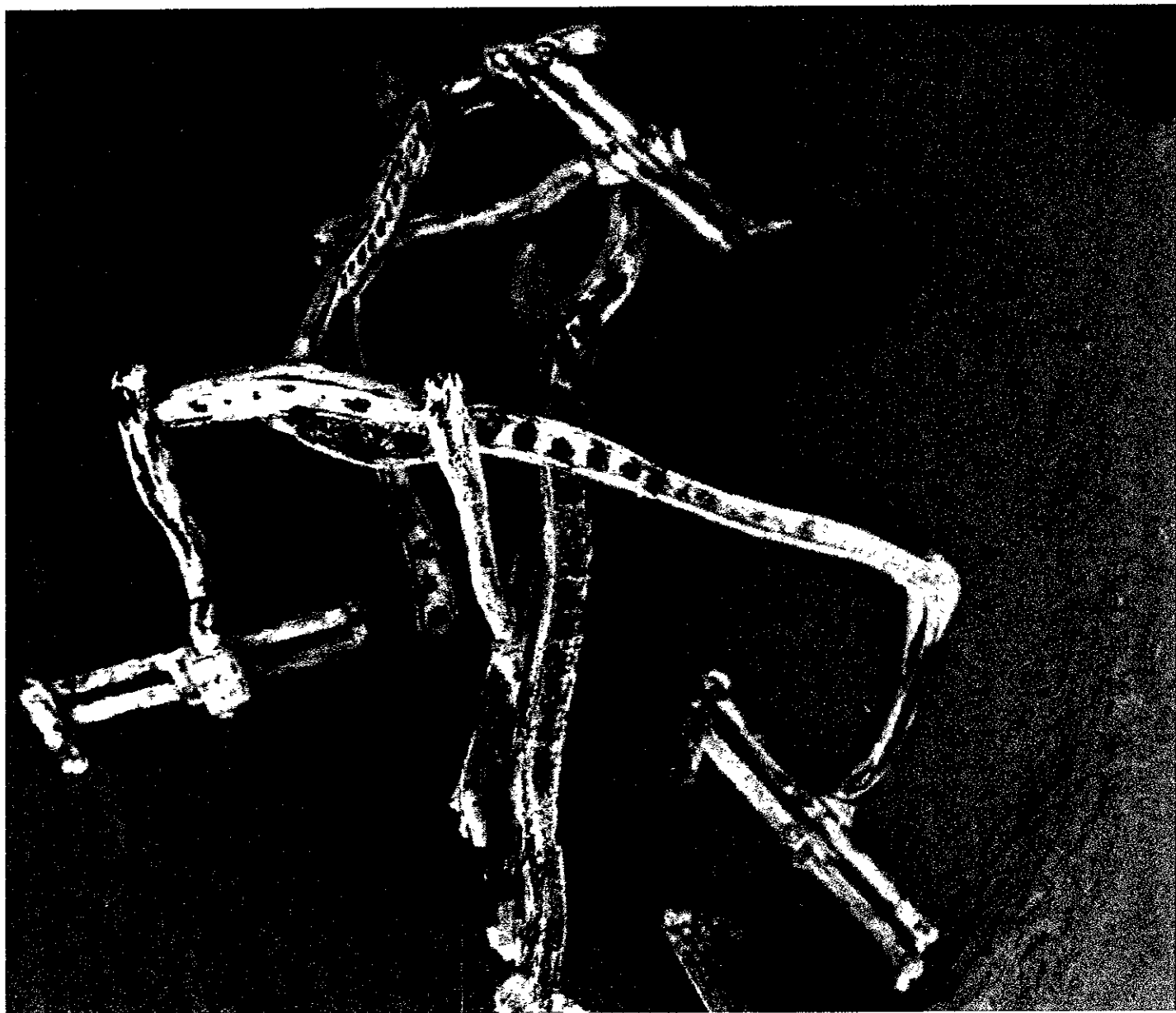
⁵³ Imagen #6 "proceso del decorado de fondo, representación de Hécate" Imagen #7 y 8 "Hécate"

⁵⁴ Imágenes #9, 10, 11, 12, 13, 14 y 15 "Medea, el mito. Teatro Santa Catarina. Mayo-Julio 1999"

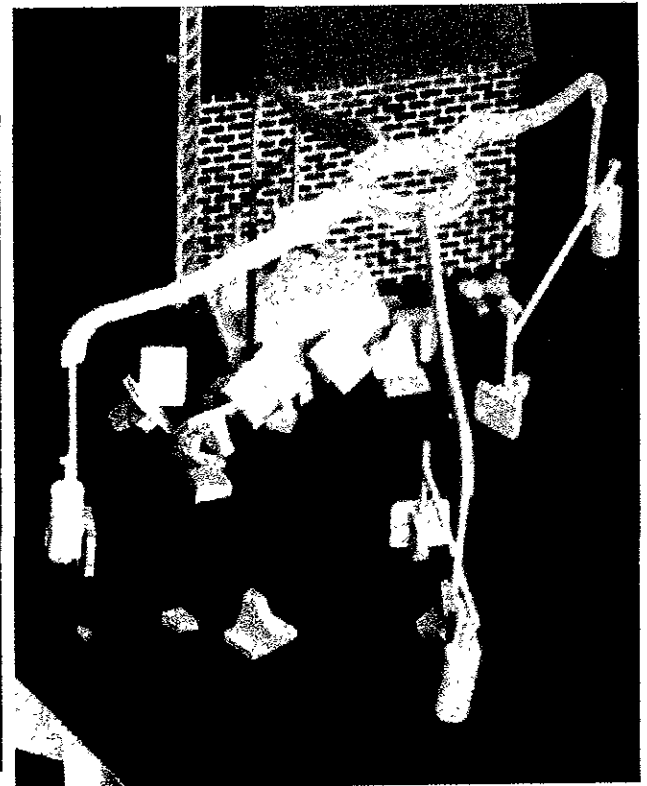
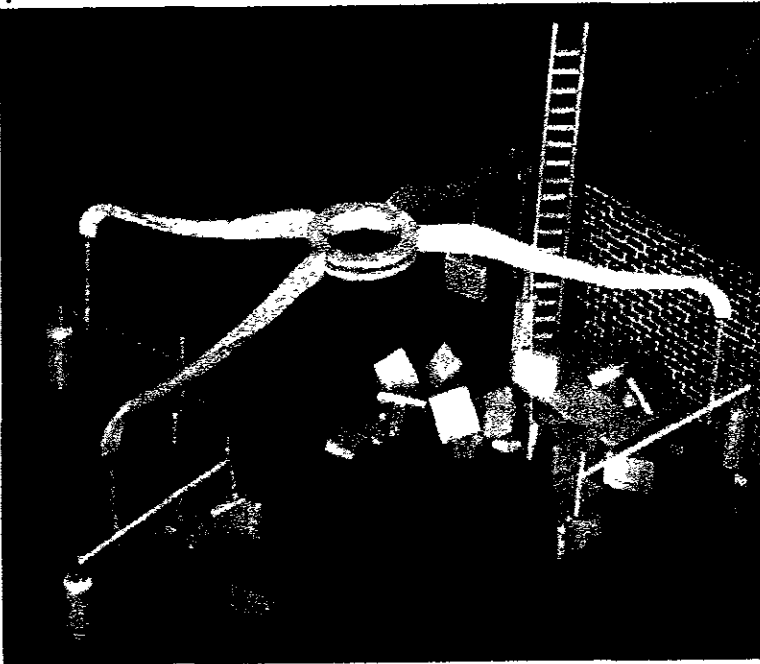
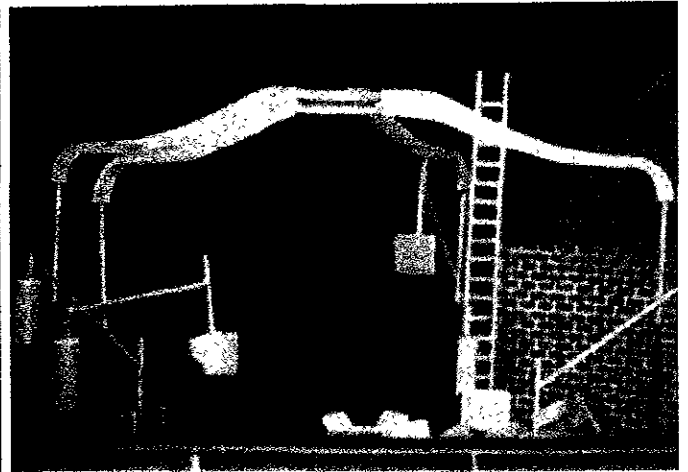
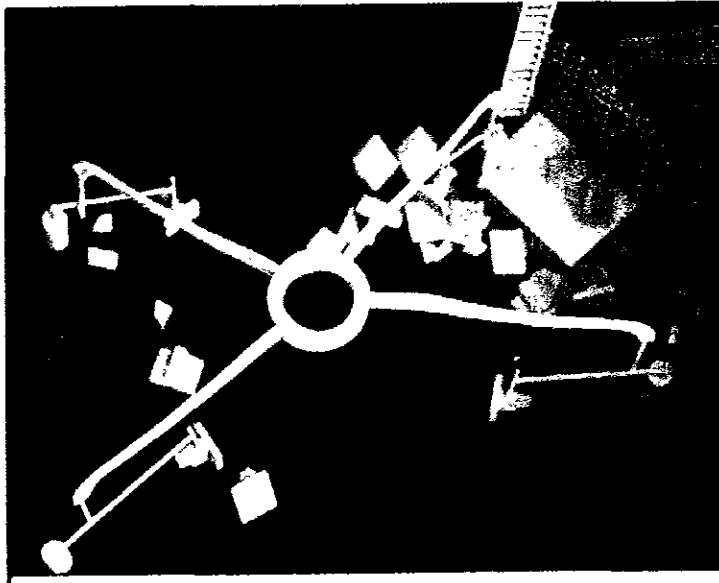
Boceto

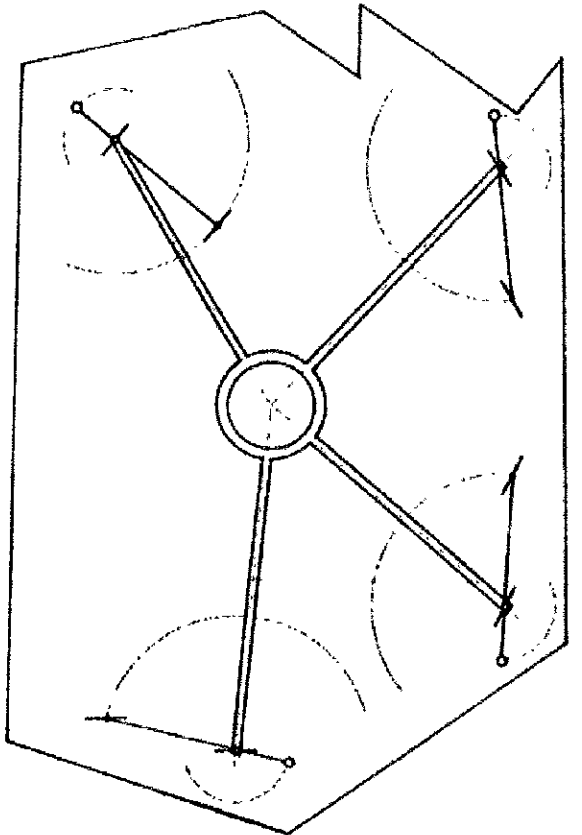


Primera maqueta

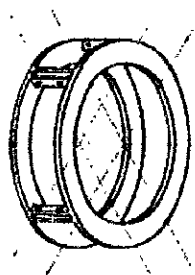
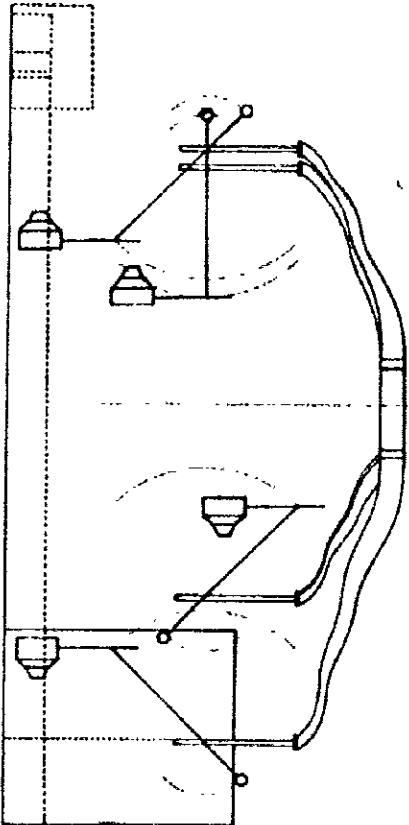


Maqueta definitiva

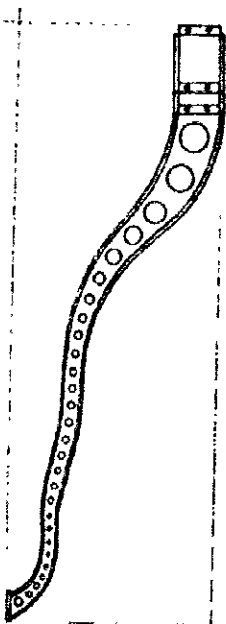




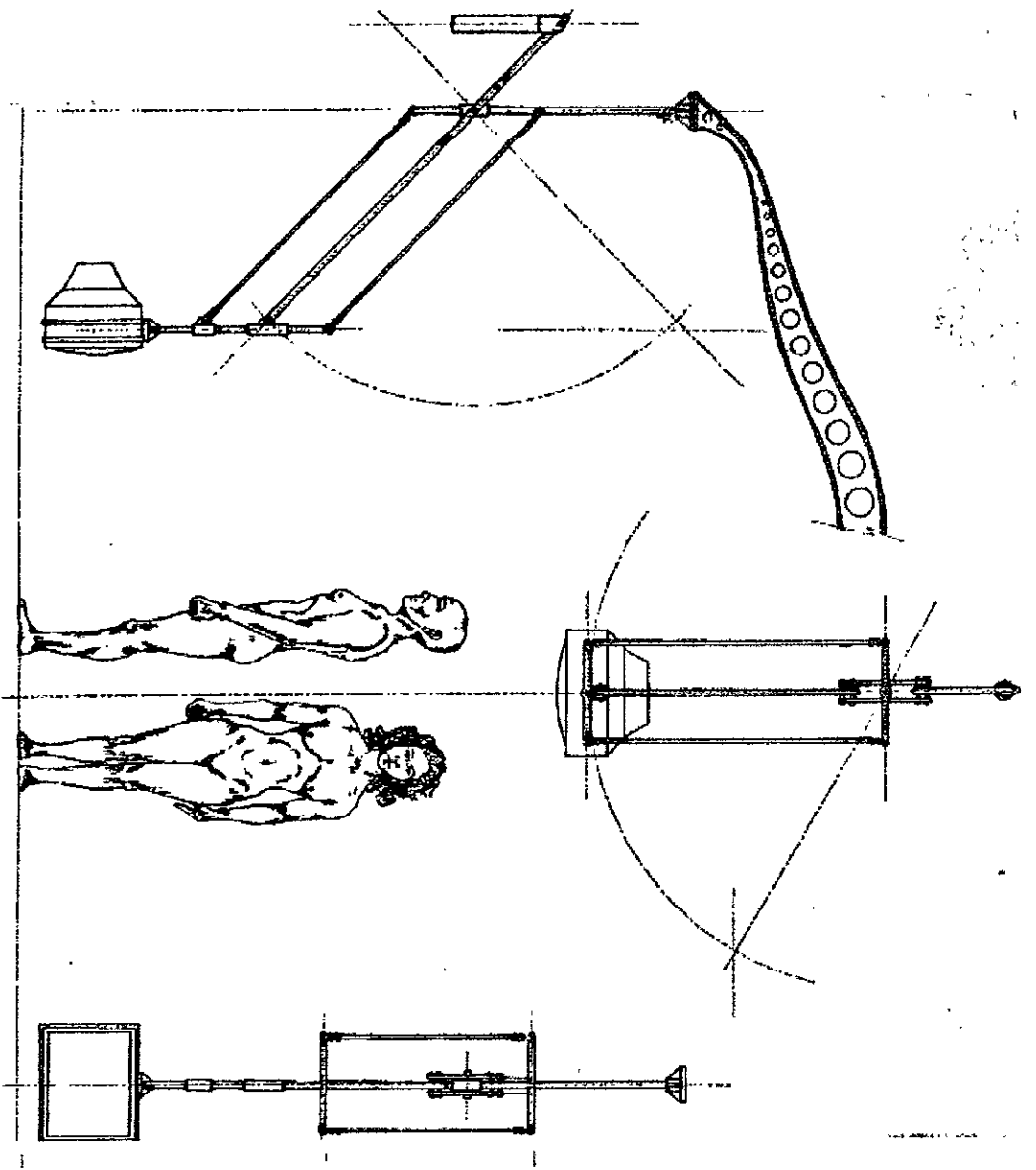
Planta y vista frontal
 ubicación y juego de los
 elementos escenográficos
 Esc: 1:20



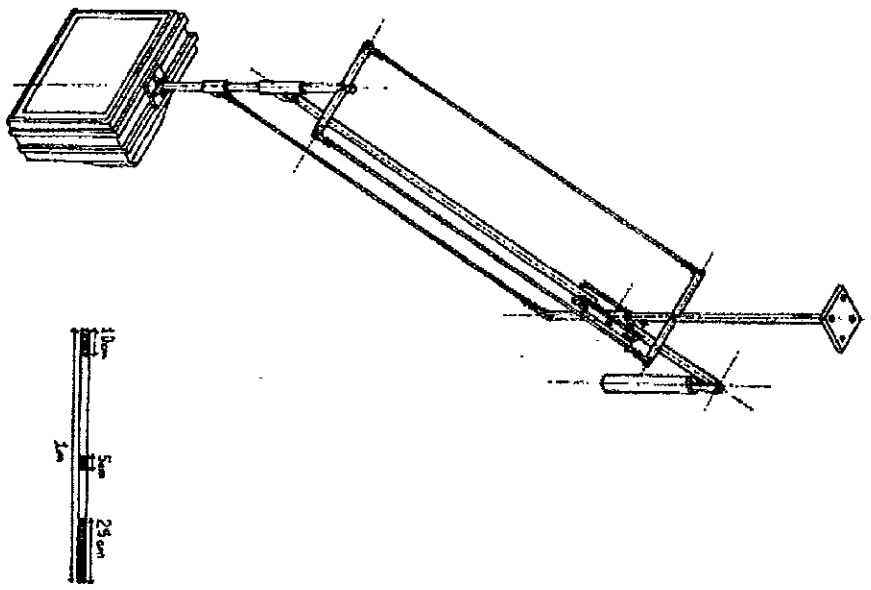
soporte central y brazo
 Esc: 1:10



Diseño escenográfico para "MEDER"
 del grupo "Organización Secreta"
 Proyecto: Juan Manuel Hernández



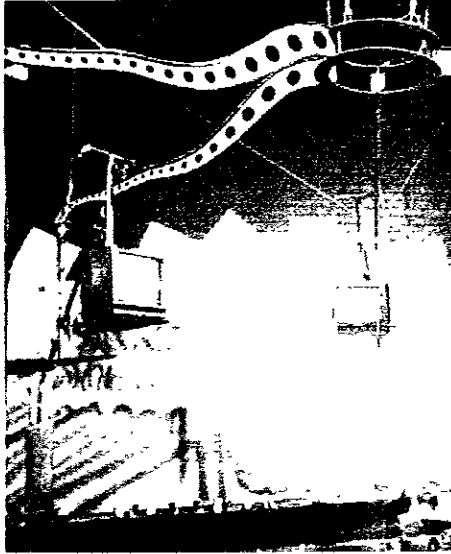
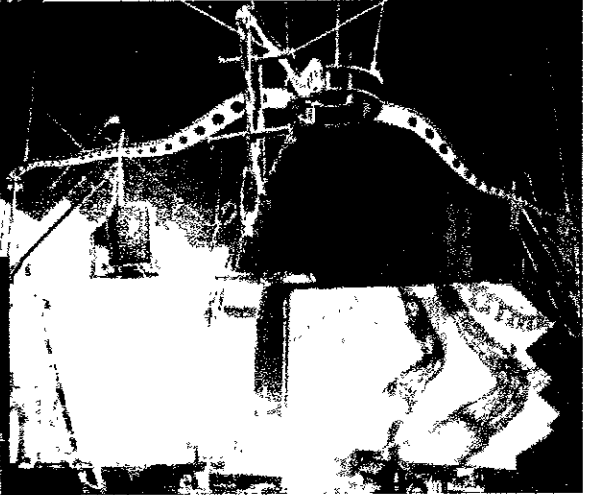
Soporte móvil de monitores



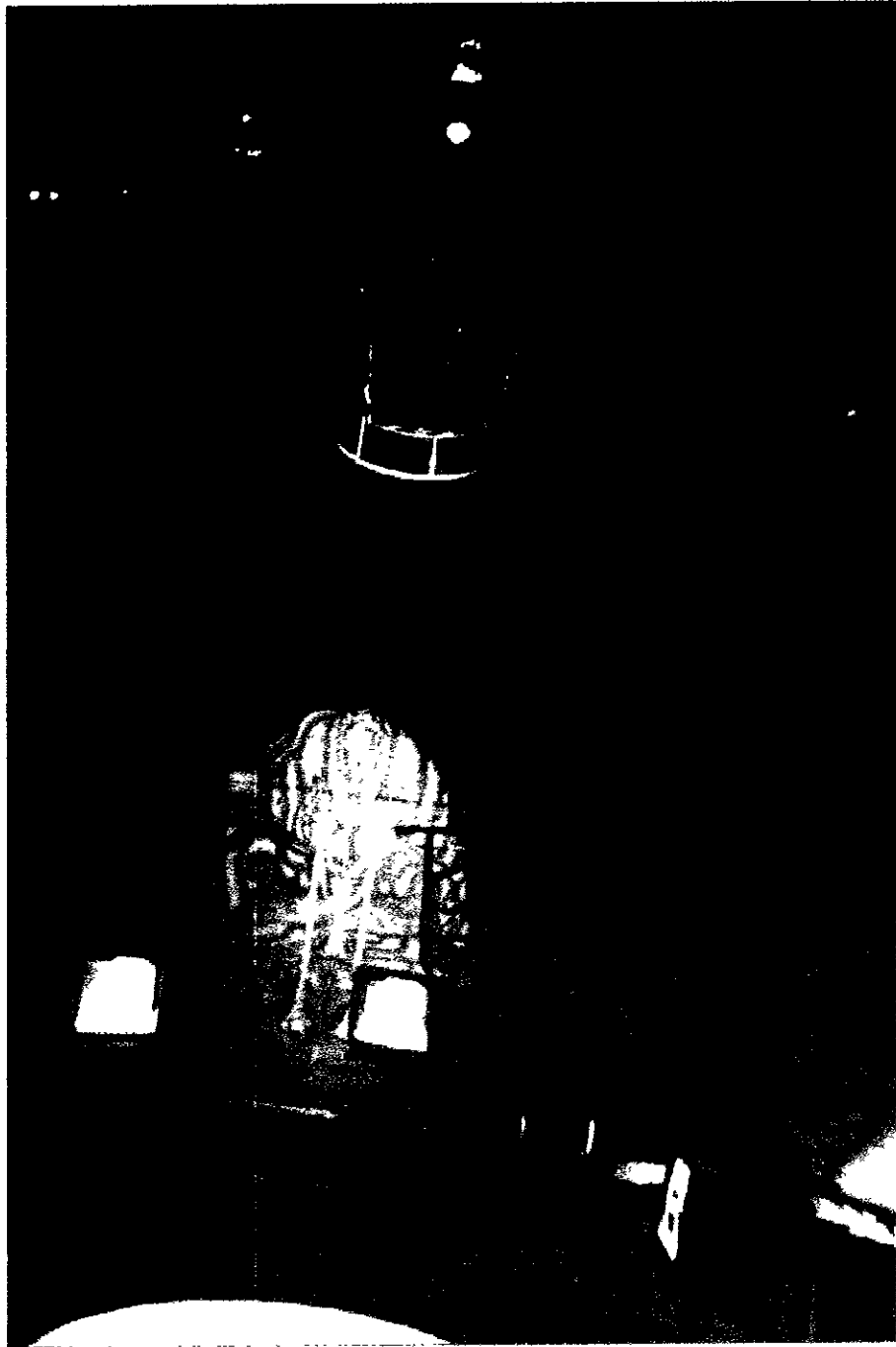
*Diseño ergonómico para: MEDIR²
del grupo Organización Secreta;
Proyecto: Juan Manuel Marantes*

Pintura de fondo

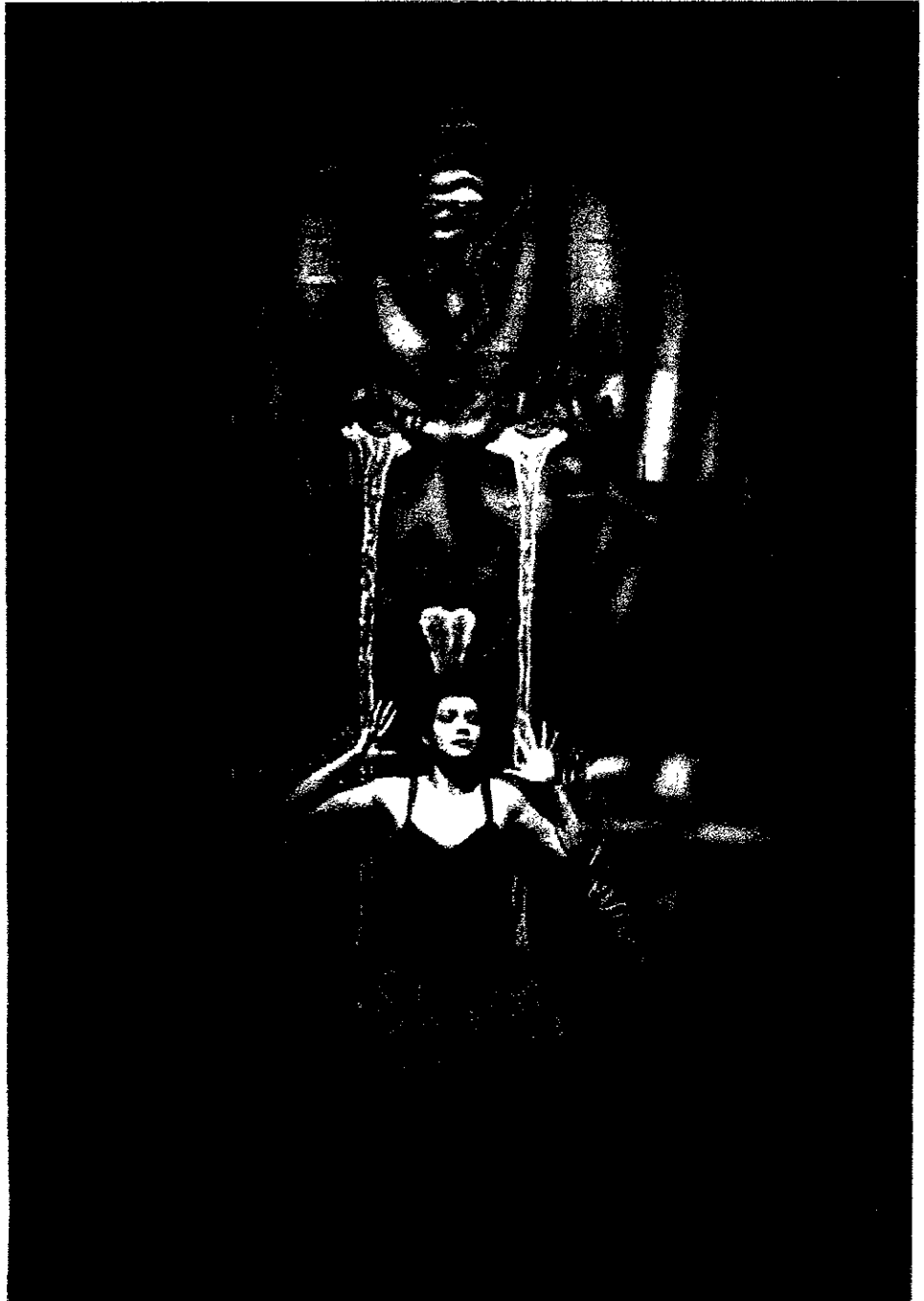
ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



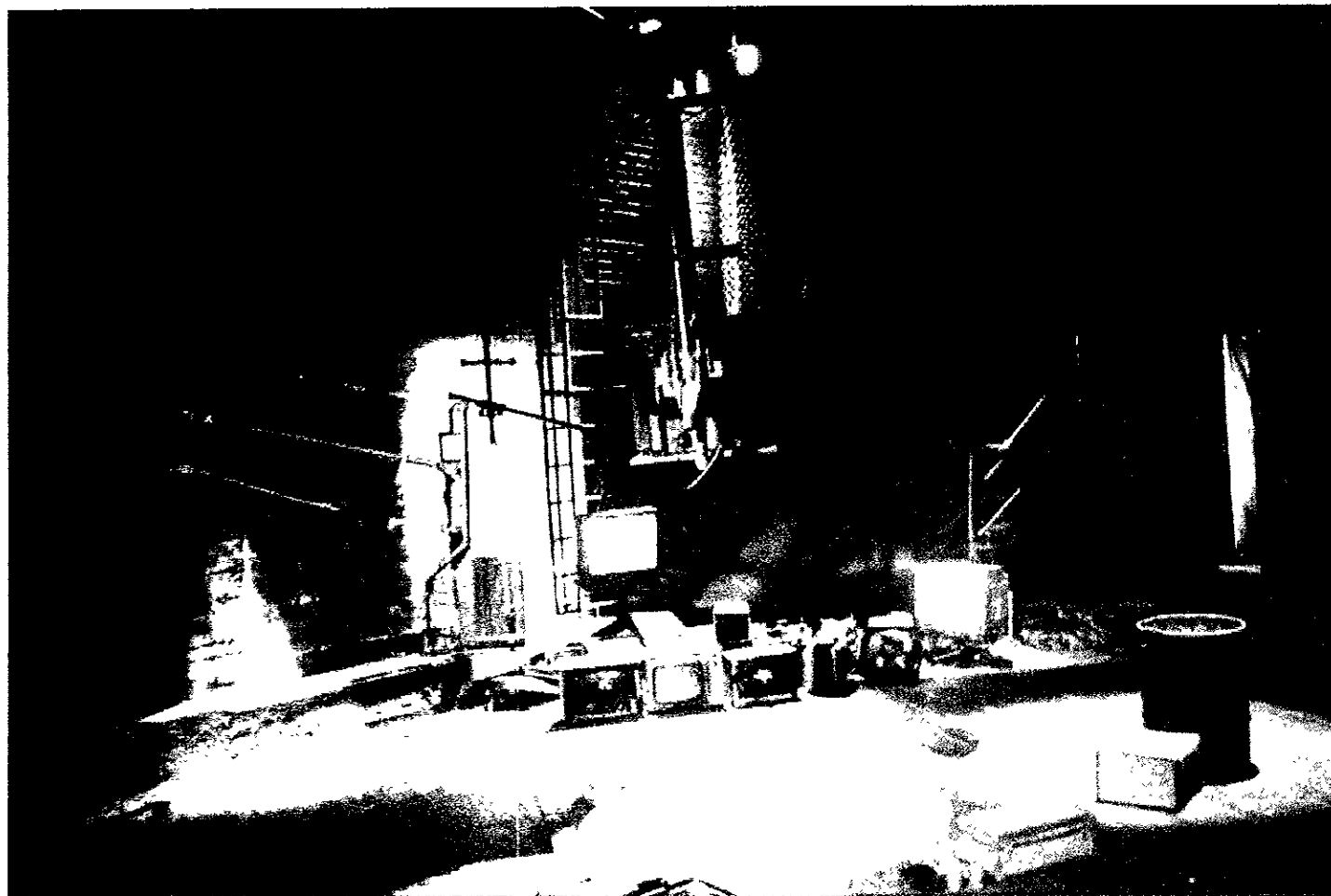
HECATE



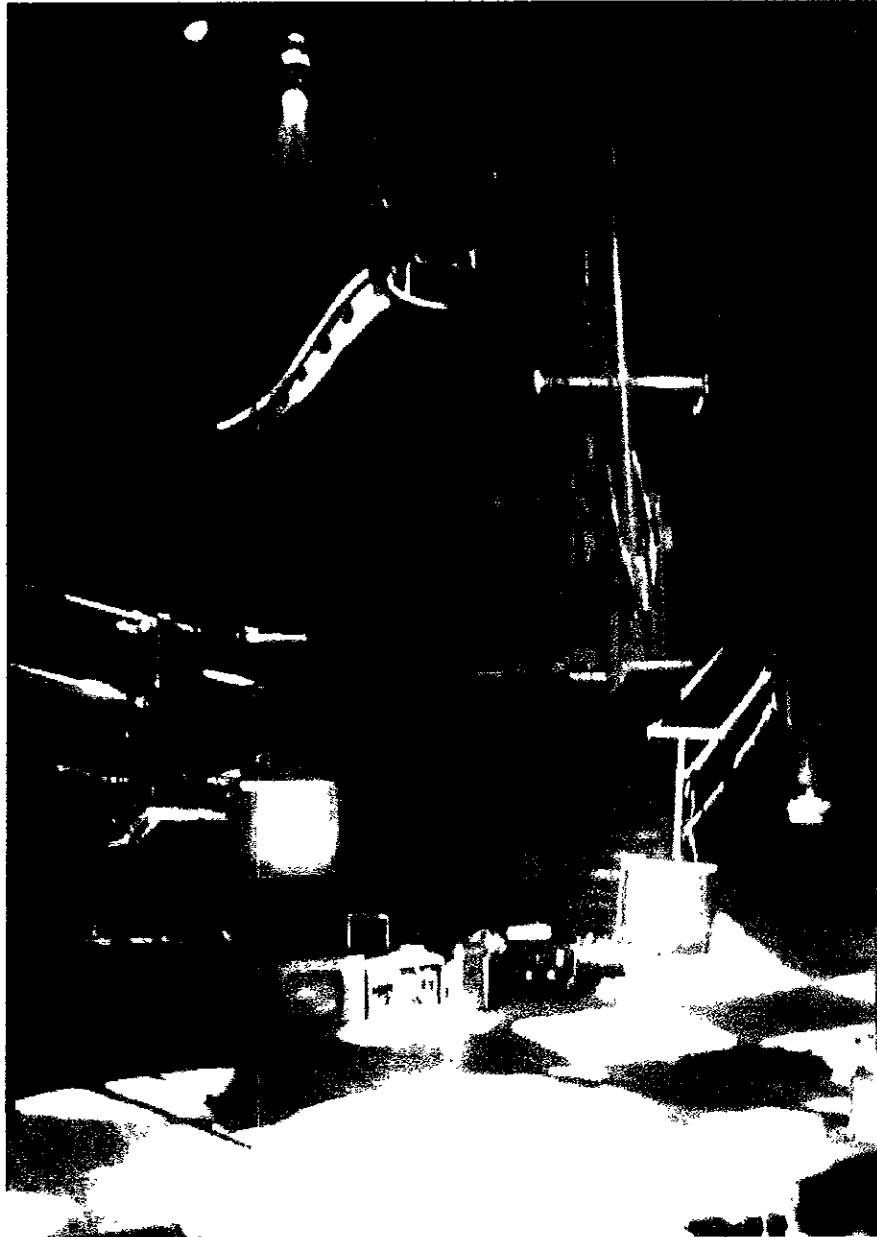
HECATE



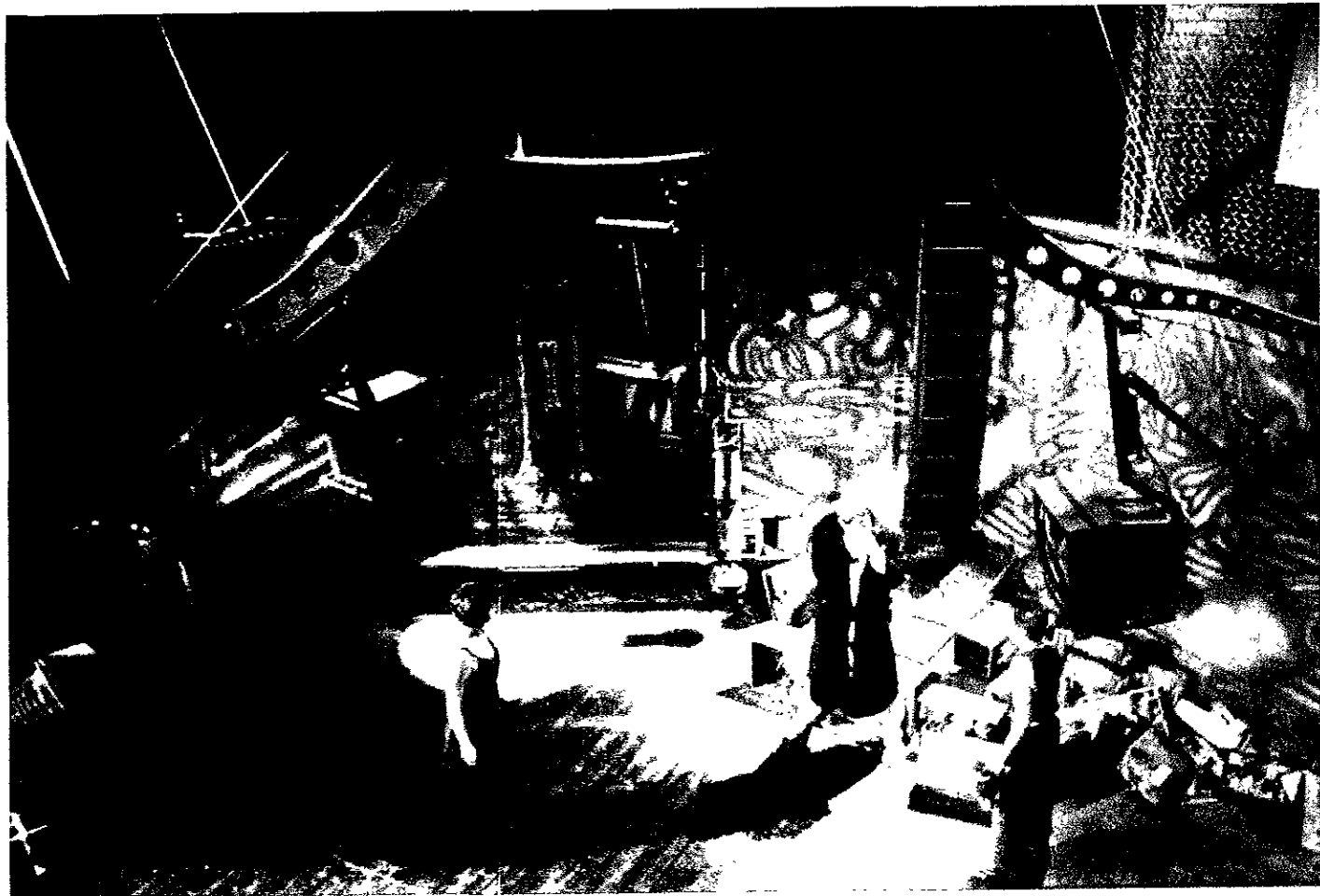
Medea, el mito
Teatro Santa Catarina
Mayo-Julio 1999



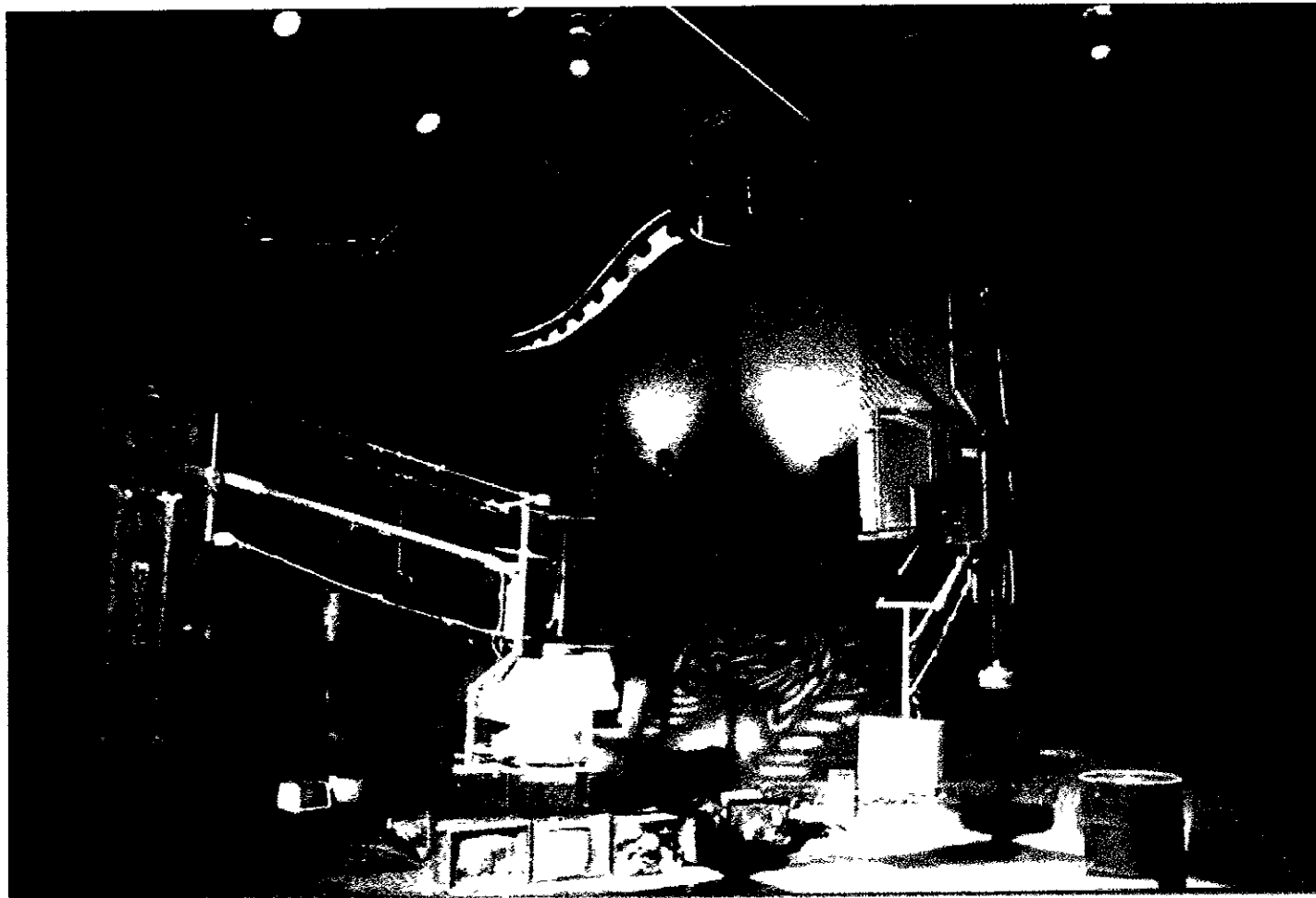
Medea, el mito
Teatro Santa Catarina
Mayo-Julio 1999



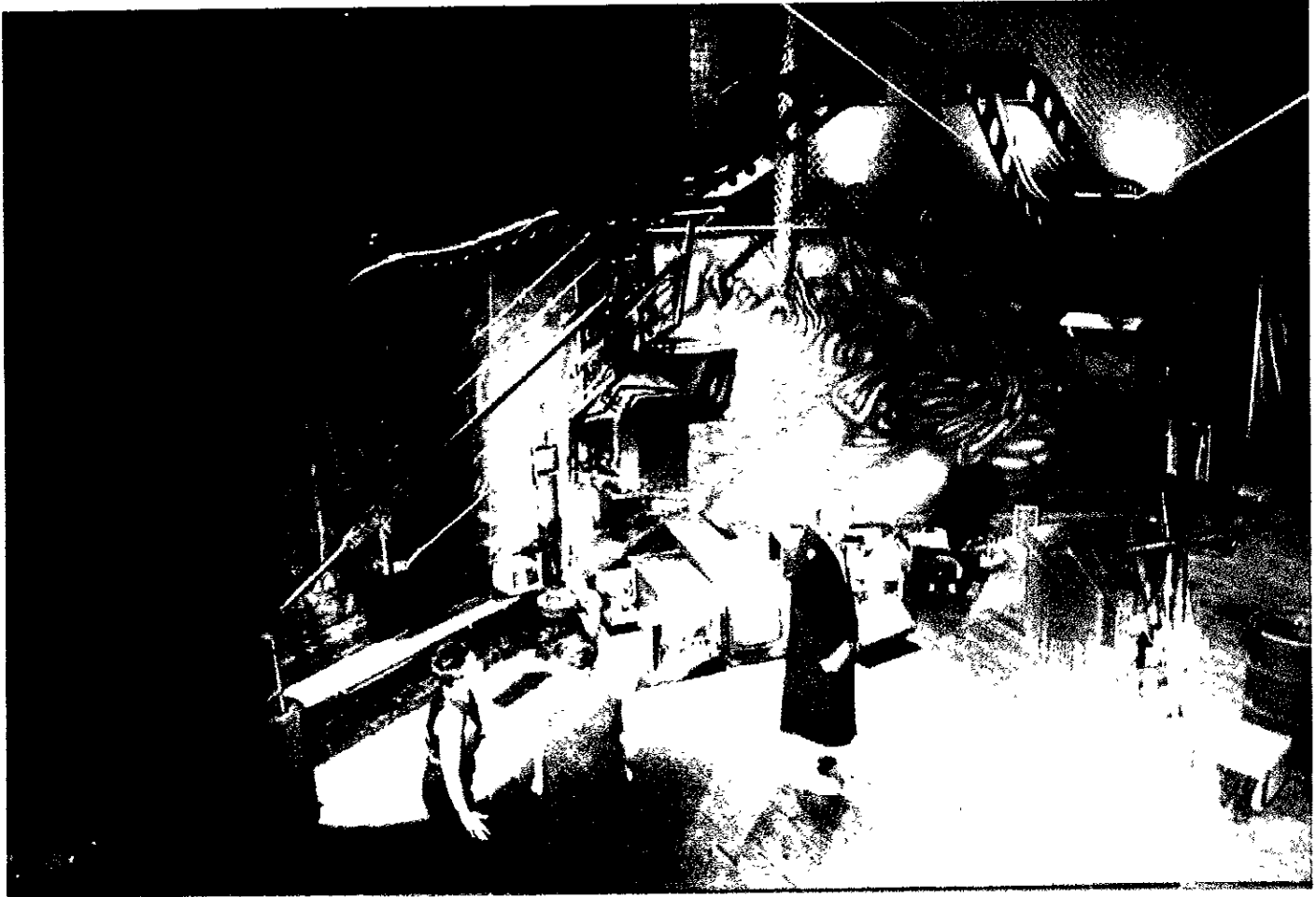
Medea, el mito
Teatro Santa Catarina
Mayo-Julio 1999



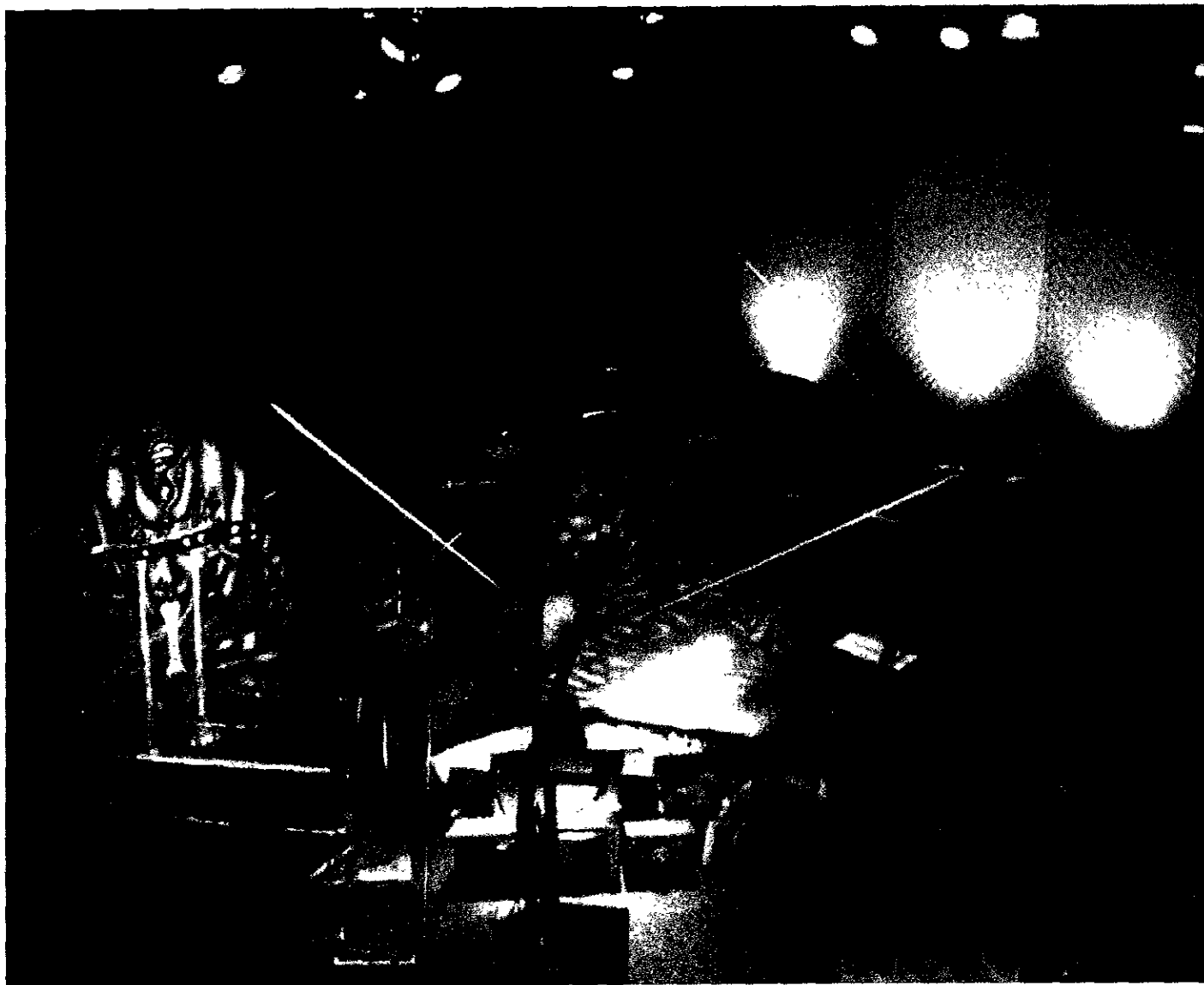
Medea, el mito
Teatro Santa Catarina
Mayo-Julio 1999



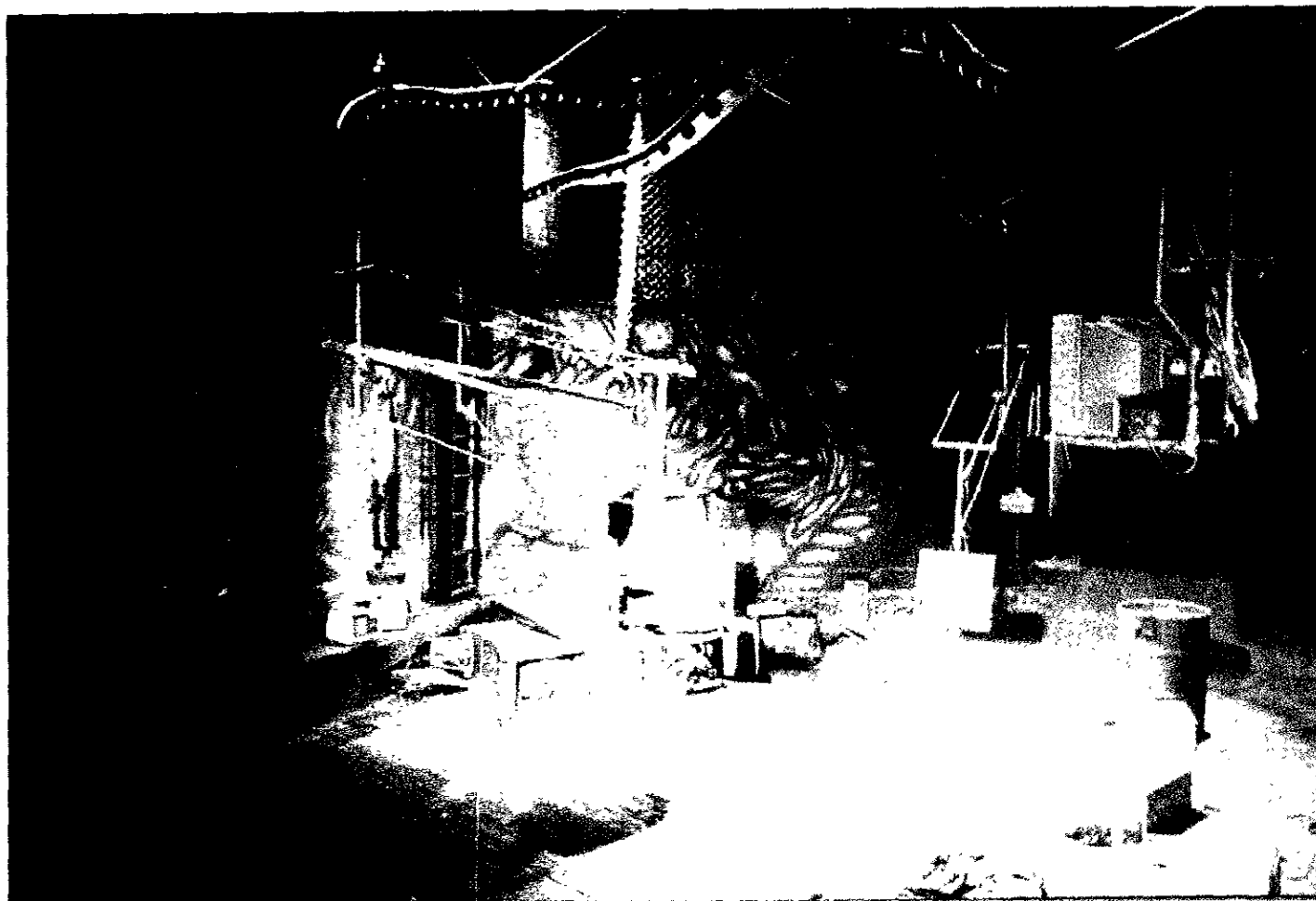
Medea, el mito
Teatro Santa Catarina
Mayo-Julio 1999



Medea, el mito
Teatro Santa Catarina
Mayo-Julio 1999



Medea, el mito
Teatro Santa Catarina
Mayo-Julio 1999



CONCLUSIONES.

Mis conclusiones no pueden separarse del proyecto concreto en el que trabajé, pues no podría verbalizar todo lo que ocurrió tanto al interior del grupo como en el mío propio. Durante el proceso de investigación y del trabajo práctico sucedió sin duda algo muy importante, no solo lo que puede leerse en este trabajo sino algo mas personal, ojalá que este reporte sea tan claro para quienes lo lean, como la claridad profesional que me ha otorgado el proceso que lo creó (dentro del cúmulo de procesos que seguiré necesitando para mi desarrollo.) Tómese pues al montaje como parte integrante de mis conclusiones, lo cual lamentablemente puede resultar muy difícil que se comprenda sin haber presenciado una función, lo único que queda como registro es el desarrollo del diseño y el reporte gráfico, espero que se comprendan los alcances y cumplimientos que me propuse con el presente material.

El arte tiene los límites que le impongan los procesos para llegar a él y no el o los nombres que utilizemos para designar la actividad. En la presente tesis podemos vislumbrar por principio de cuentas, que el término "Diseño escenográfico" designa a cabalidad una actividad artística dirigida a proyectar espacios plásticos donde se desarrolla el drama escénico. Incluso puede cambiarse el nombre utilizado para designar esta misma actividad o por el contrario puede ser usado el mismo para referirse a una actividad que no cumple con lo que concluimos aquí. Esto no pone fuera de contexto mis conclusiones, ni desacredita los usos del término con otros fines, solo marca el punto de vista personal con el que pretendo desarrollarme con convencimiento y a la defensa de cómo, según yo, debe hacerse la escenografía.

En base a los conceptos expuestos en esta tesis se puede decir que como artistas visuales tenemos un campo fructífero en el teatro para nuestro desarrollo profesional. Pues la capacidad para proponer plásticamente es una cualidad que debemos adquirir en nuestra preparación para aplicarla en el campo de nuestra elección. El hacer escenografía nos propone no solo como partícipes del teatro sino también como experimentadores del espacio en general, y esto a su vez

es un campo vasto para incursionar artísticamente. Ya sea como artistas con la responsabilidad total de una propuesta espacial o como creadores de un proyecto colectivo, es posible extender nuestras posibilidades profesionales, siempre y cuando podamos romper con el lastre del individualismo, por lo menos para quienes como yo, tenemos un interés en las áreas que lo requieren.

No existe algo como pérdida de la condición artística por utilizar el diseño en su proceso, pues sería como negar la historia de los productos estéticos dentro de la sociedad, no son los modos sino los resultados los que nos concretarán como artistas pues en el campo de las propuestas no todo está dicho ni es inmutable.

Si tomamos al teatro como un evento dramático-escénico, podemos decir que tenemos la capacidad de aplicar nuestras habilidades prácticas y sensibles, pues lo dramático en el sentido expuesto en el capítulo 2.2, también es parte integrante de nuestra preparación. Como Artistas Visuales al integrarnos al trabajo escenográfico debemos orientar el drama plástico a integrarse en un todo que es el drama escénico.

Hay que distinguir el fin que perseguimos de los medios para llegar a él. Lo escénico* es nuestra meta como escenógrafos, y no podemos negar la importancia del proceso creativo que se materializa en el diseño, pero nunca éste podrá remplazar al fin en sí mismo. Por lo cual la presente tesis carecería de fundamento sin la materialización de ideas que conforman el proyecto "Medea". Si merezco el calificativo de escenógrafo que sea por la obra que presencié el público, pues a fin de cuentas los bocetos, planos, discusiones, problemas presupuestales y todo lo que conforma el proyecto pasa inadvertido en el estreno.

Antes de terminar y por los problemas con los que tropecé, me parece importante señalar el estado en el que se encuentra la escenografía en nuestro país, sobre todo en el terreno de la formación de profesionales. Tal parece que todavía no se ubica al escenógrafo como un creador, pues no existe bibliografía seria en este campo y los profesionales que se dedican a prepara escenógrafos no parecen interesados en trabajar en la teoría o traducción de textos ya escritos

* Que incluye lo plástico y lo dramático.

(hecho absurdo si tomamos en cuenta que la carrera de escenografía que imparte la Escuela de Arte Teatral del INBA recientemente cumplió cincuenta años de existencia y casi catorce años como taller en la nuestra.) Me parece importante no solo el trabajo artístico dirigido a la escenografía sino también en hecho de poder transmitir por medio de la investigación tanto práctica como por medio del análisis de lo que se hace en otros países y con otros modos de hacer teatro.

Por último, en el terreno práctico hay mucho que compartir con todas las artes, y esto es el hecho de desarrollarnos en un ambiente hostil que rechaza toda propuesta artística que no encaje dentro del oficialismo o los gustos individuales de quienes dirigen la política artística del estado o las instituciones en las que buscamos apoyo. Con esto no afirmo haber realizado la mejor de las escenografías que podía haberse hecho para una puesta en escena, solo subrayo el problema que significa llevar a cabo proyectos personales en países como el nuestro. Si nuestro trabajo fue bueno o no, es una apreciación que solo le compete al público, pues hasta la supuesta crítica especializada en nuestro país es tan pobre que no se le puede tomar en serio como para que nos sirva de apoyo en la reorientación de nuestro trabajo artístico.

BIBLIOGRAFÍA

1. **Acha, Juan.** *Introducción a la creatividad artística.*
México. Trillas. 1992. 253pp
2. **Acha, Juan.** *Introducción a la teoría de los diseños.*
México. Trillas. 1991. pp169
3. **Bentley, Eric.** *La vida del drama.*
México. Paidós. 1995. 326pp
4. **Scott, Robert G.** *Fundamentos del diseño.*
Buenos Aires. Victor Leru. 1950. 195pp
5. **Pavice, Patrice.** *Diccionario del teatro.*
España. Paidós Comunicación. 1996. 605pp
6. **Sánchez Vázquez, Adolfo.** *Invitación a la estética.*
México. Grijalvo. 1992. 272pp
7. **Collingwood, R.G.** *Los principios del arte.*
México. F.C.E. 1993. 316pp
8. **Craig, Eduard G.** *El arte del teatro.*
México. UNAM-gaceta. 1987. 440pp
9. **Varios autores.** *El teatro de Richard Foreman.*
Madrid. El público, centro de documentación teatral.
T.G. FORMA, S. A. 1986.
10. **Cruciani, Fabricio.** *Arquitectura Teatral.*
México. Gaceta Escenología. 1993. 292pp
11. **Cruciani, Fabricio y Falletti, Clelia.** *El teatro de calle.*
Gaceta/Escenología. México. 1992. pp 168
12. **Barba, Eugenio.** *Más allá de las islas flotantes.*
México. Gaceta Escenología. 1986. 408pp
13. **Fischer, Ernest.** *La necesidad del arte.*
Barcelona. Nexos/PENINSULA. 1997. 272pp

14. **Grotowski, Jerzy.** *Hacia un teatro pobre.*
México. Siglo XXI. 1981. 180pp
15. **Barba, Eugenio. Savarese, Nicola.** *El arte secreto del actor.*
México. ISTA, escenología a. c.
Segundo gran festival de la ciudad de México.
1990. 365pp
16. **Baudrillard, Jean.** *Crítica de la economía política del signo.*
México. Siglo XXI. 1991. 263pp
17. **Cruciani, Fabricio.** *El teatro de calle (técnica y manejo del espacio.)*
México. Gaceta/ escenología. 1992. 168pp
18. **Graves, Robert.** *Los mitos griegos.*
México. Alianza editorial. 1988. 468pp tomo 1
19. **Mcluhan, Marshal. -Fiore Quentin.** *El medio es el mensaje
(un inventario de efectos)*
España. Paidós studio. 1992. 167pp
20. **Gimpel, Jean.** *Contra el arte y los artistas.*
España. Gedisa. 1979. 172pp
21. **Payne, Darwin R.** *Scenographic Imagination.*
Illinois. Southern Illinois University Press. 1993. 328pp
22. **Payne, Darwin R.** *Theory and Craft of Scenografic Model.*
Illinois. Southern Illinois University Press. 1985. 162pp
23. **Hays, David.** *Light on the sujet.*
New York. Limelight Editions. 1992. 173pp
24. **Pilbrow, Richard.** *Stage lighting.*
London. Studio Vista Limited. 1970. 152pp
25. **Bayer, Raymond.** *Historia de la estética.*
F.C.E. México. 1993. 469 pp