



7

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

«DISEÑO ESCENOGRÁFICO PARA EL CUADRO
DANCÍSTICO DEL ESTADO DE GUERRERO DEL BALLET
FOLCLÓRICO NACIONAL DE MÉXICO AZTLÁN»

Tesis

Que para obtener el título de:

LICENCIADO EN DISEÑO GRÁFICO

Presenta

JOSÉ LUIS BETANCOURT LÓPEZ

Director de tesis:

Lic. ALFONSO ESCALONA LÓPEZ

© México, D.F., 2002



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

NO. 100
DELAWARE



LA CONSTANCIA Y LA PACIENCIA SON LAS PRINCIPALES VIRTUDES QUE MÁS ME HAN SERVIDO PARA CRECER PROFESIONALMENTE, Y DESEO NO PERDERLAS NUNCA.

DEDICO ESTE TRABAJO A TODAS LAS PERSONAS SOLIDARIAS QUE SIEMPRE O EN ALGÚN MOMENTO DE MI VIDA, HAN APOYADO MI FORMACIÓN, TRABAJO, IDEAS E INQUIETUDES, Y DE MANERA ESPECIAL, A TODA ESA GENTE ADMIRABLE QUE LOGRA EL ÉXITO SIN DEPENDER DE LA SUERTE Y QUE SIEMPRE DA EL MEJOR ESFUERZO.

José Luis Betancourt López

Índice

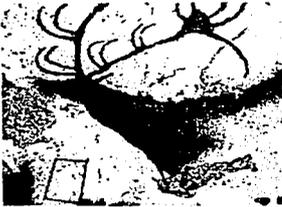
Introducción

7

Capítulo I El diseño en la comunicación

- 1.1 Diseño gráfico, disciplina indispensable para la comunicación
- 1.2 Clasificación del diseño
- 1.3 Principales influencias artísticas en la evolución del diseño gráfico
- 1.4 Vínculos entre el diseño gráfico y la escenografía

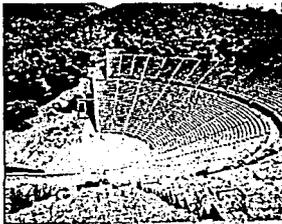
11
15
21
29



Capítulo II El escenario, la escenografía y el escenógrafo

- 2.1 Orígenes y evolución
- 2.2 Clasificación de los escenarios y sus características
- 2.3 Aspectos generales de la producción escenográfica nacional
- 2.4 Bases de iluminación escénica
- 2.5 Tipos de escenografías y decoración teatral
- 2.6 Comentarios y experiencias escenográficas

35
43
51
59
65
71



Capítulo III Ballet Folclórico Nacional de México AZTLÁN

- 3.1 Formación y trayectoria
- 3.2 Análisis técnico y visual de sus principales escenografías
- 3.3 El impacto visual en algunas de las principales compañías profesionales de danza folclórica mexicanas
- 3.4 Cualidades de la danza escénica, bailarines y público en las áreas de folclór, clásico y contemporáneo, de los principales escenarios de la ciudad de México

75
77
83
95



Capítulo IV Diseño esceno-gráfico

- 4.1 Cuadro dancístico del Estado de Guerrero del Ballet Folclórico Nacional de México Aztlán
- 4.2 Justificación del diseño
- 4.3 Elaboración de la escenografía
- 4.4 El escenario de aplicación y diseño de luces
- 4.5 Montaje

117
121
123
125
127



Conclusiones

Bibliografía

Hemerografía

Fuentes de campo

Fuentes de Imágenes

Introducción



El contenido del presente trabajo es el resultado de una amplia compilación de diferentes fuentes, tanto bibliográficas, como hemerográficas y audiovisuales; así como de investigación de campo, por medio de la entrevista a personas relacionadas directa o indirectamente con el tema, y mi propia aportación, resultado de la breve experiencia que he adquirido en el medio escénico, aclarando desde ahora que muchos comentarios son totalmente personales y eso no significa que quien lea este trabajo deba tener la misma percepción. Combinar los conocimientos que recibí en mi formación como diseñador gráfico, dentro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, con la también extraordinaria actividad de la danza, es lo que motivó mi interés en hacer este proyecto de tesis. El total de la información se divide en cuatro capítulos en los que cada uno aporta una específica parte, que va desde el origen del diseño gráfico como punto de partida del proyecto, hasta el diseño de una escenografía final para un escenario teatral.

El primer capítulo explica la definición del diseño gráfico y la gran importancia que tiene dentro de la comunicación; describe también, las áreas en que se clasifica desde un punto de vista académico basado en el actual plan de estudios de la ENAP, yo no curse la carrera con este plan, porque fue puesto en marcha cuando ya había concluido mis estudios, pero decidí tomarlo como base para esta clasificación porque fue el resultado del trabajo de varios profesores de la escuela con experiencia en las diferentes áreas y que partieron de una realidad profesional por la necesidad de actualizar la formación de los alumnos, por otro lado, se que pude apoyarme en otras clasificaciones del diseño que hacen algunos autores en sus libros, que no van de acuerdo –desde mi punto de vista- con lo que veo en la actualidad, además son ediciones de años atrás y algunos son de origen extranjero, lo cuál se aleja de lo que sería nuestra realidad profesional, ya que es, desde la formación dentro de la Universidad donde debemos conocer el vínculo que tiene nuestra carrera con

el área específica que queremos desarrollar para un proyecto de tesis o para el ejercicio profesional; otro aspecto importante, es el antecedente histórico que de una manera muy general se menciona y destaca las corrientes artísticas que más influencia han tenido en el desarrollo evolutivo del diseño gráfico, lo cual es muy importante para establecer cómo desde hace varias décadas, y quizá desde su origen, existen vínculos muy fuertes entre la escenografía y el diseño gráfico; ahora que, en la actualidad en este país, existen las dos carreras por separado a nivel licenciatura, y hay conocimientos dentro de la formación de una que no tiene la otra, pero a nivel de proceso de diseño tienen mucho en común y en este punto se explica con detalle este aspecto.

En el segundo capítulo abarcamos específicamente todo lo relacionado con el espacio de acción del escenógrafo y su trabajo; aquí también se da una definición y clasificación de los escenarios, algunos antecedentes y terminologías que son de uso común en el trabajo teatral para entender el manejo de un escenario y todo lo que interviene o lo compone.

La iluminación es parte importante del escenario y actúa directamente con la escenografía por lo cual tenemos una amplia información al respecto, y de la escenografía también profundizamos en sus tipos y elementos de uso más común, definimos algunos conceptos que es importante aclarar porque son mal usados por los que no están bien informados y que se dejan llevar por lo que equivocadamente se dice. Algo también relevante y de gran interés es conocer a los escenógrafos mexicanos, hablar de su trabajo, de su aportación a la escenografía y las artes escénicas, saber quienes han destacado en esta especialidad a un nivel nacional e internacional, y estar conscientes de que nuestro país ha tenido y sigue teniendo artistas con gran talento en la decoración escénica. En este capítulo recurrimos a la entrevista, ya que mucha información no existe en libros ni en fuentes escritas, además no hay mejor fuente que el artista mismo, quien nos habla de sus experiencias escenográficas, las cuales son en todos ellos diferentes, así mismo, los técnicos de iluminación, de tramoya, y del escenario en general que están en contacto directo con el artista y la obra, siempre formando un gran equipo de trabajo, porque sin técnicos de escenario un espectáculo no se realiza y tanto el artista, como el escenógrafo -que también es artista- necesitamos de ese grupo de gente para la presentación de nuestras obras.

En el capítulo tres nos adentramos a conocer al grupo artístico con el que se ha desarrollado el proyecto, el Ballet Folclórico Nacional de México Aztlán de Silvia Lozano, decidí hacerlo para danza porque soy bailarín de folclore y estoy familiarizado con este medio desde antes de iniciar mis estudios en la ENAP, por esta razón no lo hice para obra de teatro, performance u otro medio audiovisual. La compañía de danza que ya se mencionó es una de las más importantes del país y ha sido un poco difícil conseguir la información acerca de sus antecedentes, su repertorio, y la parte técnica de sus escenografías que son lo que más necesitaba conocer por su importancia en el impacto visual de su espectáculo. Esta información es muy valiosa porque es algo que muy poca gente conoce y que en este capítulo se pone a disposición de todo el que desee conocerla. No sólo se habla de esta compañía, también se incluye un análisis del impacto visual de espectáculos de otras tres compañías profesionales de danza folclórica, de las que también fue difícil y llevó mucho tiempo reunir la información, sobre todo la parte visual, las imágenes.





Finalmente aterizamos en una parte comentada acerca de las cualidades de la gente que hace o gusta de apreciar la danza; así como, lo que caracteriza o diferencia las tres principales áreas de esta rama del arte en un plano actual y real de nuestra ciudad en sus escenarios más importantes visto desde una perspectiva totalmente personal, y que veremos porqué es importante conocer estos aspectos para hacer escenografía.

El cuarto y último capítulo es la etapa práctica del trabajo, iniciando con la explicación o parte teórica de lo que compone el cuadro dancístico del estado de Guerrero, descrito tal como lo presenta esta compañía, primero con una pequeña descripción del montaje donde se menciona el nombre y número de bailes que lo integran, después tenemos una importante descripción de los movimientos coreográficos que servirán para la ubicación en el espacio, el diseño de la decoración y los momentos en que será introducida a escena, desde luego que no podemos olvidarnos del vestuario que es también muy atractivo, y del espacio correspondiente a los músicos, el cual debe tomarse en cuenta, y por último un análisis visual de la actual escenografía e iluminación, pues la propuesta aquí diseñada será -es el objetivo- la que la sustituya.

Después entramos directamente a la propuesta de diseño donde se fundamenta el porqué de la integración de los elementos que intervienen, lo que se quiere dar a entender con ellos, la composición y justificación del espacio o área de diseño, así como sus dimensiones y ubicación en el escenario; también, se explica lo que respecta a la elaboración de dicha escenografía, los materiales y técnicas para lograr igualarla lo más posible al boceto, el cual se presentó en maqueta a escala pero con características de un escenario profesional, sin olvidarnos del diseño de iluminación, también indispensable, y que tendrá varios cambios dentro de la obra, y finalmente una descripción de lo que corresponde al montaje final de los prototipos, empezando por el lugar donde serán colocados, cómo serán sujetos a las varas o al piso, los momentos en que serán introducidos y sacados, al mismo tiempo que los cambios de iluminación en concordancia con los diferentes números que integran el montaje.

Las conclusiones y la bibliografía son la parte final del contenido de este trabajo, junto con la hemerografía, las fuentes de campo y las fuentes de imágenes, y es importante mencionar que cada uno de los capítulos llevó mucho tiempo de investigación y dificultad, porque es un tema con muy limitada información bibliográfica, además de que no fue fácil introducirme a los teatros con cámara fotográfica pues no en todos se permite usarla, por otro lado hubo gente accesible que con gran amabilidad me brindó información o asesoría en distintos momentos, y otra no tanto, pero considero que de cada persona, de cada lugar, y de cada evento de danza que pude ver, aprendí mucho y soy afortunado de tener en mis manos toda esta información reunida, que la verdad no existe en ninguna fuente escrita -al menos en las bibliotecas donde busqué-, y espero que este proyecto sea de gran utilidad para todo aquel interesado en el tema.

Capítulo I

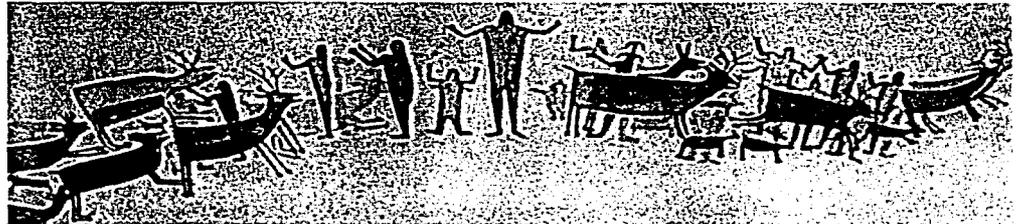
El diseño en la comunicación

1.1 Diseño Gráfico, disciplina indispensable para la comunicación

La humanidad desde su aparición, ha tenido la necesidad de comunicarse para subsistir y así evolucionar, y es a través de los sentidos como el hombre ha recibido información, pero destacan la vista y el oído, puesto que la información audiovisual es dominante; aunque, la observación está antes que la audición, porque al escuchar un sonido, lo relacionamos con algo que ya hemos visto anteriormente, quedando así en primer término en la comunicación, *la Información visual*.

El hombre primitivo comenzó a adaptarse a la naturaleza y sus fenómenos después de haberlos observado, y poco a poco descubrió aspectos del medio que representó gráficamente en las cavernas, lo que hoy conocemos como *pinturas rupestres*. Así creó los primeros signos, que siendo muy abstractos ya eran identificados y relacionados con un significado específico. (fig.1)

Fig.1.
En una cueva,
situada en la sierra
de Baja California
Sur, los pobladores
primitivos pintaron
estas figuras.



«Estas pinturas fueron hechas para la sobrevivencia y creadas con fines prácticos y ritualistas. Es posible que fueran auxiliares didácticos para instruir a los jóvenes en la cacería como un esfuerzo de cooperación en grupo». ¹ De este modo se iniciaron los primeros pasos de la comunicación visual, diseñada por medio de elementos gráficos básicos como puntos, líneas y planos, que siendo muy irregulares y al combinarlos con las texturas de las superficies rocosas y el color de los pigmentos, lograban mensajes funcionales. Las pinturas rupestres y otras muestras de comunicación gráfica de los pueblos primitivos, están conformadas por «petroglifos, pictografías e ideografías; los primeros son signos esculpidos o raspados o simples figuras en la roca, las siguientes son pinturas elementales o bosquejos que representan las cosas descritas, y las últimas son, símbolos que representan ideas o conceptos». ²

La necesidad de satisfacer problemas o carencias de comunicación visual y de comunicación en general, obligó al ser humano a crear de manera organizada un *código de comunicación* que pudiera ser manejado por muchos; es decir, «un sistema de señales

1 MEGGS, Philip B. Historia del Diseño Gráfico. México, Trillas, 1991. p. 16.

2 Ibid. p.17.

o signos previamente convenido para poder entenderse».³ El código visual más importante, creado por las antiguas civilizaciones y que destaca por sus grandes beneficios es *la escritura*, pues a partir de su nacimiento, la comunicación visual se desarrolló y esto propició la evolución de la humanidad. Así fue posible registrar los hechos constantes que la mente de un hombre no es capaz de almacenar y las palabras que era imposible grabar. Enorme es la cantidad de acontecimientos históricos que describen la evolución del diseño gráfico y que nos permite destacar su importancia en la comunicación; sin embargo, no debemos olvidar que la escritura es la primera muestra gráfica en la que existe un diseño creado para utilizarlo como un código de información, y que se diferencia de acuerdo a la cultura de los pueblos y su época histórica. (fig.2)

Los pueblos antiguos de Egipto y China desarrollaron sistemas de escritura con diseños muy característicos, gracias a esto, tuvieron el avance que los convirtió en grandes civilizaciones. Los sumerios fueron de los primeros pueblos en utilizar un sistema de escritura caracterizada por el uso de pictografías; sin embargo, «los fenicios idearon en el segundo milenio a.C. un alfabeto para representar gráficamente el lenguaje hablado. Conforme fue extendiéndose el uso de la palabra escrita aumentó la necesidad de organizar correctamente el material creado, lo que a su vez dió pie al *surgimiento del diseño*».⁴

El alfabeto fenicio es el origen del alfabeto moderno, ya que los griegos lo retomaron perfeccionándolo y después los romanos, quienes establecieron el latín del cual se deriva nuestro idioma.

Al existir una escritura hubo la necesidad de organizar la redacción y crear un medio para reproducirla; el primer caso dio origen al diseño de textos y de tipos, parte de lo que hoy conocemos como diseño editorial, que desde la antigüedad empezó a manifestarse; después, se inventó una máquina que revolucionó el conocimiento en todas las áreas; *la imprenta*. Gracias a la reproducción de libros en grandes cantidades fue posible difundir la información escrita a un mayor número de receptores, esto permitió avances en la comunicación. (fig.3)

«Comunicar es transmitir significados, o mensajes, informaciones y conocimientos entre emisores y receptores humanos»,⁵ en el proceso de comunicación intervienen las partes siguientes: «emisor, receptor, mensaje, código y canal»,⁶ éstas dos últimas serán tomadas en cuenta por el diseñador para realizar su trabajo comunicacional.

El Diseño Gráfico es la disciplina teórico-práctica que tiene como objetivo, satisfacer necesidades y problemas de comunicación visual, valiéndose de «la combinación de elementos icónicos, signícos, lingüísticos y cromáticos»,⁷ a partir del análisis y planeación de cada mensaje, tomando en cuenta la función específica que va a ejercer; por lo tanto, su intervención dentro del medio comunicativo social ha sido y es indispensable, puesto que funciona como el proceso para llegar al canal que transmite el mensaje al público y si éste es eficaz la información se recibirá fácilmente.

3 ORTEGA, Wenceslao. Redacción y Composición. México, Mc Graw Hill, 1992. p. 1.

4 LAING, John. Haga Ud. mismo su Diseño Gráfico. España, Hermann Blume, 1992. p.9.

5 COSTA, Joan. Imagen Global. España, Ed. CEAC, 1989. p. 16.

6 ORTEGA, W. ob. cit. p.1.

7 COSTA, Joan. Imagen Didáctica. Barcelona, Ed. CEAC, 1992. 2ª. ed. p. 42.

Fig.2.
Caracteres chinos
Impresos con tipos
móviles labrados en
madera.
Con este sistema se
imprimían hace 1000
años los libros.

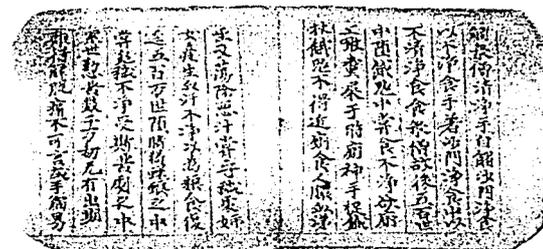


Fig.3.
Una imprenta de
principios del siglo XVI,
muy parecida a la
máquina inventada
por Gutenberg.





Fig. 4.
En las antiguas civilizaciones los únicos conocedores de la escritura eran los escribas, por fortuna hoy, casi todos los individuos de la sociedad moderna la conocemos.

En épocas antiguas pocos podían participar en la elaboración de mensajes visuales, porque sólo los adiestrados en la gráfica tenían conocimientos para realizarlos; ahora, pocos son los que no intervienen, pero todos necesitamos estar en contacto con ellos porque dependemos en gran medida de su información. (fig.4) Desde el comienzo de nuestra vida, identificamos lo que existe en nuestro medio a través de la observación y crecemos dependiendo de ella porque es la mejor manera de decodificar.

Actualmente estamos saturados de información visual, es tan grande la cantidad de mensajes que recibimos en cualquier lugar que nos encontremos, que algunos especialistas la han denominado *contaminación visual*. En las grandes ciudades como la nuestra, encontramos muchos mensajes plasmados en diversos soportes gráficos, por ejemplo: carteles y anuncios espectaculares; letreros y señales viales; símbolos, logotipos, fotografías, ilustraciones, etc., que integran junto con el texto, el contenido de periódicos, libros y revistas; también la presentación a través de embalajes y artículos promocionales correspondientes a todos los productos que consumimos y utilizamos diariamente; y que decir de los mensajes del cine y televisión, el impacto de las escenografías en espectáculos y museografías de exposiciones, y por si fuera poco, la impresionante influencia de la información digital.

Nos llevaría mucho tiempo describir la enorme cantidad de mensajes que percibimos, así como los canales de comunicación por los que llegan a nosotros; pero, es evidente en la mayoría de ellos, la presencia del diseño gráfico con diferentes calidades.

Existe una gran cantidad de anuncios sobretodo en la vía pública y medios de transporte, que antes que comunicar resultan ser muy desagradables y complicados al decodificarlos, la causa de este problema es la mala planeación o los pocos recursos que haya tenido el creador del soporte para transmitir el mensaje, logrando así un diseño deficiente.

El *diseñador gráfico* debe estructurar los elementos visuales adecuados, con una técnica conveniente y una composición basada en el tipo de mensaje a transmitir, así como el sector del público al que está destinado, y sin olvidarse de los costos; porque él es, el mediador entre el emisor y el receptor. «El diseñador, no es el comunicador, sino el intérprete de los mensajes»,⁸ y puede apoyarse en una gran variedad de elementos gráficos, técnicas, materiales, herramientas y estrategias compositivas, que dan como resultado un diseño funcional que permita el ejercicio de la comunicación.

«La lectura y la escritura, así como su relación con la educación, siguen siendo un lujo de las naciones más ricas y tecnológicamente más desarrolladas del mundo. Para el analfabeto, el lenguaje hablado, la imagen y el símbolo siguen siendo los medios principales de comunicación, y de ellos sólo el visual puede preservarse en la práctica»,⁹ por ello *el diseñador gráfico es de gran importancia*.

En países como el nuestro, el índice de analfabetismo es muy grande, y por medio de una comunicación visual, sencilla y directa, podremos contribuir en gran medida a una superación educacional en este sector de la población. (fig.5)



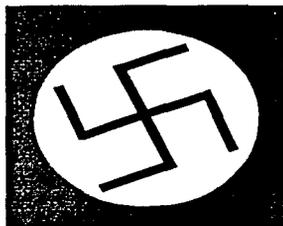
Fig. 5.
El analfabetismo es uno de los problemas más combatidos en México; sin embargo, sigue siendo una realidad para gran parte de la población, principalmente niños.

8 SOLANAS, D. Jesús. *Diseño Arte y Función*. España, Salvat, 1981. p. 39.

9 DONDIS, D. A. *La Sintaxis de la Imagen*. Barcelona, Gustavo Gill, 1990. p. 168.

El éxito cultural, científico y tecnológico de los países desarrollados se debe en gran parte a una excelente comunicación visual; aunque, no debemos olvidar que el diseño ha funcionado para distintos fines, como es el caso de la protesta y el ataque a grupos con ideologías que generaron conflictos políticos y bélicos en ciertos momentos históricos de varios países.

Existen símbolos que aluden a la muerte y la destrucción, como el *símbolo nazi de Hitler*, que representó a un sistema de estado muy poderoso militarmente, y que generó durante mucho tiempo -por seguir una ideología- el tormento y asesinato de miles de personas; otro ejemplo, son los símbolos representativos de la *matanza estudiantil del 68 en Tlatelolco*, así como toda la producción gráfica que surgió a raíz de este acontecimiento en nuestro país. (fig.6 y 7)



Un buen diseño puede lograr muchas cosas, si el objetivo es persuadir al receptor para que siga una tendencia política, económica, religiosa, artística, etc., aunque esto genere problemas sociales, entonces se convierte en una fuerte arma contra el enemigo, por ello es importante entender hasta donde puede llegar un mensaje visual y no quedarnos con la idea de que sólo puede cumplir fines comerciales, didácticos o artísticos, porque un diseño por más sencillo que parezca puede llevar implícitos varios mensajes o significados que sin darnos cuenta se quedan en nuestra mente y nos hacen actuar obedeciendo a ellos y muchas veces el diseñador corre el riesgo de no detectar hasta donde puede llegar su creación, y con esto tenemos una muestra de la trascendente importancia del diseño gráfico en la comunicación de todos los pueblos.

Fig. 6 y 7.
Tanto el símbolo mundialmente conocido de los nazis, como este otro que surgió a raíz del movimiento estudiantil de 1968 en nuestro país, dejaron una huella muy marcada en la historia, que jamás será olvidada. Con estos sencillos, pero significativos diseños, se representa una enorme carga informativa, función esencial del diseño gráfico.

1.2 Clasificación del Diseño

Diseñar es una actividad practicada por el hombre en las más diversas áreas del conocimiento desde sus orígenes hasta nuestros días; porque, *diseñar significa crear*, pero crear con un objetivo que es el punto de partida fundamentado en satisfacer las necesidades del ser humano, no sólo las materiales y de comunicación, también las sentimentales y espirituales.

El hombre primitivo fue el primero en enfrentarse a las carencias materiales, ello lo llevó a desarrollar la comunicación y después a pensar en maneras de satisfacer sus necesidades básicas. Al conocer su medio, comenzó a «diseñar como un acto humano fundamental»¹⁰ a partir de materias primas, después con herramientas y máquinas rudimentarias que fueron evolucionando hasta llegar a la avanzada tecnología moderna.

Con estos antecedentes podemos clasificar al diseño en tres áreas que tienen la misma importancia por ser indispensables en la vida moderna, una se apoya en la otra y de este modo funcionan cumpliendo el objetivo primordial de satisfacer alguna necesidad.

«Las áreas del diseño son: el diseño del medio ambiente o del entorno; el diseño de productos y objetos industriales; y el diseño de mensajes visuales».¹¹

Mencionamos en primer lugar al *medio ambiente o entorno*, porque antes que cualquier creación tenemos que determinar un lugar donde vivir, establecemos y adaptarnos al medio, tanto social como físico. A partir de este punto nos preocuparemos por darle un diseño agradable y funcional a nuestra casa tanto interior como exteriormente; así como, al hábitat del que formemos parte. Los factores que tomaremos en cuenta serán de tipo geográfico y arquitectónico. (fig.8 y 9) «Esta categoría comprende la arquitectura, el urbanismo y el interiorismo, marco que soporta los objetos del diseño industrial y los mensajes del diseño gráfico».¹²

El *diseño industrial* es definitivamente algo indispensable, porque todos los objetos que utilizamos en nuestras actividades cotidianas fueron diseñados y después fabricados. (fig. 10) En el caso de los alimentos no industrializados podemos decir que sólo son productos de la naturaleza, pero han llegado a nuestras manos, gracias a que fueron sembrados, cosechados y transportados con herramientas y máquinas específicas, productos del diseño industrial. Esta categoría del diseño toma en cuenta muchos puntos en la planeación de un producto además de su funcionalidad, intervienen aspectos culturales del público que es usuario y consumidor, sus gustos están basados en lo que se encuentre de moda, lo que esté acorde a su estilo de vida, que sea compatible con otras cosas que ya posea, etc. Aquí participa el aspecto económico, siempre que se diseña algo que será elaborado por algún proceso manufacturado o industrial, sabemos que la intención es venderlo, por ello no podemos olvidar que «en el mundo actual importa tanto la función como el aspecto visual de las cosas; la primera requiere que aquellas sean eficientes, adecuadas y confortables en su uso y el segundo sirve para ejercer una llamada fuerte y atractiva que haga más fácil su difusión y venta».¹³

Fig. 8.

Como se aprecia en ambas imágenes, desde el origen del hombre hasta la actualidad, está presente el diseño en los espacios de habitación, necesidad primordial para subsistir.

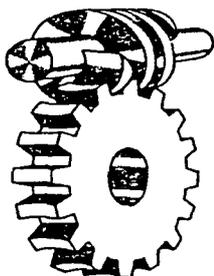


Fig. 9.



Fig. 10.

El diseño va de la mano con la tecnología y hasta la más mínima parte de una máquina, por muy simple que parezca, fue generada en el diseño industrial, buscando siempre una comodidad y la solución a las necesidades materiales del hombre.



10 SCOTT, Robert G. Fundamentos del Diseño. Buenos Aires, Victor Leru, 1973. 6ª. ed. p. 1.

11 COSTA, Joan. Imagen Global. ob. cit. p.17.

12 Ibid. p.18.

13 BUTZ, N. Diseño Industrial. Barcelona, LEDA, 1976. p. 4.

El *diseño de mensajes visuales* es diseño gráfico, como lo definimos en el punto uno de este capítulo, sabemos que su objetivo fundamental es comunicar, utilizando una gran variedad de elementos gráficos; pero, son distintas las áreas en que podemos desarrollarlo, cada una con características particulares. La mayor parte de ellas terminan en resultados bidimensionales, aunque podemos en algunos casos -como veremos más adelante- llegar a la tridimensionalidad. No debemos olvidar que en el diseño gráfico determinamos el cuerpo físico de la información, pasando por un proceso de investigación, proyectación y producción, puesto que el emisor es quien origina el mensaje y no el diseñador, que sólo lo interpreta para que llegue al público.

Con esta breve clasificación tenemos una idea general de las áreas del amplio campo del diseño, ahora profundicemos en la última de estas, que es la que nos interesa. El *diseño gráfico* implica para su buen resultado una previa etapa de investigación, con ello sabremos que modo es el más eficiente para transmitir el mensaje. Ahora nos podemos preguntar ¿de cuántas maneras el diseño gráfico puede actuar en la comunicación visual? La respuesta es extensa y puede variar en cada diseñador, pero mencionaremos las principales y más usuales áreas del diseño gráfico en la práctica moderna, basándonos en la producción visual que ha diario percibimos.

Para conocer la variedad de aplicaciones que tiene ésta área del diseño en el campo profesional de nuestro país, partiremos de una clasificación de cinco orientaciones que servirán para entender las distintas actividades que el diseñador puede desarrollar; y así mismo, ubicar las que se derivan o forman parte de cada una de ellas de acuerdo a sus características, dichas orientaciones son las siguientes:

- Audiovisual y Multimedia
- Diseño Editorial
- Fotografía
- Ilustración
- Simbología y Diseño en Soportes Tridimensionales

Audiovisual y Multimedia

Los medios audiovisuales son aquellos soportes que combinan imágenes y sonidos por medio de ciertas técnicas y materiales con un objetivo específico de comunicación, puede ser sólo auditivo o visual en algunos casos para el complemento de otro soporte, pues su función es muy importante en el medio social. Al fusionarse el sonido con la imagen para crear mensajes, éstos se asimilan con mayor eficiencia, porque dan un mayor significado entre grupos de receptores con diferentes grados de cultura o distintas ideologías, ejemplo de ellos es la televisión, el cine y los espectáculos teatrales, por la variedad de elementos audiovisuales que se conjugan; por otro lado, es importante entender que los soportes audiovisuales no siempre son bidimensionales por que en el caso de la *escenografía* y *museografía* se trabaja frecuentemente con un diseño tridimensional, estas dos actividades son parte importante de esta área, porque son indispensables para su ejercicio en los distintos medios que maneja. Existen diversos tipos, así como aplicaciones determinadas de estos medios, pero el más contemporáneo por sus novedosos avances es el multimedia. (fig.11 y 12)

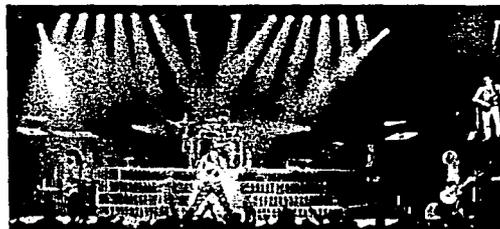


Fig. 11.
Los espectáculos artísticos son un fuerte ejemplo donde se combinan los medios audiovisuales, y con aplicación de la moderna tecnología se considera un producto multimedia.

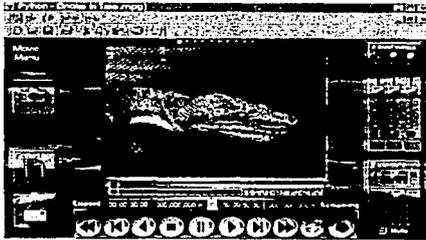


Fig. 12.
Existen actualmente muchos programas de cómputo para la realización de multimedia, y es muy común que los estudiantes jóvenes a muy temprana edad ya estén en contacto con alguno de ellos.

El *diseño multimedia* es la realización de «presentaciones con fines publicitarios, informativos, didácticos o artísticos, de imágenes, textos y sonidos coordinados a través de una computadora o incorporados a un programa de computación».¹⁴

El multimedia, aunque maneje imágenes tridimensionales, sigue siendo diseño bidimensional porque la pantalla por donde se percibe es plana; además, una característica importante es que nos produce sensaciones que el cine, la radio y la televisión comúnmente no logran, haciéndonos

sentir parte del mensaje. Esta es una de las áreas más recientes debido a las innovaciones impresionantes de la moderna tecnología digital, que se ha convertido en herramienta indispensable para el diseño gráfico; sin embargo, en las artes escénicas también se maneja el concepto de multimedia (medio múltiple o medios simultáneos), con un tercer elemento que va más allá del sonido premeditado y las imágenes preparadas, se trata del movimiento, pero del natural movimiento que puede hacer el cuerpo humano, diseñado o improvisado, que junto con los otros medios básicos (sonidos e imágenes) generan un multimedia escénico que no siempre se relaciona con acciones computarizadas. En la danza y en el teatro se recurre al diseño multimedia y viceversa, se maneja con muchos enfoques actualmente en México y en todo el mundo, ya sean artísticos o comerciales, ejemplos de ellos son el performance y los grandes espectáculos masivos.

Diseño Editorial

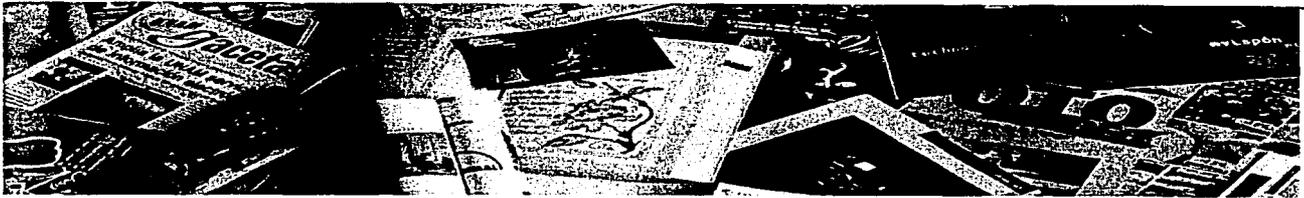
Es la especialidad en la que se combinan textos e imágenes dentro de un formato bidimensional, apoyándose en una diagramación. En esta área se maneja gran cantidad de texto, por lo cual utiliza una compaginación, con la que distribuye el contenido total del soporte para facilitar su impresión y encuadernación. El producto final siempre es manejado y manipulado directamente por el usuario, ya que implica abrir, cerrar, volver la página, desplegar, doblar, etc., por ello los tamaños de sus soportes son acordes al tipo de información publicada, a través de libros, periódicos, revistas, gacetas, boletines, folletos, catálogos, trípticos, dípticos, volantes y otros.

Dentro del diseño editorial como área productora de soportes impresos y generalmente bidimensionales quedaría integrada la actividad del *diseño de cartel*, que para muchos es una especialidad, y como especialidad del diseño gráfico es una forma muy popular de comunicación visual, se trata de un soporte gráfico generalmente bidimensional y de formato rectangular -aunque se han creado propuestas tridimensionales- cuyo diseño «emite un mensaje o información que debe captarse al paso. La lectura global debe hacer comprensible todo su significado, el texto se reduce a lo imprescindible y el resto de la información debe darlo la imagen».¹⁵ En esta forma de expresión se ha visto la influencia de diferentes corrientes artísticas de gran importancia en la historia de la pintura -más adelante hablaremos de ellas-, y con respecto a sus medidas, los hay muy variados, desde formatos muy pequeños, hasta dimensiones espectaculares, y podemos clasificarlos principalmente en los siguientes grupos: *cultural, deportivo, ideológico y comercial*. (fig. 13)

Fig. 13.
El cartel es uno de los soportes favoritos del público que gusta de las artes plásticas y de la publicidad, ya que su ilimitada variedad de estilos lo convierte en un importante medio de información y de expresión artística.



14 ACUÑA, Limón, A. La Intención de Multimedia. *Media Link* Año 3. Núm. XVII, Mayo 1997. p.18.
15 BARNICOAT, J. Los Carteles: su historia y lenguaje. Barcelona, G.Gill, 1976. p. 3.



El diseño editorial es un nutrido campo de acción porque es rico en la variedad de elementos visuales que se conjugan en una interesante integración de imágenes y tipografía; además, el *diseño tipográfico* o diseño de letras, es también parte de esta área. (fig.14)

Fig. 14.
Existe una gran variedad de aplicaciones del diseño editorial, esto es sólo una muestra.

Fotografía

«La fotografía es el conjunto de procedimientos aptos para reproducir de modo permanente la imagen de objetos, figuras o escenas del natural, con el empleo de la cámara oscura y otros instrumentos». ¹⁶ Con la fotografía tenemos una de las principales formas de documentar la realidad porque es lo que más se acerca a la percepción del ojo humano, por lo cual es indispensable en el diseño gráfico. Hablar de fotografía es algo interminable por lo extenso de su campo de acción sin incluir los antecedentes ni los avances novedosos que se actualizan día a día; sin embargo, algunos de sus principales tipos son: *fotografía científica, artística, publicitaria o comercial, didáctica, documental, deportiva, recreativa, periodística y social*, y con frecuencia se dan dos a más de estos tipos simultáneamente. La fotografía es en estos tiempos parte primordial de la comunicación y sobretodo del diseño gráfico, ya que en casi todos sus soportes está presente cuando menos una imagen fotográfica. (fig.15)

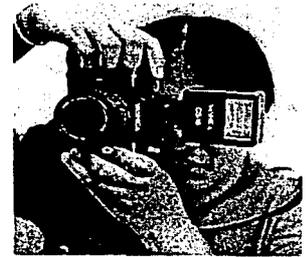


Fig.15.
La variedad de cámaras fotográficas es muy amplia, y es importante conocer que tipo de cámara es la que mejor nos favorece dependiendo de nuestra finalidad.

Ilustración

«El objetivo de todo arte visual es la reproducción de imágenes. Cuando éstas imágenes se emplean para comunicar una información concreta, el arte suele llamarse *ilustración*». ¹⁷ Generalmente se ejecuta con técnicas manuales tradicionales, pero con la avanzada tecnología digital, algunas de esas técnicas ya son poco utilizadas, y se aplican solo con fines artísticos. Existe un gran número de diseñadores especializados en el campo específico de la ilustración que es un excelente medio para representar las ideas más complejas y vanguardistas que la mente del hombre es capaz de imaginar, y es aquí donde se determina el objetivo que persigue la imagen, porque podemos crear una ilustración de tipo figurativa o abstracta pero siempre en base a una función específica; por ejemplo, representar gráficamente en un instructivo los pasos para accionar el funcionamiento de un aparato electrónico; por otro lado, hacer ilustraciones para portadas de libros y discos, donde la variedad de ideas es enorme; o también, presentar a nivel de ilustración el diseño de una escenografía, o algún proyecto arquitectónico, etc. Son diversas las aplicaciones que tiene la ilustración en el campo del diseño, así como las técnicas manuales y digitales con las que podemos realizarlas, por ello la *fotografía e ilustración* constituyen un conjunto de técnicas y herramientas indispensables en el diseño gráfico moderno. (fig.16)

Fig.16.
Ejemplo de ilustración hecha en técnica de acrílico.



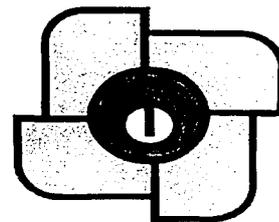
Simbología y Diseño en Soportes Tridimensionales

El símbolo como elemento de diseño gráfico es muy utilizado en la comunicación visual, por que es la representación de uno o más significados a través de una figura o signo que puede ser figurativo o abstracto, simple o complejo, pero con una carga de información que será asimilada por muchos receptores de diversas características con mayor rapidez. Dentro de ésta área se encuentran las especialidades de *Diseño de Identidad* y *Diseño Señalético*.

Diseño de Identidad. «Es un modo de comunicación esencialmente esquemático, cuya función es la de transmitir unos signos específicos reconocibles y memorizables, con los cuales se simboliza una empresa o institución».¹⁸ Esta imagen gráfica servirá para muchas aplicaciones, por ejemplo: campañas publicitarias, impresos, papelería, vehículos de transporte, diseño de embalaje, ambientación y decoración interna y externa del espacio de trabajo, uniformes del personal, etc. El diseño de Identidad es de uso permanente, por lo cual debe estar muy bien justificado y tener un nivel de competitividad; y se puede manejar a través de *símbolos, logotipos, emblemas, mascotas, monogramas, etc.* (fig.17,18 y 19)

Fig. 17,18 y 19.

De izquierda a derecha, ejemplos de diseño de Identidad. Emblema, logotipo y símbolo.



Diseño Señalético. Son las imágenes creadas para orientar a los individuos en sus espacios de acción. (fig. 20 y 21) El mensaje debe ser muy claro y preciso para asimilarlo en el menor tiempo y no crear confusiones en el receptor. Su información es momentánea en la mente del individuo y el señalamiento físico es permanente por estar colocado a la vista del público. «El repertorio señalético es el de los pictogramas, ideogramas, signos emblemáticos, colores y textos breves. Un diseño señalético debe ser directo y universal, ser entendido por cualquier persona, sea extranjero, analfabeto, niño o adulto, etc., porque se apoya en signos visuales intraducibles por naturaleza».¹⁹

El diseño en soportes tridimensionales se refiere a todo soporte cuya forma deja de ser plana y ejemplo de ello es el *Diseño de Embalaje y Display*.

El embalaje es manipulado directamente por el consumidor, un envase o embalaje es un objeto tridimensional que funciona como contenedor para un determinado producto, y cumple con las siguientes funciones.

«Dar protección al objeto en todos los aspectos, facilitar el transporte, clasificación y almacenaje. Aparte de su función protectora, se hace cargo de tareas de distribución, información, publicidad y finalmente de racionalización».²⁰

Fig. 20.

Existen diferentes tipos de señalizaciones, como las de identificación, y prevención; además, es frecuente que el diseño señalético este basado en la imagen o Identidad gráfica de la institución en que será aplicada.

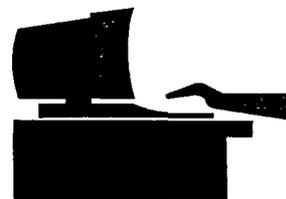


Fig. 21.

¹⁸ COSTA, Joan. Imagen Global. ob.cit. p. 19.

¹⁹ COSTA, Joan. Imagen Didáctica. ob.cit. p. 49.

²⁰ GÜNTHER Kühne. Envases y Embalajes de Plástico. Barcelona, G.Gili, 1976. p.11-12.

El diseño gráfico participa directamente en la presentación externa del producto, más que en el recipiente primario que contiene la mercancía, es decir, en lo que ve el cliente a primera vista, dicha imagen debe ser estéticamente atractiva basando su estrategia en la novedad y el cambio, para despertar el interés del público consumidor e informarle de las características del producto en cuanto a su composición y sus funciones. (fig. 22)



Fig. 22.
No hay producto comercial que no este expuesto con una imagen de diseño de envase o empaque, todos los artículos de uso común tienen un diseño para su difusión y venta.

Un *display* es un exhibidor, hecho de materiales por lo regular muy ligeros, que permite atraer la atención del público, porque su función práctica es sostener o contener un anuncio o producto para hacerlo más atractivo. Debe ser fácil de transportar, por ello sus tamaños -en casi todos los casos- no rebasan el de una persona, aunque puede variar dependiendo de lo que exhiba. (fig. 23) Algunos lo han denominado como una especie de *cartel tridimensional*, por la semejanza que tienen en cuanto a su función e impacto visual, también existen displays que no anuncian nada, solamente son usados para colocar un objeto decorativo o de uso personal, o para indicar algún señalamiento específico, pero es un hecho que el diseñador lo crea con una finalidad publicitaria. Una actividad desarrollada actualmente por muchos diseñadores y que pertenece al trabajo tridimensional es el *Diseño de Stand*, que aun siendo una actividad comunmente desarrollada por diseñadores industriales, nosotros podemos participar en ella, porque tenemos uso del manejo de los elementos que enriquecen toda información visual y ayudan a lograr los fines de su creación.

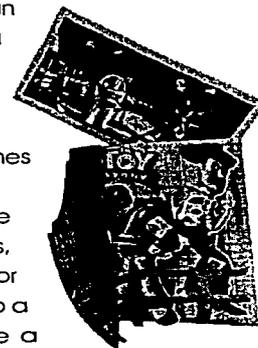


Fig. 23.
El display es de los soportes favoritos de los encargados del diseño de estrategias publicitarias dirigidas al público infantil. En este caso se trata de cine, pero en la promoción discográfica también es de los más explotados.

Un *stand* es una estructura tridimensional que se utiliza para instalar módulos de información y promoción en expoferias, escuelas, centros comerciales, lugares públicos, etc., con la intención de atraer al consumidor para ofrecerte algún producto o servicio; por ello, debe ser estéticamente funcional y su estructura en casi todos los casos modular o a piezas fijas. «Toda exposición debe desmontarse, guardarse, transportarse y volverse a instalar».²¹ Generalmente el stand es de montaje y desmontaje rápido cuando es de uso frecuente; aunque, algunas estructuras son más complejas y pesadas, ya sea porque su uso es permanente o fueron planeadas para usarse sólo una vez. (fig.24)

Con esta descripción a grandes rasgos del campo de acción del diseño gráfico en la vida moderna, tenemos una visión general que sirve para cualquier persona que desee saber al respecto.

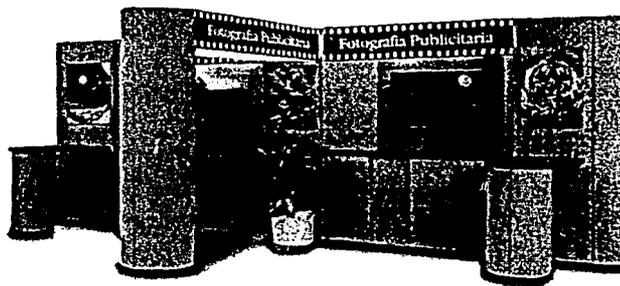


Fig. 24.
El diseño de stand se ha convertido en toda una especialidad para aquellos que se dedican a crear espacios de difusión y publicidad en las expoferias comerciales.

1.3 Principales influencias artísticas en la evolución del Diseño Gráfico



Fig. 25.
Ejemplo de
diseño publicitario
ART NOUVEAU.

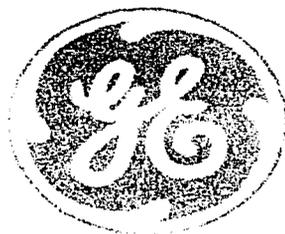


Fig. 26.
Logotipo de la
marca de
electrodomésticos
GENERAL ELECTRIC.

En la historia general del diseño gráfico, encontramos la importante influencia que los diversos movimientos artísticos han dejado en él. Cada aportación ha servido para evolucionar y de ello hablaremos, destacando las características de cada una de dichas corrientes y su utilidad dentro del campo gráfico de la comunicación.

Una rama del arte que ha sido elemental en el desarrollo del diseño gráfico y también de la escenografía es *la pintura*.

Son muchas las corrientes artísticas que han existido en la historia universal del arte; sin embargo, iniciaremos este análisis a partir de los *inicios del siglo XX* y veremos que también la poesía tuvo su participación dentro de dicha evolución.

«El *Art Nouveau* fue el estilo decorativo más característico del cambio de siglo, desarrollado del año 1890 a 1910 aproximadamente y se caracterizó por manejar líneas derivadas de formas orgánicas, como zarcillos de vid, flores como la rosa y el lirio, aves (especialmente pavorreales) y figuras femeninas. (fig. 25) Por innovador, el *Art Nouveau* pasó a ser la fase inicial del movimiento moderno».²²

A partir de este estilo se derivaron otros que apoyados en sus bases lograron trascender por su calidad artística, esto se debió a que en casi *todo Europa* «se produjo una explosión de formas que invadieron todas las áreas del diseño, que junto con el cambio de siglo, son sus hechos memorables principales»,²³ ello dio pie a un amplio desarrollo en las siguientes áreas: ilustración de libros, diseño de carteles, diseño arquitectónico, pintura, diseño industrial y decorativo, grabado, y diseño tipográfico; movimientos como el de las *Artes y Oficios* se vieron vinculados con esta evolución, porque «floreó en Inglaterra durante las últimas décadas del siglo XIX, y fue una reacción contra la confusión artística, moral y social de la Revolución Industrial, defendía el diseño y el regreso a la destreza manual, y aborrecía los artículos producidos en masa. El guía de este movimiento fue el inglés *William Morris*, quien valoraba la naturaleza de los materiales y métodos de producción, así como las manifestaciones individuales del diseñador y del trabajador».²⁴

«Marcas comerciales originadas en el arte nuevo, diseñadas para empresas como las compañías *General Electric* y *Coca Cola*, han estado en uso continuo desde la década del año 1890».²⁵ (fig. 26 y 27)

Describir ejemplos en los que el Arte Nuevo fue aplicado, implicaría mucha información debido a su extenso desarrollo; sin embargo, uno de sus principales exponentes fue el pintor francés *Toulouse Lautrec*, cuyas obras lo convirtieron en uno de los cartelistas más importantes de la historia del diseño gráfico. (fig. 28)

Fig. 27.



22 MEGGS, Philip B. ob. cit. p. 246.

23 Ibid.

24 Ibid. p. 225-226.

25 Ibid. p. 264.

En cuanto al diseño editorial, «existe la importante participación del inglés *Charles Ricketts* quién concentraba todas las partes armónicamente haciendo del libro una total obra de arte»,²⁶ Éstos son sólo dos ejemplos del sinnúmero de artistas que destacaron en dicho movimiento.

Esta evolución artística tuvo una causa, «las primeras dos décadas del siglo XX fueron una época de efervescencia y cambios insólitos que alteraron radicalmente todos los aspectos de la condición humana. Ideas elementales del color y de la forma, la protesta social, las concepciones de la teoría psicoanalítica y de los estados emocionales más íntimos, se apoderaron de muchos artistas.

Algunos de estos movimientos, principalmente *el cubismo, el futurismo, el dadá, el surrealismo; la escuela De Stijl, el suprematismo y el constructivismo*, tuvieron un impacto directo sobre el lenguaje de la forma y la comunicación visual de este siglo. La evolución del diseño tipográfico del siglo XX está íntimamente relacionada con la pintura, la poesía y la arquitectura modernas.

Casi podría decirse que el antagonismo entre la pintura cubista y la poesía futurista dio origen al diseño gráfico del siglo XX». ²⁷ La influencia de los movimientos artísticos novedosos, comenzaron a darse en poco tiempo, lo cual se vio reflejado en el diseño gráfico. Uno de los primeros en manifestarse fue el *Cubismo*, «cuya expresión era, reducir las formas figurativas de la naturaleza a la jerarquía estructural de cubos, cilindros, conos o pirámides. El cubismo nace como vanguardia artística hacia 1908 en Francia, en un período en el cual el Art Nouveau se encuentra en plena producción». ²⁸ Sus principales exponentes fueron *Pablo Picasso* y *Georges Braque*, quienes «elaboraron una pintura compuesta por planos geométricos rítmicos e introdujeron el *collage de papel* en su trabajo», ²⁹ esta última introducción, abarcó el uso de otros materiales «para dar la impresión de una realidad nueva, cargando el acento en los elementos táctiles de los objetos del cuadro, bien mediante la representación de las fibras superficiales de la madera o el mármol, bien incorporando literalmente a su obra trozos pegados de carteles, rótulos, arena o collages en general. Estas innovaciones fueron las responsables de los cambios experimentados por el estilo de los carteles durante el siglo XX». ³⁰ (fig. 29 y 30)



Fig. 28.
CARTEL DE
TOULOUSE-LAUTREC.



Fig. 29. (Izq.)
Pablo Picasso.
PRIMEROS PASOS, 1943.

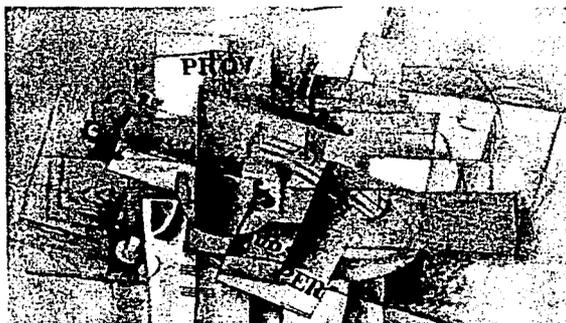


Fig. 30. (der.)
George Braque.
NATURE MORTE AU VIOLIN.

26 Ibid. p. 254.

27 Ibid. p. 301-302.

28 SATUÉ, Enric. *El Diseño Gráfico desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid, Alianza Editorial, 1988. p. 131.

29 MEGGS, Philip B. ob. cit. p. 302.

30 BARNICOAT, J. ob. cit. p. 76-77.

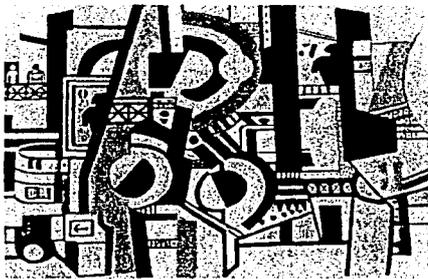


Fig. 31.
DISCOS EN LA CIUDAD.
Fernand Léger, se vivió de la típica simplificación cubista de las formas, pero añadiendo un ritmo dinámico futurista.

muy variados, las diagramaciones de la página impresa y el diseño tipográfico estaban relacionados con la pintura, por la libertad que representaban. (fig. 31 y 32)

«Los poetas futuristas animaron sus páginas con una composición dinámica, no lineal, realizada por medio de palabras y letras pegadas en lugar de la reproducción fotográfica». ³² Así pues, «el Futurismo fue fundado por Marinetti en el año 1909 con la publicación del *Manifiesto Futurista en el periódico Le Figaro en París*, proclamándose así la pasión por la guerra, la era de las máquinas, la velocidad y la vida moderna». ³³



Fig. 32.
Poema extraído de
Les mots en liberté
(Las palabras hacia la libertad), año 1919, de
Filippo Marinetti.

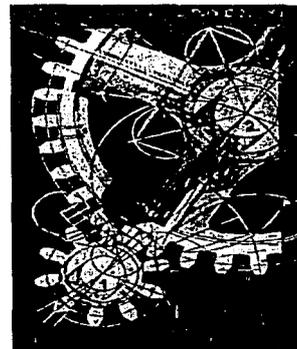
Años más tarde surge una completa revolución cultural que se conoció como *DADÁ* o *dadaísmo*, dicho movimiento artístico nace en Zurich Suiza como una reacción contra las ideas futuristas. La situación de Europa en las primeras dos décadas del siglo XX era de gran crisis, causada principalmente por la 1ª. Guerra Mundial; por lo tanto, una reacción en contra de esa difícil serie de acontecimientos fue la manifestación de los artistas y escritores que «estaban interesados en el escándalo,

la protesta y el absurdo. Se revelaron violentamente contra los horrores de la Guerra Mundial, la decadencia de la sociedad europea, la frivolidad de la fe ciega en el progreso tecnológico, la insuficiencia de la religión y los códigos morales.

El poeta *Tristán Tzara* guiaba el movimiento dadaísta y editó el diario *DADÁ* en 1917, el dadaísmo afirmaba ser el antiarte y poseía un fuerte elemento destructivo y negativo, rechazaba toda tradición y buscó la libertad total». ³⁴ Este movimiento enriqueció al diseño gráfico más que el futurismo, puesto que éste último utilizaba en mayor medida la tipografía de manera libre o formando figuras, en cambio el dadaísmo, aportó el surgimiento de gran variedad de familias tipográficas; en los periódicos se juega con las imágenes y los textos dando vida a las páginas grises, su insistencia contra lo tradicional permitió crear más propuestas, como es el caso de las obras del pintor «*Marcel Duchamp*, el portavoz más claro del dadaísmo, para él tanto el arte como la vida eran procesos del azar y de la elección deliberada». ³⁵ (fig. 33 y 34)

Fig. 33. (abajo)
Marcel Duchamp:
BOTELLERO, 1914.

Fig. 34. (der.)
Francis Picabia:
MACHINE TOURNEZ VITE,
1916.



31 SATUÉ, Enric. ob. cit. p. 125.

32 MEGGS, Philip B. ob. cit. p. 304.

33 Ibid. p. 303.

34 Ibid. p. 308.

35 Ibid. p. 309.

En sus obras maneja la abstracción, además se ve la influencia del cubismo en algunas de ellas. «Los artistas dadaístas afirmaban haber inventado el fotomontaje, por otra parte, el pintor alemán Kurt Schwitters, creó un movimiento descendiente del dadaísmo llamado MERZ iniciado en 1919, sus pinturas eran composiciones de collage en las que usaba anuncios impresos, desperdicios y materiales fusionados, para componer con colores, formas y texturas».³⁶ El collage del movimiento dadaísta podemos decir que fue un trabajo pre-surrealista, porque sirvió de base para el florecimiento de una corriente de la que a continuación conoceremos sus principales aspectos. (fig. 35)

A partir del surgimiento del *Surrealismo*, la comunicación visual presentó cambios que revolucionaron los conceptos que el diseño gráfico hasta ese momento manejaba; además, no fue sólo la pintura sino también la poesía los medios en los que se manifestó ésta corriente artística. «El surrealismo puede definirse como la revelación de una nueva dimensión de la realidad, revelación posible cuando se prescinde de la lógica racional para sustituirla por una asociación arbitraria de imágenes del mundo real».³⁷ Desde su fundación en París en el año 1924 hasta nuestros días, ha sido el movimiento artístico favorito de un gran número de diseñadores gráficos, ilustradores, fotógrafos y escenógrafos, para representar sus muy particulares conceptos y lograr un trabajo mucho más atractivo comercial y artísticamente. Aunque por medio de la pintura el surrealismo influyó a la comunicación visual, «su fundador fue un poeta llamado André Breton»³⁸ y el impacto más importante que tuvo esta corriente artística en el área gráfica recayó sobre la fotografía e ilustración. Del numeroso grupo de pintores que desatacaron en esta corriente artística, sobresale «el español Salvador Dalí, quien influyó de dos formas en el diseño gráfico. Sus penetrantes perspectivas han inspirado intentos de llevar la profundidad a la página impresa plana; su enfoque realista de la simultaneidad ha sido utilizado para introducir este efecto en los carteles y portadas de libros»,³⁹ su trabajo está ligado al mundo de los sueños, y su aportación al campo publicitario demuestra la utilidad que el surrealismo ha generado en el trabajo comercial del diseño gráfico.

«El indudable efecto sorpresa que cualquier imagen inesperada produce a los ojos ha sido rentabilizado por la mayoría de metáforas elaboradas en publicidad desde 1924, fue el movimiento que logró bucear hasta las más ocultas e inexpugnables fuentes del subconciente, objetivo principal de toda estrategia publicitaria de consumo».⁴⁰

En las primeras dos décadas a partir del surgimiento surrealista, «el cartelismo se tradujo en términos publicitarios al nivel de *decoraciones teatrales*»⁴¹ -etapa inicial de este movimiento-, previas al aún prevaleciente diseño de carteles que en su mayoría son publicados con fines comerciales. (fig. 36 y 37)



Fig. 35. ESTRELLAS, de Kurt Schwitters, 1920. Muestra la armonía plástica conseguida a base de residuos y objetos recogidos de la calle, cito a todas sus obras el nombre de MERZ.



Fig. 36. (Izq.) NATURALEZA MUERTA CON ZAPATO VIEJO, 1937. Jean Miró.

Fig. 37. (arriba) MERCADO DE ESCLAVOS CON EL BUSTO EVANESCENTE DE VOLTAIRE, 1940, Salvador Dalí.



36 Ibid.

37 BARNICOAT, J. ob. cit. p. 161.

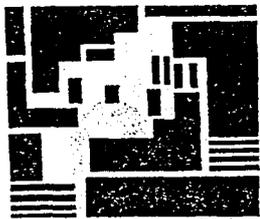
38 MEGGS, Philip B. ob. cit. p. 314.

39 Ibid. p. 315.

40 SATUÉ, Enric. ob. cit. p. 132.

41 BARNICOAT, J. ob. cit. p. 165.

DE STIJL



MAANDEBLAD VOOR DE MODERNE BEELDDE VAKKEN REDACTIE THEO VAN DOESBURG MET MEDEWERKING VAN VOORNAME BINNEN- EN BUITENLANDSCHE KUNSTENAARS. UITGAVE X. HARMS TIEPEN TE DELFT IN 1917.

Fig. 38. Diseño de la portada De Stijl, año 1917, de Vilmos Huszar. Van Doesburg diseñó éste logotipo cuyas letras están constituidas a partir de una red abierta de cuadrados y rectángulos.

Fig. 40. Alfabeto, año 1919, de Theo van Doesburg.

A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z

Otro movimiento artístico que sorprendió casi al mismo tiempo que el dadaísmo, contribuyendo en gran medida a la evolución del diseño gráfico, fue «el movimiento de origen holandés llamado *De Stijl*, que significa *El Estilo*. Lo fundó el pintor *Theo Van Doesburg* junto con otros pintores en el año 1917, cuando crearon una revista que así se llamó». ⁴² (fig. 38) Uno de los integrantes más destacados de dicho grupo fue el pintor *Piet Mondrian*, cuyas obras «constituyen la fuente a partir de la cual se desarrollaron la filosofía y las formas visuales *De Stijl*. Mondrian había reducido su vocabulario visual a la utilización de los colores primarios (rojo, amarillo y azul) con blanco y negro, en tanto las figuras y las formas quedaron limitadas a líneas rectas, cuadros y rectángulos». ⁴³ La *Composición en rojo, amarillo y azul*, del año 1931 de Mondrian, es un actual ejemplo de la aplicación del *De Stijl* en el diseño, ya que la línea de productos para el peinado y el cuidado del cabello *STUDIO LINE* de la marca L'ORÉAL, aplica su obra en la imagen de presentación y publicidad de dichos productos (fig. 39); en cuanto al trabajo editorial, «las estructuras de Doesburg y Mondrian, la reducción de los colores a sus más primarios pigmentos y las composiciones estrictamente geométricas fueron su mayor aportación, plasmada en su propia revista, el logotipo de la misma sirvió de base para una nueva tipografía que impulsó la familia que conocemos como *palo seco*». ⁴⁴ La tipografía característica del diseño gráfico *De Stijl*, siempre presentó «un estilo elaborado completamente con horizontales, verticales y diagonales, líneas y rectángulos de colores primarios puros e ilustraciones construidas con un sistema lineal abierto de líneas geométricas». ⁴⁵ (fig. 40)



Fig. 39.

Otra influencia internacional en el diseño gráfico y la tipografía de este siglo, fue el *arte Ruso* a través de los movimientos *Suprematista* y *Constructivista*, que fueron el florecimiento del arte creativo de esas regiones. «*Kasimir Malevich* fundó un estilo de pintura de formas básicas y de color puro que llamó *Suprematismo*. Creó una abstracción geométrica elemental que era nueva, no objetiva y pura. Rechazaba tanto la función utilitaria como la representación gráfica, ya que buscaba la expresión suprema del sentimiento, sin buscar valores prácticos». ⁴⁶ El manejo que hizo de la abstracción, era fundamentado con el argumento de que lo esencial en la experiencia artística, era el efecto que el color ejerce sobre la percepción del receptor; además, se preocupaba más por que la obra de arte fuera un trabajo espiritual y sentimental, que utilitario a la sociedad.

«En el año 1913 presenta una obra, compuesta por un cuadro negro pintado sobre fondo blanco. Afirmando que el sentimiento evocado por este contraste era la esencia del arte». ⁴⁷ (fig. 41)

42 MEGGS, Phillip B. ob. cit. p. 350.

43 Ibid. p. 350 y 351.

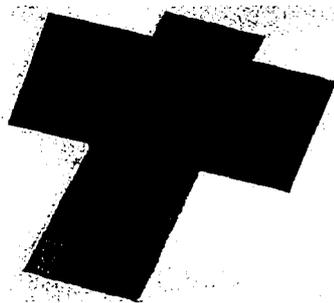
44 SATUÉ, Enric. ob. cit. p. 130.

45 MEGGS, Phillip B. ob. cit. p. 354.

46 Ibid. p. 342-343.

47 Ibid.

Una de las áreas en las que el suprematismo tuvo más desarrollo dentro del diseño gráfico, fue el diseño de carteles con simbolismo político, ya que la época en que se desarrolló, estuvo afectada por la turbulencia de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, transmitiendo en la población de manera sencilla y eficiente, sus mensajes. (fig. 42)



El Lissitzky fue uno de los principales exponentes del diseño gráfico soviético y aunque partió del suprematismo en muchos de sus trabajos, fue uno de los principales impulsores del *Constructivismo*.

Este movimiento se caracterizó por «una práctica formal constructiva, una pintura espacial cuyos elementos estéticos están ordenados bajo criterios esencialmente matemáticos»,⁴⁸ convirtiéndose en el estilo visual, asumido por las masas tanto en el diseño gráfico como en la arquitectura de los años 20's.

El principio compositivo de toda obra era construir, utilizando los elementos de imagen y tipografía para armar carteles, portadas o páginas.

«Los diseños con sólida construcción geométrica, grandes áreas de color puro y rotulación legible concisa, son las características del diseño gráfico de *Alexander Rodchenko*, quien diseñó una pesada rotulación *sans-serif* hecha a mano, que se convirtió en los tipos de negritas *sans-serif* muy utilizadas actualmente por los rusos».⁴⁹ (fig. 43 y 44) Además de la tipografía, otra aportación sumamente importante al

diseño editorial fue «la edición en los años veinte del libro *Los Ismos del Arte*, en este libro Lissitzky ordenó la información con una red vertical de tres columnas, una red horizontal de tres columnas para la portada y estructuró en dos columnas el contenido, creando así una arquitectura para las páginas ilustradas».⁵⁰ (fig. 45



Fig. 43.



Fig. 44.

y 46) Finalmente la *diferencia básica entre constructivismo y suprematismo* es que el primero se enfocaba a la funcionalidad práctica del diseño y su método de construcción era muy geométrico; en cambio, el suprematismo se basó en el sentimiento y el contenido artístico de las obras, simbolizando de manera clara los mensajes que el receptor asimilaba con facilidad. Dentro del constructivismo se dio « la realización de *escenografías teatrales*, hechas por *Georgy y Vladimir Stenberg*, quienes destacaron también en el cartelismo cinematográfico por medio de dibujos realistas utilizando retículas y formatos proyectados».⁵¹

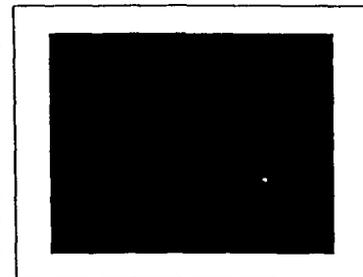


Fig. 41.
CUADRO NEGRO, año 1913, de Kasimir Malevich. Una visión nueva del arte visual se aleja tanto como es posible del mundo de las formas y de las apariencias naturales. Fig. 42. (Izq.) THE SUBJECT OF A HISTORIC SETTLEMENT: Kazimir Malevich's Suprematist Composition, 1923-25.

Fig. 43.
Portada para *Novyi let*, núm.1, año 1923, de Alexander Rodchenko. El logotipo se imprimió en registro endoble con la mitad superior de las letras en color rojo y la mitad inferior en color negro.

Fig. 44.
Portada para *Novyi let*, núm.2, año 1923. Esta portada es uno de los primeros intentos de Rodchenko para desarrollar una técnica de ilustración novedosa empleando el fotomontaje.

48 SATUÉ, Enric. ob. cit. p. 127.

49 MEGGS, Philip B. ob. cit. p. 348.

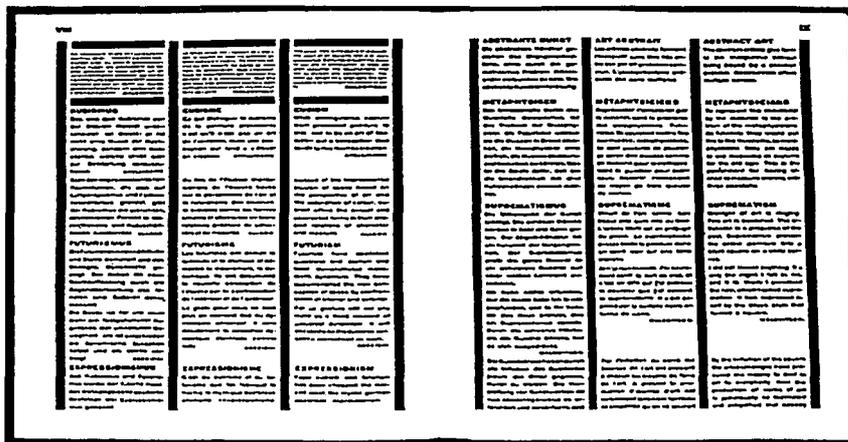
50 Ibd. p. 346.

51 Ibd. p. 349.



Fig. 45. (arriba)
Forro para el libro
LOS ISMOS DEL ARTE,
año 1924, de El Lissitzky. Un
grupo complejo de
información tipográfica es
organizado en un todo
cohesivo por medio de la
construcción de
relaciones estructurales.

Fig. 46. (der.)
Formato del texto para
LOS ISMOS DEL ARTE,
año 1924. Las líneas
verticales gruesas separan
los textos en alemán,
francés e inglés. Las líneas
horizontales alrededor del
texto de la página de la
izquierda sirven para
enfatar esta importante
cita preliminar.



Con lo anterior podemos conocer a grandes rasgos lo más trascendente de las diversas influencias que el diseño gráfico internacional, ha tenido en su evolución, por parte de las principales manifestaciones artísticas que se dieron a partir de principios de siglo; y también, saber que dentro de las aplicaciones que tuvo el trabajo de algunos artistas de esos movimientos, se encuentra el del campo escenográfico, tema de esta investigación.

Por otra parte, también es importante saber que el *ART DÉCO* fue el nombre asignado «en París en 1966 a una tendencia en las artes aplicadas, que a lo largo de las décadas 1920-40, habría de permear como un estilo de vida acorde a los cambios ideológicos y avances de la tecnología de entonces. Existen cualidades prototípicas del estilo como líneas rectas, el hieratismo y la repetición de elementos decorativos; pero de igual modo pueden estar presentes otro tipo de soluciones que se adhieren más directamente a cánones clasicistas o temáticos». ⁵² Aunque el Art Déco surgió en Europa –igual que todos los movimientos mencionados anteriormente–, éste generó gran influencia en México, no sólo en la pintura, arquitectura y diseño industrial, también en el diseño gráfico. Los artistas plásticos se inspiraron en el progreso tecnológico (las máquinas), y el diseño gráfico presentó una variada producción de revistas, anuncios publicitarios (editoriales y carteles) y *escenografías teatrales*.

«La dinámica de los avances y de las innovaciones tecnológicas se incorporó a los diferentes medios de comunicación, que contribuyeron durante ese periodo a la actualización de tendencias, modas y actitudes.

Los impresos inundaron con más facilidad y mayor frecuencia los mercados y su papel resultó fundamental en la conformación de un nuevo estilo de vida». ⁵³ El desarrollo del diseño gráfico mexicano tuvo grandes avances, tanto en diseño editorial, cartel, ilustración y tipografía. (fig. 47)

Las técnicas de Impresión evolucionaron favoreciendo el desarrollo de la publicidad, y una de las áreas en las que el diseño gráfico mexicano de los años 20's y 30's tuvo gran campo de acción fue la publicidad de teatro y cine, y en el trabajo teatral se propició la actividad escenográfica que fue parte de una inolvidable época de espectáculos.

Así queda claro que las manifestaciones artísticas han sido y serán siempre una fuerte influencia para cualquier medio de comunicación visual. Es cierto que existen mucho más aportaciones artísticas que las aquí mencionadas, tanto en el diseño gráfico internacional, como nacional; sin embargo, hemos citado algo de lo más trascendente y básico de su evolución que servirá para entender de manera general sus antecedentes.



Fig. 47.
Diseño para una portada
de la publicación:
REVISTA DE REVISTAS
El Semanario Nacional,
cuyo estilo es de influencia
ART-DÉCO. Ilustración de
Ernesto García Cabral
hecha por los años 20's.

1.4 Vínculos entre el diseño gráfico y la escenografía

La interacción que el diseño gráfico tiene dentro de una propuesta escenográfica se debe definitivamente a todos aquellos elementos gráficos y técnicas de composición que son fundamentales en cualquier diseño plástico, los elementos básicos como punto, línea, plano, textura, color, etc., son utilizados tanto por el diseñador gráfico como el escenógrafo, porque ambos necesitamos de ellos para aplicarlos en nuestros diseños y estructurar nuestras propuestas; además, es importante para cualquier artista plástico conocer perfectamente las figuras geométricas, para su aplicación correcta en las formas escenográficas, en las pinturas y esculturas, en los soportes gráficos, etc., acompañados de la presencia fundamental de una *composición*, que desde el punto de vista funcional, es el manejo en cuanto a la ubicación y combinación de los elementos visuales que forman un diseño, de una manera adecuada, con el objetivo de lograr un fin específico de comunicación.

«El proceso de composición es el paso más importante en la resolución del problema visual. Los resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de la declaración visual y tienen fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador. En esta etapa vital del proceso creativo es donde el diseñador de mensajes tiene un fuerte control de su trabajo, puede plasmar sus sentimientos, ideas, e inquietudes»,⁵⁴ sin descuidar los objetivos que deba cubrir el diseño, para que su obra sea percibida por el receptor y transmita eficazmente lo que tenga que expresar. También resaltemos que la *percepción* es muy importante para el estudio de la composición, porque es a través del sentido de la vista como podemos analizar cualquier diseño y detectar los elementos gráficos y compositivos que lo integran.

Los *vínculos* que existen entre el trabajo del diseñador gráfico y el escenógrafo empiezan a darse desde el momento que nace el diseño mismo; es decir, desde que plasmamos el primer punto con algún instrumento de escritura sobre el plano de la imagen, lo trasladamos en una dirección determinada sobre la superficie de dicho material plano y nace una línea, que a su vez es repetida y unida con otras dando vida a nuevas formas - aunque una línea al ser trazada ya posea una forma -, conjugamos estas primeras imágenes con colores o texturas hasta representar nuestras primeras ideas a manera de bocetos, todo realizado con un fin específico que puede ser desde un sencillo rótulo, un símbolo de identidad, una fotografía o un cartel, o hasta una espectacular escenografía. (fig. 48)

En diseño gráfico la mayor parte de sus soportes son de *fácil manipulación*, puesto que son creados con el fin de tener contacto con el individuo de un modo práctico y hacer más cómodo su uso, salvo en el caso de los anuncios espectaculares que como su nombre lo indica son de gran tamaño, fijos y de percepción masiva; las museografías, que son un apoyo visual para la exposición de algunos objetos u obras de arte que casi siempre están fijos y la mayoría de las veces no están al contacto físico con el receptor; y por último, *las escenografías* que son de dimensiones variadas y que pueden ser fijas o semifijas dependiendo de su función, ya sea para respaldar alguna ejecución artística, política o social, o para un acto religioso.



Fig. 48.

El boceto es el primer paso en la creación de un diseño de cualquier producto. Es un dibujo sencillo con trazos elementales para registrar la idea y no perderla, también se conocen con los términos de biñetas o apuntes. El ejemplo que tenemos aquí es el boceto (arriba), y el diseño final (abajo), de un anuncio de perfume para página de revista.



Difícilmente podríamos realizar alguno de dichos trabajos, sin haber hecho antes un diseño previo integrado con elementos gráficos y de composición, inicialmente como boceto, puesto que el escenógrafo al igual que el diseñador, también plantea sus diseños en bocetos de pequeños formatos, eso es algo que todo artista plástico generalmente hace, porque le permite depurar sus propuestas para llegar a mejores soluciones; sin embargo, es importante definir de manera breve los principales *elementos gráficos* que integran toda imagen creada con la intención de transmitir mensajes, y dichos elementos son los siguientes:

Punto es la mínima unidad gráfica que puede ser representada sobre un material, a partir de él surgen todas las formas visuales bidimensionales, el punto puede ser regular o irregular, carece de longitud y anchura y es ilusorio cuando lo detectamos dentro de un diseño al intersectarse dos o más líneas, o para ubicar una posición específica dentro de un área de trabajo, y gráficamente será considerado pequeño en comparación con la referencia al marco de un diseño.

El desplazamiento de un punto genera una *línea*, si unimos dos puntos creamos una línea, visualmente destaca su longitud, que siempre será superior a su anchura y la dirección será dependiendo de su forma, que puede ser curva, recta u otra, además puede ser ilusoria; por ejemplo, un número determinado de objetos colocados en una misma dirección y a una igual distancia, o el recorrido de un individuo u objeto cuyo desplazamiento genera una línea imaginaria. Por lo tanto, la línea generalmente será percibida como regular y delgada, y también es el elemento fundamental de la representación, porque la utilizamos principalmente para toda expresión visual básica como la escritura y los bocetos.

El *plano* es el resultado de la unión de una o más líneas por sus extremos, determinando áreas bidimensionales cuyos bordes pueden ser regulares o irregulares, y podemos considerar como planos básicos al *círculo*, *cuadrado* y *triángulo equilátero*, puesto que «a partir de estos derivamos mediante combinaciones y variaciones inacabables todas las formas físicas de la naturaleza y de la imaginación del hombre»,⁵⁵ determinando así que todo elemento visual que no sea percibido como punto o línea, o que representa más que eso y que tiene cualidades de largo y ancho sin grosor, es plano. A partir de estos primeros tres elementos se generan todas las formas visuales existentes, acompañadas desde luego de otros muy importantes como la textura, la estructura y el color.

Toda forma existente que pueda ser percibida por el sentido de la vista posee una *textura*, la cual definimos como la presencia de un determinado número de módulos iguales o similares, sobre una superficie, que en conjunto genera la característica visual y o táctil de las formas. Cuando la percibimos visualmente es bidimensional y si al tacto los módulos son de materiales sólidos y elevados es tridimensional; también, toda la materia posee una *estructura*, ésta se refiere a la posición de las partes que la integran siguiendo un orden establecido por una relación interna de sus elementos. (fig. 49 y 50)

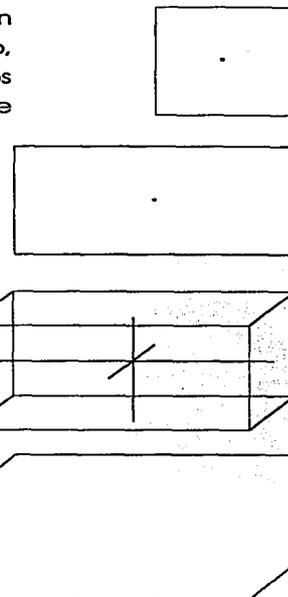


Fig. 49. (arriba) En este ejemplo se muestran los elementos siguientes: punto, está marcado al centro del cuadrado y del rectángulo; línea, al unir estos puntos centrales se generan líneas, que a su vez se intersectan en el centro del cubo rectangular, ubicando un punto ilusorio; plano, cada una de las caras de esta forma es un plano; forma, porque es un cuerpo de tres dimensiones; figura, tenemos tres ángulos de visión o contornos de esta misma forma tridimensional, y los tres son diferentes; volumen, porque ocupa un espacio; y estructura, porque se compone de puntos que al unirse generan líneas, y éstas a su vez, siguiendo un orden se intersectan para crear planos dando como resultado un cubo rectangular.



Fig. 50. Estos son los planos básicos, acompañados en este caso con ejemplos de texturas.

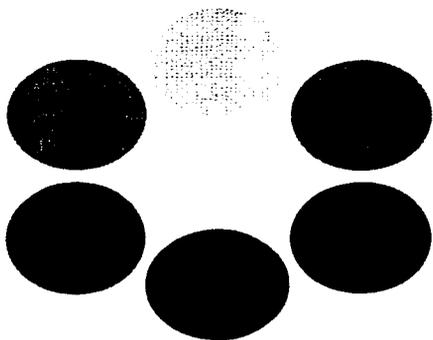


Fig. 51.
Hablar de color implica conocer el círculo cromático, donde se presentan los colores primarios (amarillo, rojo y azul) y los secundarios (naranja, púrpura y verde), y a partir de éstos se pueden generar una gran variedad de combinaciones.

La característica estructural de toda forma o diseño bi o tridimensional es particular en cada caso, las estructuras pueden ser regulares o irregulares, simples o complejas, etcétera. «La estructura, por regla general, impone un orden y predetermina las relaciones internas de las formas en un diseño. Podemos haber creado un diseño sin haber pensado conscientemente en ella, pero la estructura está siempre presente cuando hay una organización».⁵⁶

El color es la capacidad que tiene la superficie de las formas para reflejar o absorber la luz y es percibido por el ojo humano en una gran variedad de tonalidades. Es importante mencionar que se trata de un fenómeno físico cuyos colores primarios en el manejo de la luz se basa en el verde, rojo y azul; en cambio, en el uso de los pigmentos materiales tiene como primarios al amarillo, rojo y azul, y hablaremos más adelante del uso del color en la iluminación y los decorados teatrales. (fig. 51)

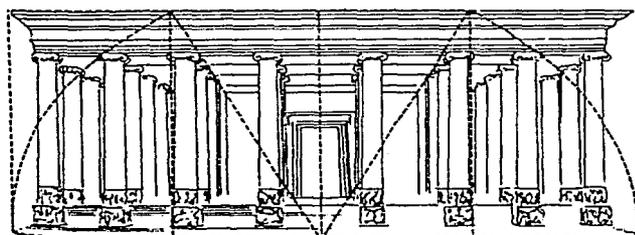
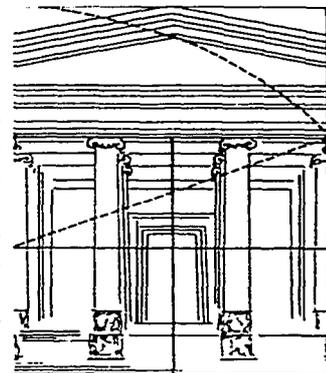
Al definir cada uno de los elementos gráficos anteriores, aparece la palabra *forma*, que se refiere a la propiedad física de la materia, presente desde el momento de su existencia, puesto que todo objeto o diseño sea bidimensional o tridimensional posee una forma, si ésta es tridimensional presentará distintas figuras, la *figura* es el contorno de la forma y dependiendo del ángulo en que estemos observándola será determinada cada una de ellas; por otro lado, toda forma y figura tienen un *tamaño*, que se refiere a sus medidas y que se deben considerar cuando se aplican a algún diseño, así estableceremos el criterio de pequeño, medio o grande; por otro lado, también existe la propiedad del *volumen*, éste es real cuando el espacio ocupado por la forma es tridimensional y si se percibe dentro de un diseño bidimensional, es ilusorio.

Todos los diseñadores gráficos y escenógrafos debemos establecer un formato de trabajo, con características específicas acordes al fin que busquemos. *Formato* es el área visual donde será plasmado el diseño, puede ser regular o irregular, aunque predominan generalmente los formatos regulares con figuras de rectángulo, esto se debe a que son más prácticos y compositivamente más funcionales.

Una vez establecido el formato, se aplicarán los elementos gráficos que ya mencionamos, basados en una composición, no confundamos a ésta con la estructura, la *composición* también implica un orden, pero más conceptual, en ella se aplican la sensibilidad, la influencia cultural y la psicología de la comunicación visual teniendo como herramientas a las *técnicas visuales*; en cambio, la *estructura* sólo es la ordenación de tipo geométrica o reticular de los elementos gráficos dentro del soporte material.

La composición en un diseño se da desde el momento inicial en que determinamos un formato de trabajo; tanto en diseño gráfico, escenografía y otros campos del arte, se emplean los formatos rectangulares con mayor frecuencia, esto se debe a que los materiales y procesos de impresión ya tienen medidas establecidas y los soportes de diseño gráfico funcionan bien con esos formatos.

En el caso de los teatros, nos vamos a encontrar con que la mayoría de ellos cuentan con escenarios en los que generalmente se trabaja con espacios rectangulares, lo cual permite a los escenógrafos hacer trabajos que en otros tipos de escenarios no sería sencillo realizar; sin embargo, el hecho de que el rectángulo esté presente en casi todos los formatos artísticos no es fortuito, existe un antecedente que es la aportación griega de la *sección áurea* considerada como el sistema de proporción más armónico que existe, porque sus descubridores demostraron que todas las formas orgánicas que existen en la naturaleza están en proporción áurea, inclusive desarrollaron su arte basándose en la aplicación de este conocimiento. (fig. 52 y 53) La *proporción* es la relación armónica de medidas y tamaños entre las partes que conforman un todo, y de cada una de ellas con el.



«La *sección áurea* o número de oro en geometría es la *proporción áurea*. Este número surge de una serie numérica como símbolo de la constante relación armónica entre magnitudes diferentes. El número de oro representa también la relación de proporciones de tamaños entre

dos líneas de medidas diferentes; entre dos figuras geométricas de medidas diferentes; o entre dos cuerpos poliédricos de medidas diferentes. Esta proporcionalidad de medidas diferentes es perpetua entre objetos cultos geoméricamente y se llama proporción áurea».⁵⁷

Hablar de este tema implicaría extendernos demasiado, cuando sólo debemos especificar los vínculos entre diseño gráfico y escenografía; sin embargo, podemos generalizar diciendo que la proporción áurea es una de las bases para trabajar y determinar una buena composición y un formato proporcionalmente armónico. El formato rectangular áureo se deriva del cuadrado y existen otros formatos rectangulares denominados *armónicos* y *subarmónicos*, con sus características particulares, pero que también surgen del cuadrado uno de los tres planos básicos, por ello encontramos que en la mayoría de los soportes de comunicación visual se emplean formatos rectangulares; aunque, un formato de diseño gráfico o escenográfico puede estar en algunos casos fuera de los mencionados anteriormente, pues no existe un rigor establecido para diseñar exclusivamente bajo estos criterios, ya que en el arte existe una cierta libertad y si estamos en condición de establecer cualquier formato podemos hacerlo, salvo en los casos que sea indispensable para la funcionalidad de un determinado diseño y por supuesto justificarlo.

32

Después de tener un formato visual ya materializado, comenzamos a trazar nuestras primeras líneas, formas y demás elementos, pero es conveniente basarnos en las «estrategias de comunicación conocidas como *técnicas visuales*».⁵⁸

Fig. 52. (arriba) Proporción áurea aplicada en formato vertical.
Fig. 53. (liza.) Proporción áurea aplicada en formato horizontal.
El método de construir la proporción se ilustra con las líneas auxiliares trazadas en éstos diseños.
La SECCIÓN ÁUREA fue usada por los griegos para diseñar la mayoría de sus objetos y sus edificaciones.

57 TOSTO, Pablo. La composición áurea en las artes plásticas. Argentina, Librería Hachette, 1969. p. 17.
58 DONDIS, D.A. ob. cit. p. 123.

Existe una gran variedad de ellas, por mencionar algunas de las más frecuentes, tenemos *equilibrio, tensión, simetría, asimetría, plano, profundidad, sutileza, audacia, neutralidad, acento, nitidez, difusividad, realidad, distorsión, opacidad, transparencia, ritmo, arritmia, unidad, fragmentación, etcétera*, son muchas y al definir las crearíamos un diccionario extenso, por ello, sólo destacaremos el hecho de que su presencia en un diseño lo enriquece y debemos de seleccionar aquellas que mejor se adapten a la finalidad que buscamos. (fig. 54)

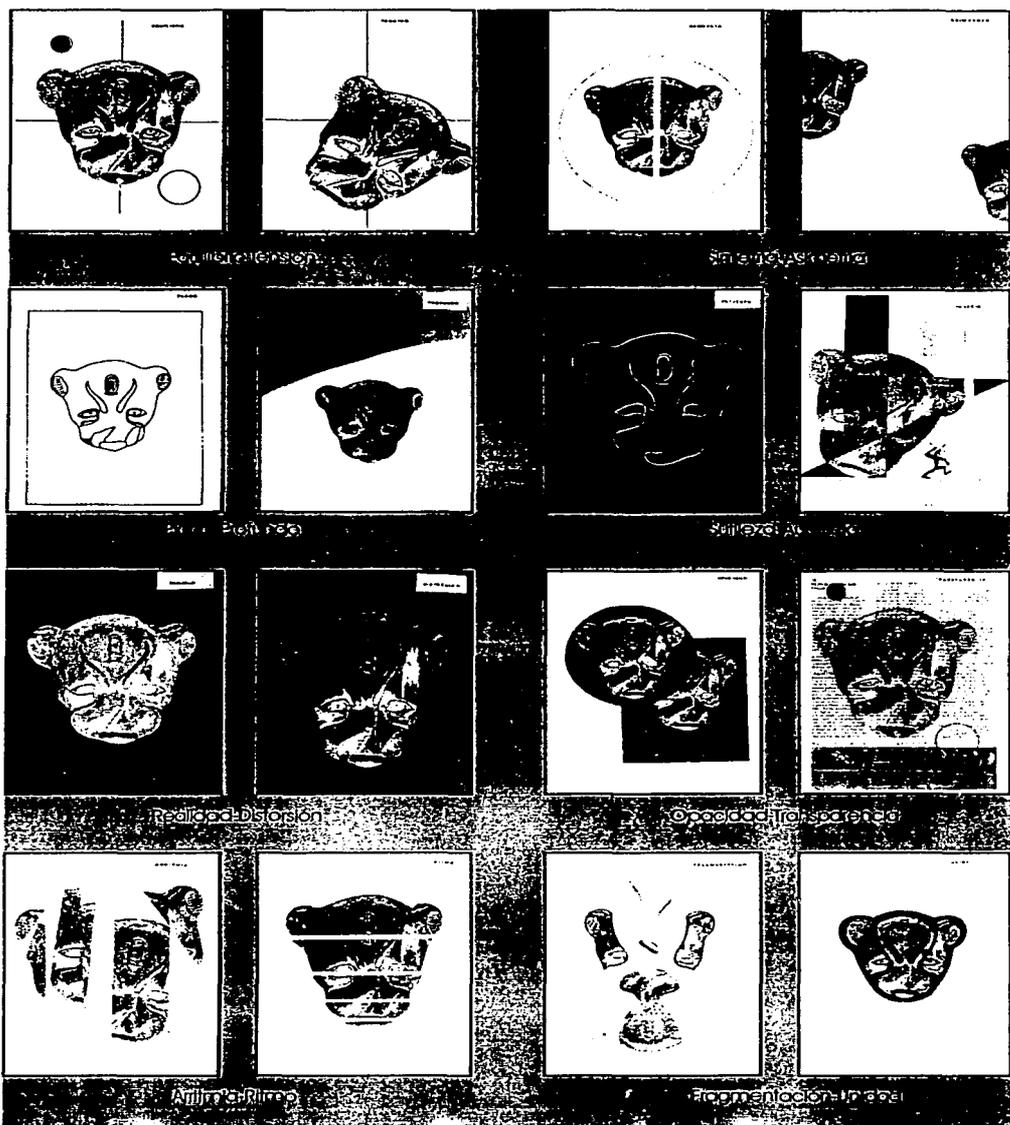


Fig. 54.
En este grupo de módulos, se muestran ejemplos de algunas de las técnicas visuales ya mencionadas, y se presentan para su mejor entendimiento junto a sus respectivos opuestos. Estas son sólo algunas de las más frecuentes, muy útiles para la composición dentro del diseño gráfico.

Cuando se tiene un diseño definido ya sea gráfico o escenográfico, es necesario llegar a una solución por medio de alguna técnica de representación gráfica, que en el caso del escenógrafo es generalmente una *ilustración*, los diseñadores podemos recurrir también a otras técnicas como la fotografía, el recorte, la serigrafía u otras, como es el caso de las opciones que nos brindan los paquetes de cómputo y las técnicas de impresión. En la etapa final en la que llegamos al *dummy* (maqueta), procedemos a presentarlo para después pasar a una culminación que en diseño gráfico sería la producción a tamaño real.

Hasta aquí tenemos identificados los principales *vínculos entre el trabajo del diseñador gráfico y del escenógrafo, en cuanto, al proceso de diseño*, porque la producción final de los diseños en ambas áreas es diferente; en diseño gráfico se reproducen los prototipos en serie y en grandes cantidades, en cambio una escenografía es generalmente única y producida por métodos manuales artesanales, en ésta se invierte más tiempo de elaboración que lo que tarda un tiraje de cateles, por ejemplo.

En el segundo punto de este capítulo, hablamos de las áreas del diseño gráfico, y por los aspectos antes mencionados podemos pensar que un escenógrafo es capaz de diseñar un stand, un escaparate, un display o una museografía, puesto que maneja con más frecuencia la tridimensionalidad, pero difícilmente encontraríamos uno que supiera diseñar con eficacia una producción editorial, una señalización, o una imagen corporativa o publicitaria, porque no serían suficientes los específicos conocimientos de su actividad que son compatibles con los de la nuestra.

Nosotros tampoco estamos preparados para enfrentar técnicamente las funciones de iluminación teatral, manejo del lenguaje dramático de la luz, elaboración de vestuario y utilería, técnicas de maquillaje, o las técnicas de construcción escenográfica, - de las cuales hablaremos más adelante -; aunque, para el lenguaje de la luz podemos ayudarnos en parte, de la psicología del color que utilizamos los diseñadores, pero conocer la aplicación conceptual del color en las luces teatrales y todo lo que determina entender el lenguaje visual de un espectáculo escénico, implica una constante participación con el ambiente teatral, sólo así se podrá dar eficazmente una interacción del diseño gráfico con el campo de la escenografía.

Capítulo II

El escenario, la escenografía y el escenógrafo

2.1 Orígenes y evolución

Conocer el surgimiento y sobretodo el inacabable desarrollo que tiene el arte en sus distintas manifestaciones, es definitivamente un extenso trabajo de investigación, porque dicho desarrollo nunca concluye, pues somos parte de una activa y constante serie de cambios que actualiza el conocimiento del hombre y genera nuevas propuestas todo el tiempo; sin embargo, existe un punto del que podemos partir para entender que todo conocimiento artístico, científico o tecnológico, nace de un mismo ente, el hombre, primeramente del hombre primitivo, y es en este punto donde daremos inicio para hablar del origen y evolución del escenario y la escenografía.

Estos últimos están totalmente vinculados con el trabajo teatral, puesto que son indispensables en su ejercicio; así entonces, «la aparición de la escenografía se da en las primeras representaciones teatrales, se escogía un lugar adecuado, pero no se acondicionaba ni se arreglaba para la representación como acontece actualmente.

Muchos autores de la historia del teatro sitúan el origen de éste, paralelo al origen de la humanidad, ven en el hombre de las cavernas al actor del primer drama, cuando cubriéndose con pieles de animales para engañar a las fieras, recurre a la imitación de sus movimientos para cazarlos y después para las escenas ritualísticas dentro de la cueva; de este modo, el teatro surge espontáneamente como una necesidad que responde a una acción imitativa»,⁵⁹ y aparece al poco tiempo en diferentes culturas de la antigüedad, con sus características determinadas en cada una de ellas.

Con este antecedente podemos decir que la primera escenografía y el primer escenario a los que recurrió el hombre sin estar consciente de ello, fue su propio hábitat. (fig. 55)

Si el medio ambiente o entorno en que vive el hombre pudo funcionar en algún momento como escenografía, entonces este concepto va más allá de dibujar, construir y colocar objetos e imágenes artificiales o naturales, figurativas o abstractas, bi o tridimensionales, etcétera, en un determinado espacio escénico, se trata entonces de una actividad que implica muchos aspectos que a través de su evolución han logrado convertirla en todo un arte plástico y también en un medio de comunicación visual muy eficaz, y para conocerlos habrá que responder primeramente una pregunta, ¿qué es la escenografía y cuáles son las características más trascendentes en su desarrollo como trabajo artístico y visual desde sus primeras manifestaciones hasta la actualidad? Para responderla tendremos que conocer al mismo tiempo la progresión y los cambios que han tenido los espacios escénicos,

Fig. 55.

El contacto con la naturaleza y la investigación para conocerla, ha sido el proceso para lograr satisfacer todas las necesidades del hombre, y de eso deriva el deseo de conservar lo más agradable y buscar la manera de tenerlo presente en el momento que lo queremos, y así adoptamos un espacio para la expresión e inquietud artísticas.



puesto que son el soporte de ésta y la eficacia de un montaje escenográfico depende mucho del lugar de aplicación, una parte es tan importante y necesaria como la otra, algo así como la música en la danza, a eso se debe que la evolución de una (el escenario), influye en la otra (la escenografía) porque los escenógrafos planean sus proyectos tomando en cuenta las características del espacio donde será utilizada.

La escenografía es la actividad específica encargada de diseñar y producir decoraciones, apoyándose en las artes plásticas, con el fin de enriquecer y respaldar visualmente el espacio de representación y el contenido de un espectáculo teatral, o cualquier tipo de evento que sea presentado ante un grupo de receptores (público). Su función va más allá de ornamentar para hacer más agradables a la vista dichos eventos, puesto que, también es un medio de comunicación visual -por que debe dar un mensaje o por lo menos representar algo-, que al fusionarse con los sonidos, las luces y la participación de uno o más individuos en el escenario, puede generar estimulaciones capaces de producir en el receptor sensaciones que en un estado normal difícilmente sentiría.

Uno de los fines prácticos de toda escenografía es, que sea adaptable a las condiciones y características de un determinado escenario, lo cual resulta primordial para su uso, ya que éste es su soporte; y ahora, veamos los principales antecedentes de su evolución en distintos momentos históricos. «Podría adelantarse un intento de definición del *espacio escénico* como todo aquel lugar que propositivamente ha sido seleccionado para representar algún suceso ante un público, y los dos elementos que lo caracterizan son: un área de representación y otra de expectación».⁶⁰

La antigua *civilización griega* es históricamente, la primera en aportar un diseño de espacio destinado para la representación dramática, y es con el nacimiento del teatro que se inicia la interesante evolución de los escenarios, (fig. 56)

«El teatro tiene su origen en Grecia con motivo de las festividades pagano-religiosas, relacionadas con la vendimia de la vid, que se hacían ante el altar de Dionisios, dios mitológico»,⁶¹ este escenario era construido «aprovechando el declive de un cerro con la intención de propiciar una mayor visibilidad al público y permitir que a todas las localidades llegaran los sonidos generados en la *orquesta*, mientras los actores salían por una construcción ubicada en la parte de atrás y que se llamaba *skena*».⁶²

«El vocablo *orquesta* se refiere al espacio destinado para los coros de danzantes y músicos que colindaba con el escenario, al alrededor de su traza semicircular, se disponía el graderío, el *auditorium*, ante las cuales se colocaba la *skena*, espacio dedicado al trabajo de los actores, del cual deviene la palabra escenario y consecuentemente el *proskenion*, proscenio, que en la actualidad corresponde a una prolongación del escenario en forma de arco».⁶³

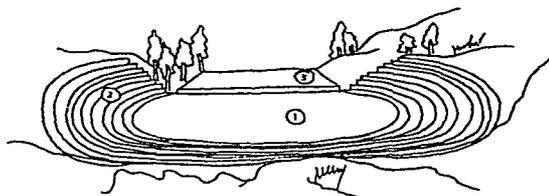


Fig. 56.
Aquí tenemos un diseño prototípico de los antiguos teatros griegos cuyas partes eran:
1. orquesta.
2. auditorium.
3. skena.

60 GALVÁN Robles, Netzahualcóyotl, El Espacio Escénico. México, ENAP-UNAM, s.a., p. 3.

61 MÉNDEZ Amezcua, Ignacio, ob. cit. p. 12.

62 DORADO, Ivan. MANUAL DE INVENCIÓNES Introducción al manejo del espacio escénico. México, Programa Cultural de las Fronteras, 1990, p. 15-16.

63 GALVÁN Robles, Netzahualcóyotl, ob. cit. p. 5.

Con respecto a la escenografía tenemos que una de las primeras técnicas se da «- según dice Aristóteles -, en la tragedia, y consistía en prismas triangulares que se colocaban a los lados del escenario y se hacían girar conforme la acción se desarrollaba en palacio o aldea. En un principio pintaban la pared del fondo del tablado de actuación, simplemente para embellecer el lugar. Más adelante el decorado pintado de la *skena* empezó a servir como medio para señalar el ambiente de la representación.

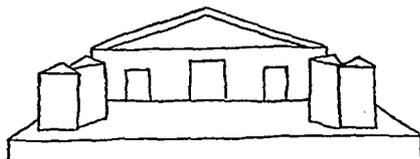
La palabra *decoración* es en realidad *sinónimo* de *adorno*, y en esta época los decorados pintados servían al principio como medio para embellecer el escenario. La primera manifestación real de la escenografía aparece en esta época. Detrás del proscenio estaba

la escena propiamente dicha, que ostentaba tres puertas y a ambos lados las decoraciones, que al principio eran objetos o pinturas y posteriormente los bastidores de base triangular o prismas, donde en cada plano hallábase pintado un decorado distinto. (fig. 57)

Así fue creada, por primera vez en la historia del teatro, la decoración que daba a los espectadores *la ilusión de un ambiente de realidad*». ⁶⁴

Fig. 57.

Ejemplo de la *skena* del antiguo escenario griego y los prismas triangulares correspondientes a la escenografía.

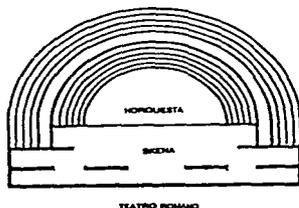


«Posteriormente con *los romanos* surgen algunos cambios en la arquitectura de los escenarios, gracias a que sus sistemas constructivos les permitían levantar ya desde el nivel del suelo varias plantas y por lo tanto disponer el graderío prescindiendo del desnivel natural de las laderas, por lo que en los teatros romanos se pudo integrar la *skena* al edificio (fig. 58);

ya que, la original orquesta que en el teatro helénico era un círculo se fue transformando en un semicírculo ante el cual se alzaba el escenario aproximadamente a 1.5 metros de altura, creando así un espacio cerrado y en muchas ocasiones provisto de techo que tenía como fondo un muro profusamente ornamentado, el cual tenía tres puertas que permanecían ocultas tras una gran cortina (telón de boca) que al iniciarse el espectáculo caía en una gran ranura excavada en el suelo». ⁶⁵

Fig. 58.

Diseño de escenario Romano visto en planta.



Los montajes dramáticos de esa época no eran siempre para todo público, había obras que sólo eran presentadas para la gente culta, de la nobleza, lo cual generó que «se instituyeran dos palcos, uno para el emperador y sus funcionarios y otro para la emperatriz y sus vestales, uno a la derecha y otro a la izquierda. Roma instituyó la costumbre que los lugares escénicos fueran iguales a sus templos y palacios. Se usaban colgaduras suntuosas y muebles de marfil y de plata.

Durante los días calurosos se usaba una especie de lino para cubrirse del sol, se llamaba *vellún*. Debe admitirse, que en lo que se refiere a lo monumental y suntuario, Roma aportó un enorme desarrollo». ⁶⁶

64 MÉNDEZ Amézcuca, Ignacio. ob. cit. p. 14, 18 y 19.

65 GALVÁN Robles, Netzahualcóyotl. ob. cit. p. 5-6.

66 MÉNDEZ Amézcuca, Ignacio. ob. cit. p. 23.

Con la aparición del espectáculo circense «los romanos utilizaron un espacio circular y de grandes dimensiones, en el se podían representar, desde peleas de gladiadores, hasta batallas navales con todo y barcos de verdad; de ahí tomamos muchos elementos para lo que hoy conocemos como teatro arena o teatro círculo, y que nos permite tener acceso al escenario por sus cuatro lados para que el público aprecie el trabajo desde cualquier punto de vista». ⁶⁷

Esta grandiosa construcción innovó y aportó a la humanidad el concepto de escenario-auditorio con capacidad para un enorme número de espectadores y para la presentación de eventos espectaculares distintos al teatro dramático que hasta entonces se representaba en los demás escenarios, en la actualidad son similares a ese tipo de construcciones los estadios olímpicos y las plazas de toros. (fig. 59)

En la *Edad Media* «cuando renació el teatro en Europa, la arquitectura y la actuación volvieron a formar un todo. La arquitectura peculiar de la Iglesia católica, con sus altares, sus coros y otros rasgos, fue utilizada como elemento del drama. Se representaba primitivamente en la Iglesia misma, introduciendo escenas simples que provocaban la hilaridad del público creyente. El celo religioso y la falta de espacio para acomodar al público, obligaron a trasladar las representaciones al exterior del templo: al atrio. Todavía se conserva hasta nuestros días, la costumbre de hacer representaciones en el atrio de la iglesia, danzas, recitaciones o escenificaciones». ⁶⁸ (fig. 60)

Aquí la escenografía era la parte externa del mismo templo (fachada) con sus propios decorados permanentes; sin embargo «con el tiempo, se hicieron necesarias otras construcciones para crear la ilusión del ambiente, o por lo menos dar una indicación simbólica del suceso. De éste modo se hacían decorados para representar el infierno, el paraíso, el pesebre, etcétera. – las cuales fueron propuestas escenográficas de gran importancia para su evolución -. Este estilo de construir *decorados simultáneos* en un lugar descubierto, estaba en concordancia con la feria, con el contenido ideológico, moral y dramático del espectáculo, estableciéndose de este modo, una relación entre el espectador y el escenario. En lugar de un solo escenario, donde se concentran todos los acontecimientos, había varios y la acción se trasladaba de un lugar a otro, de acuerdo con el contenido de la escena representada». ⁶⁹ (fig. 61)

Fig. 59.
Coliseo Romano.

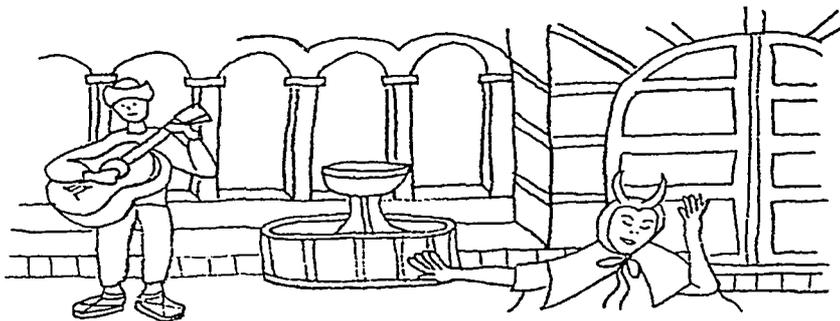
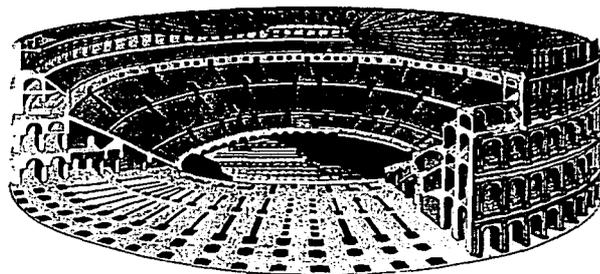


Fig. 60.
Las pastorelas son todavía un ejemplo de la representación teatral en este tipo de escenarios abiertos.

67 DORADO, Ivan, ob. cit. p. 16.

68 MÉNDEZ Amézcuca, Ignacio, ob. cit. p. 25.

69 Ibid. p. 26-28.

Otra interesante propuesta de escenario que se dió en la época medieval fue la peculiar creación del *escenario móvil* inventado por las compañías itinerantes, su situación de viajeros generó la aparición de «la carreta-escenario, precursora del moderno giratorio, tres de sus lados estaban pintados con un tema distinto y se colocaban junto al tablado de actuación, de frente al público, de acuerdo con la acción del drama. Estas carretas se usaron principalmente en Inglaterra donde cada gremio poseía la suya. Por esta época, se resolvió en Inglaterra, el problema de la escenografía, con un sentido económico y práctico. Un fondo invariable de cortinas y un cartel en el que se explicaba el lugar de la acción».⁷⁰

En la parte de abajo de la carreta hacían sus cambios de vestuario y las escenas presentadas eran en silencio, pues un narrador platicaba la historia al público. Al techar con mantas y cubrir el espacio tanto de actuación como del público se generó lo que llamaron *carpas*. (fig. 62)

Fig. 61 y 62.
Propuestas medievales
de escenarios
simultáneos,
y de carreta-escenario.

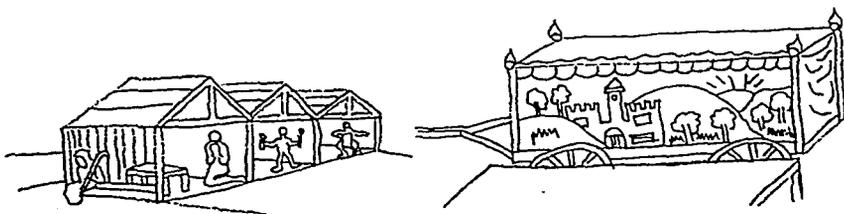
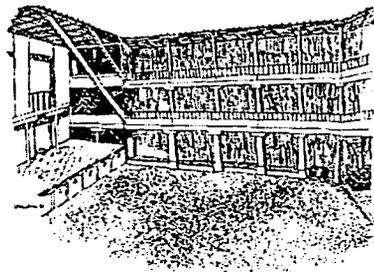
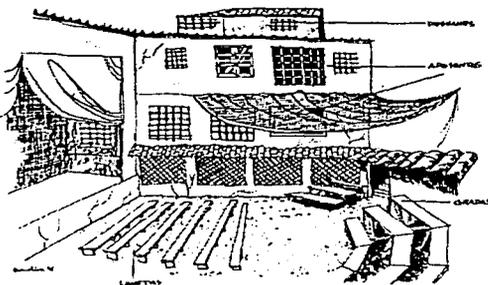


Fig. 63 y 64.
Corrales adaptados
para el desarrollo
teatral Español en
la Edad Media.

«Así, en la Europa medieval el espacio escénico se daba en cuando menos tres formas. En las regiones de lengua alemana se desarrollaba un escenario de escenas fijas y continuadas, en otras más mediterráneas, se mantenía la procesión de carros, en tanto que en Inglaterra se dispusieron templete fijos en diferentes y previamente seleccionados lugares, pero con la cualidad de ser pequeños foros»,⁷¹ algo similar a los escenarios adaptados en «corrales vecinales de los poblados de España, donde montaban obras sacras y profanas a las que, podían asistir tanto ricos como plebeyos»,⁷² lo cual se convirtió en algo muy importante para la evolución del escenario y del teatro mismo, porque «el corral constituye el espacio escénico del *siglo de Oro* (XVII), si bien en el sur de la península se contaba con patios en los que podían instalarse templete para dar cabida a actores y bailarines. En el norte no existían, por lo que para las representaciones se recurrió a los espacios libres que quedaban en las partes posteriores de las casas abandonadas que constituían basureros llamados *corrales*. En ellos se disponía de una plataforma larga y estrecha, sin telón delantero y si provista de telones en el fondo y a los lados».⁷³ (fig. 63 y 64)



70 *Ibid.* p. 30-31 y 32.

71 GALVÁN Robles, Netzahualcóyotl. ob. cit. p. 8.

72 DORADO, Ivan. ob. cit. p. 19.

73 GALVÁN Robles, Netzahualcóyotl. ob. cit. p. 12.

Históricamente sabemos que después de la edad media aparece el *Renacimiento*, época en la cual el arte —en sus diversas ramas— florece con nuevos avances, y en el área de los escenarios y la escenografía, también presentó aportaciones que han sido influencias determinantes en la evolución de los mismos y que hasta hoy siguen funcionando. «Esta época que se interpreta por la acción de renacer comienza a mediados del siglo XV y se caracteriza por el vivo entusiasmo que se despertó en occidente, por el estudio e imitación de la antigüedad clásica griega y romana».⁷⁴

El diseño arquitectónico del *espacio escénico italiano* que surgió en esta época fue el modelo prototípico de los teatros de toda Europa, inclusive hasta hoy sigue vigente en muchas partes del mundo; ejemplo importante «es el Teatro Olímpico de Vicenza, que fuera construido en un principio por el arquitecto *Andrea Palladio* y terminado por *Vicenzo Scamozzi*, y que es el primer local permanente expresamente concebido para la representación escénica profesional.

En él se da la disposición elíptica del graderío en trece niveles. Frente a este se levanta un escenario, limitado al fondo por un muro ricamente decorado, el cual contiene las clásicas tres puertas, destacando la central por ser más grande y rematada en forma de arco; el fondo está flanqueado por dos muros laterales que a su vez disponen de una puerta y como innovación importante, detrás de cada puerta aparecían sendos foros pintados en perspectiva y *el piso inclinado* con la pendiente hacia el público para remarcar la ilusión de profundidad que tan apreciada era en el mundo renacentista».⁷⁵ (fig. 65)

Uno de los principales artistas en el desarrollo del decorado escénico fue el «célebre arquitecto, *Donato D'Angelli Lazzarri*, (el bramante) que introduce en el arte escenográfico *la perspectiva*»,⁷⁶ desarrollándose de manera importante una innovación que para entonces fue notable, permitiendo integrar al escenario imágenes del medio ambiente, tanto urbano como natural; aunque, «el sistema tenía el defecto que al avanzar el actor, hacia el fondo del escenario (arriba en términos teatrales) su figura parecía crecer, al mismo tiempo que las casas se empequeñecían. (fig. 66)

En la segunda mitad del siglo XVI, nace la ópera y con ella se abren nuevos horizontes en el campo de la escenografía. Se substituyen los decorados fijos creados por Bramante, por los móviles que aun subsisten y volvieron a usarse los prismas triangulares del teatro griego, pero ahora, mientras jugaban unas caras del prisma, se hacían modificaciones silenciosas en las otras, no visibles para el público, aumentando la posibilidad de decorados. En el siglo XVII los Biblena —dinastía de hábiles decoradores y escenógrafos—, reduciendo el espacio de los intercolumnios dibujados en fuga, prolongaban la perspectiva de un palacio de una galería. Ellos aplicaron al teatro la perspectiva aérea, constituyendo una enorme innovación sobre todo para los escenarios del género operístico que requiere de salas inmensas y enormes palacios».⁷⁷

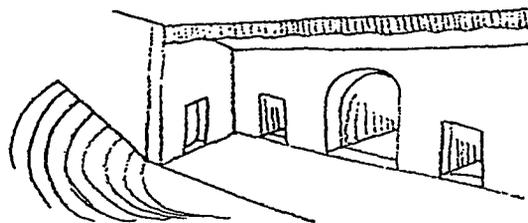


Fig. 65.
Modelo renacentista
de escenario italiano.

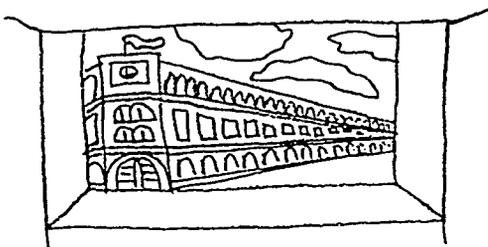


Fig. 66.
La perspectiva visual.

74 MÉNDEZ Amézcuca, Ignacio. ob. cit. p.33.

75 GALVÁN Robles, Netzahualcóyotl. ob. cit. p. 9-10.

76 MÉNDEZ Amézcuca, Ignacio. ob. cit. p. 34.

77 ibid. p. 35-36.

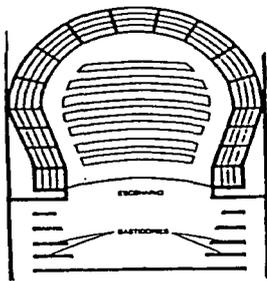


Fig. 67.
Diseño francés
del espacio de
expectación.

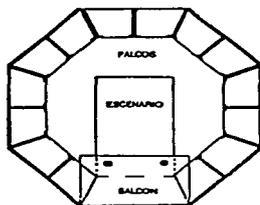


Fig. 68.
Foro Isabelino
de origen inglés.

En Francia también se dan aportaciones importantes a la escenografía, como es el caso de «Boquet, escenógrafo que introdujo en 1765 a la escenografía el empleo de telones de gasa, que permitieron los cambios de decorado a la vista del público»,⁷⁸ aunque en un principio, «el ámbito del teatro es la corte, su espacio, algún rincón o jardín de palacio en el que se repiten las formas básicas de las construcciones italianas.

Más que en el escenario, es en la sala donde Francia realiza alguna innovación, distribuye jerárquicamente en una novedosa planta de herradura, un sin fin de pequeños escenarios, palcos donde la aristocracia efectúa su propia representación, para una mejor visión del exhibicionismo cortesano. Se dispone también de asientos frente al foro, en el espacio que correspondía a la orquesta y que hasta entonces se había respetado para uso privativo de los bailarines quienes a partir de entonces subieron a compartir el escenario con los actores».⁷⁹ (fig. 67)

Cuando el pueblo se decide a promover su desarrollo teatral y a causa de sus bajos recursos son las calles su espacio de acción -porque sólo los nobles tenían la riqueza para edificar sus escenarios-, fue el pueblo mismo quien dió pie al surgimiento del «Foro Isabelino. En su origen, el teatro inglés tuvo como primer espacio permanente un edificio a las orillas del Támesis, en el cual se dispuso una plataforma que al fondo tenía un pequeño techado, creando un foro interior, arriba del cual se construyó una galería, espacio sobrio que limitaba la posibilidad de decorados suntuosos. Esta disposición escénica influyó en todos los teatros ingleses, ejemplo típico del escenario inglés, era un edificio octogonal de tres pisos o galerías techadas para uso de los espectadores, dispuestos alrededor de un patio en el cual desde uno de los lados del edificio se proyectaba un entarimado elevado. Al fondo, sobre el tablado, se formaban pequeños recintos o foros techados por la terraza que cubría el escenario».⁸⁰ (fig. 68)

Actualmente la técnica en cuanto a la construcción de escenarios y escenografías, está muy modernizada, y dependiendo de las necesidades del espectáculo y las posibilidades que tenga el lugar de aplicación, se determinará si se usarán decorados bi o tridimensionales.

«Del siglo XVII a nuestros días, son contados los progresos logrados en escenografía a saber: El *techo plano*, en lugar de bambalinas, creado por los franceses. No ha modificado gran cosa la esencia de la escenografía.

La *plataforma oblonga*, que se probó en Alemania, requiere de escenarios muy anchos, por ser de un largo triple a la boca del teatro. Se creó con el objeto de lograr cambios rápidos en la escena. El *sistema de vagones*, llamados también carros, se usan hasta la fecha, con variantes en el tamaño. En este se usaba uno para tapar toda la boca del teatro en cada escena. En cambio los carros por ser más pequeños, pueden emplearse dos o tres para una misma escena, teniendo menos problemas de espacio al hacer maniobras. El *sistema de elevadores* es semejante al que se usó en la Edad Media, pero mejorado con los elementos mecánicos con que se cuenta actualmente. Son tres escenarios superpuestos, móviles por medio de elevadores, y en ocasiones con los propios actores, esto permite hacer cambios en los escenarios vacantes, mientras se actúa en el que está frente a los espectadores».⁸¹

78 Ibid. p. 40

79 GALVÁN Robles, Netzahualcóyotl. ob. cit. p. 12-13.

80 Ibid. p.11-12.

81 MÉNDEZ Amézcuca, Ignacio. ob. cit. p. 49 y 51.

De las más recientes propuestas de escenarios destaca «el escenario giratorio, que permitió el cambio escénico con más rapidez con el uso de la luz eléctrica que permitía una iluminación más rica y variada, tanto en intensidad como en su cromatismo».⁸² (fig. 69)

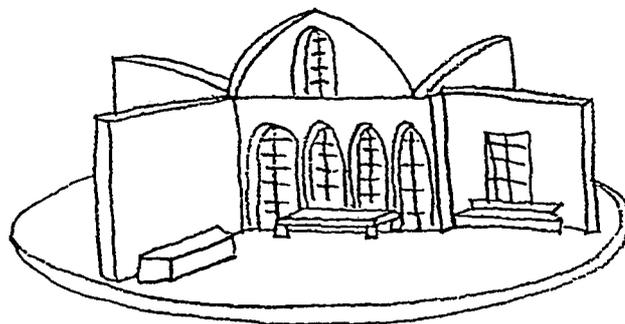


Fig. 69.
Escenario giratorio.

Con todo esto no podemos decir haber concluido con la evolución de los escenarios y la escenografía, porque surgirán nuevas propuestas y siempre que cumplan el principio de funcionar para la representación de un evento ante un público, serán válidas; por ejemplo, el teatro arena —de origen romano, pero utilizado también en el medievo— aparentemente muy sencillo pero que funciona, y es común en cualquier lugar de la zona urbana o fuera de ella. (fig. 70) Consiste en la «construcción de un tablado al centro y el público se instala alrededor, no existe telón, lo sustituyen los apagones de luz para entrar y salir de escena»,⁸³ por su cualidad de improvisación resulta muy práctico, seguramente muchas personas seguirán aplicándolo ya que también el aspecto económico es determinante para el ejercicio teatral; además, falta mucho por conocer e ideas por llegar que seguramente formarán parte de esta interminable riqueza artística.

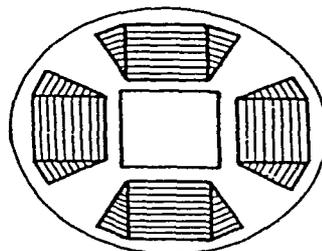
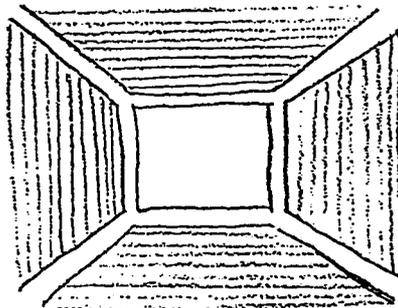
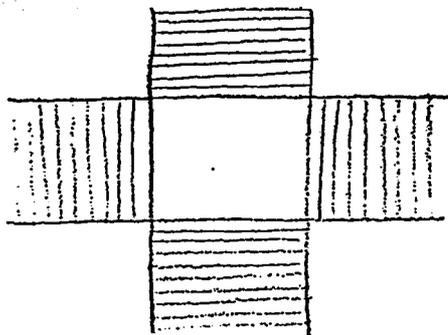


Fig. 70.
Vista en planta del diseño más común del teatro arena en la actualidad en tres versiones.



2.2 Clasificación de los escenarios y sus características

«El edificio teatral es un organismo donde confluyen cuestiones técnicas, estéticas, sociales, etc. Clasificamos a los teatros en dos tipos: formalizados e informales.

Los primeros se dividen en estabilizados y deambulantes, o sea, desmontables móviles. A su vez los estabilizados se clasificarán en unívocos, en los cuales la relación público-escenario es única, singular y determinada, y multívocos en los cuales dicha relación se da a través de una serie de soluciones condicionadas a cada puesta.

Los teatros informales pueden ser plurales, cuando presentan varias escenas simultáneamente, y adaptados, cuando utilizan lugares naturales o arquitectónicos preexistentes en los cuales se adecúan».⁸⁴

«La sala presenta tres soluciones clave:

a) El público se ubica de pie o sentado en el llano, piso terreno o patio; a esto lo llamamos platea.

b) El público se ubica en niveles superpuestos, esto es el balcón, herradura de palcos, tertulia y galería.

c) El partido intermedio es la gradería, escalonamiento en pendiente.

La escena, a su vez, y respecto del espectador, se estratifica naturalmente en tres zonas: hacia adelante una antescena, área próxima al mismo nivel del espectador, piso terreno que lleva la acción al alcance de su mano; la escena es una área a distancia mesurada, sobreelevada respecto del nivel del público, lugar principal de acción; y una retroescena que llamaremos fondo, es cerramiento y cuerpo escenográfico, cortina telón de fondo, panorama».⁸⁵

El desarrollo del trabajo artístico del hombre a lo largo de la historia, ha generado una importante evolución del espacio teatral, la tecnología y la arquitectura modernas se conjugaron para crear nuevos inmuebles que proponen mejores formas de interacción público-escenario; sin embargo, existen algunas alternativas de espacios escénicos en los cuales no es tan necesaria una gran construcción, porque con los elementos de equipo y materiales indispensables, y un lugar donde adaptarlos y presentar el trabajo creativo, se han logrado espectáculos de buena calidad cuyo resultado ha sido la satisfacción tanto del artista como del público, este tipo de escenarios son muy aceptados por un gran número de artistas y público de las artes escénicas, los prefieren por que buscan lo más propositivo o novedoso y en ellos observan otras alternativas distintas a lo común. «El hombre contemporáneo no mira ni ve con el ojo renacentista. Tampoco se conforma con el trampantojo de los telones pintados. El actor y el director aspiran a mayor libertad y verdad. El teatro a la italiana no provee el feliz encuentro de los hombres del nuevo siglo.

El teatro —y la danza— del siglo XX tienen ahora un programa de trabajo. Hay que ir al pueblo y llegar a él, brindarle el nuevo lugar de la comunicación, facilitarle el acceso, recibirlo sin efectismo ni pompa, guiarlo e ilustrarlo, hablarle en su propio lenguaje, presentarle sus problemas, hacerle explícita la vida y la realidad. Enseñarle y despertarle todo su poder de maravilla, su alegría y su imaginación creadora».⁸⁶

84 BREYER, Gastón A. TEATRO: El ámbito escénico. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 18.

85 Ibid. p. 19-20.

86 Ibid. p. 46-47.

Para llegar a estos objetivos se hace necesaria una variedad de escenarios, porque mucha gente no puede tener el acceso a algunos de ellos, y los últimos o más recientes que se han generado para este sector de público, son aquellos que tienen un mayor grado de improvisación en espacios establecidos originalmente para otros fines. Con la evolución de los espacios teatrales, se han generado también nuevas propuestas en la estructura de los montajes en todos sus aspectos; la escenografía, el vestuario, iluminación, sonido, coreografías, etcétera.

Enseguida veremos los distintos tipos de teatros y sus principales características que son actualmente el soporte del trabajo de miles de artistas en todo el mundo.

El teatro en T

«Su ley es la organización del espectáculo y de la sala a lo largo de un eje principal y perpendicular a la boca de escena. Desde el *palco presidencial* hasta el punto de fuga central en el fondo del escenario. El público se ubica en filas de butacas paralelas a la boca de escena y encara frontalmente el espectáculo».⁸⁷ (fig. 71)

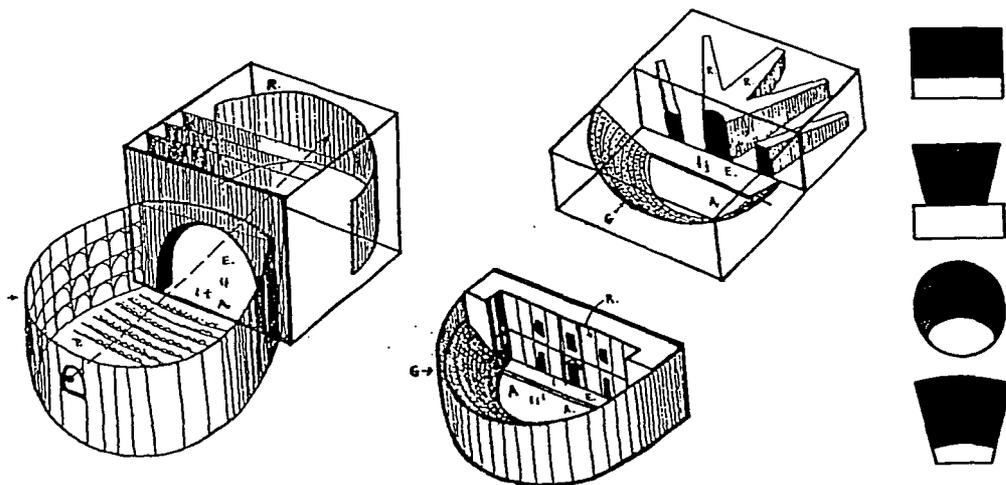


Fig. 71.
Este conjunto de imágenes nos muestra de izquierda a derecha, primeramente el diseño actual de Teatro Italiano o en T; después dos antecedentes que ya manejaban el diseño en T en la antigüedad, y de los cuales se deriva el actual; y por último cuatro soluciones de ámbitos en T, con vista en planta donde la zona blanca representa al escenario, y la negra al área del público. Nótese que también se especifican las partes de platea, balcón y gradería, que corresponden a la sala; y la antescena, escena y retroescena con respecto al escenario.

El teatro en U

«Aquí la ley es rodear al espectáculo por tres lados (ángulo entre visuales extremas igual o mayor de 135°). Es una eficaz solución heurística a un problema de congregar un máximo (auditorio) alrededor de un mínimo (evento)».⁸⁸ (fig. 72)

El teatro en O

«Con él volvemos al círculo mágico primitivo, la ley es ocultar, alrededor de la función un anillo de cofrades»⁸⁹; es decir, que el público rodea completamente al área de escena como en el circo y los estadios deportivos. (fig. 73)

⁸⁷ Ibid. p. 48.

⁸⁸ Ibid. p. 49.

⁸⁹ Ibid. p. 50.

Fig. 72.

Los ejemplos que tenemos en la parte de arriba son tres elementales propuestas de Teatro en U, que hasta la fecha son utilizadas en diversas situaciones, sobretodo si son espacios improvisados o temporales; aunque existen ya, teatros fijos edificados con estos ámbitos en U, como en los cuatro diseños con vista en planta que están abajo de los anteriores.

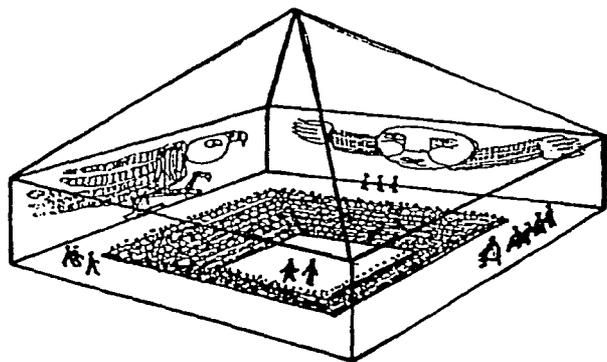
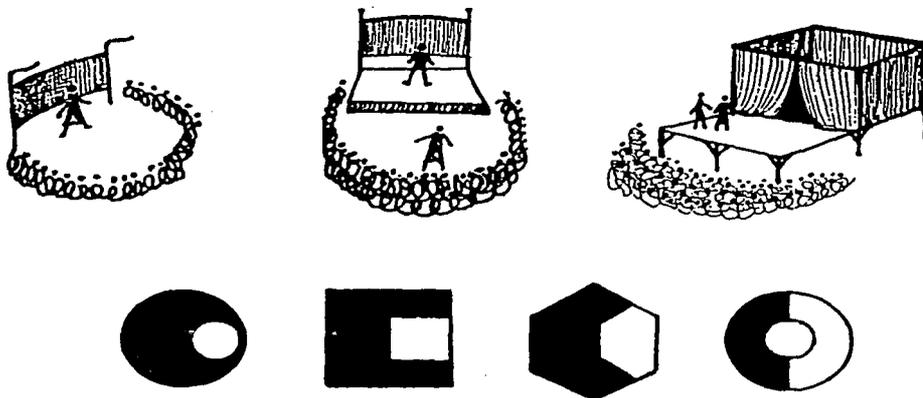


Fig. 73.

Tenemos dos ejemplos de teatro en O, uno contemporáneo más geometrizado y otro más primitivo y libre; así como, cuatro vistas en planta de éste ámbito escénico.

T y, como tal, es una variante fácil en escenarios multifvocos». ⁹² (fig. 76)

El teatro en X

«El teatro en O es centrípeto, el teatro en X es centrífugo, ubica al público en el centro y a la escenificación en la periferia, cumplida a los cuatro rumbos. En rigor, aquí todo el espacio es escena; el espectador está metido en ella. La ley procura la integración de acción y público totalmente; de ahí la denominación de *teatro total*, éste, por otra parte no es un invento moderno. Las ceremonias de magia homeopática, celebradas en las cavernas neolíticas, serían antiquísimos precedentes. La Edad Media concibió un misterio, representado en ámbitos circulares, con cientos o miles de espectadores en el centro y mansiones en tableros perimetrales». ⁹³ (fig. 77)

El teatro en L

«La ley de esta forma escénica es el auditorio desplegado en ángulo recto sobre dos lados del escenario». ⁹⁰ (fig. 74)

El teatro en F frontal

«Se trata de un caso de escenario muy extendido longitudinalmente y poco profundo cuyo eje de acción es paralelo a la línea de plateas. Antecedentes históricos son el escenario plural de los misterios medievales, y el teatro japonés *No*, surgido antes del *Kabuki*». ⁹¹ (fig. 75)

El teatro en H

«Ámbito poco frecuente donde dos plateas o graderías encaran opuestas un mismo escenario. Es la reflexión especular de una escena en

90 Ibid. p. 51.

91 Ibid. p. 52.

92 Ibid.

93 Ibid. p. 52-53.

El teatro multívoco

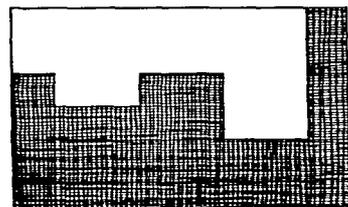
«Los teatros cuya ley es la variabilidad escénica prefijada, son propios del siglo XX. Este partido provee una movilidad o transformación estructural, para adecuarse al espíritu y forma de cada obra y cada puesta. Sala y escena admiten variaciones a priori, prefabricadas: la primera en ubicación y cantidad de espectadores, la segunda incorporando las bondades de los diversos tipos de escenario»,⁹⁴ pues un sólo escenario puede ser al mismo tiempo clasificado en dos o más tipos de los que aquí se definen.

El teatro deambulante

«Se trata de escenas desmontables y transportables. Retoman el eterno vagar de la farándula; teatro de feria, casa de títeres, carromatos del circo. Si el público no viene, hay que ir a él».⁹⁵

Teatros adaptados

«En sitios naturales o históricos aprovechando belleza y topografía, se acondiciona un auditorio, y unas plataformas hacen de escenario; esto, es el teatro adaptado».⁹⁶ La Isleta del lago del Bosque de Chapultepec donde se presenta el ballet *El Lago de los Cisnes* es un buen ejemplo de teatro adaptado.



Tengamos presente que en la época actual, un mismo escenario podemos clasificarlo en dos o más tipos de los que se acaban de definir, porque puede cumplir simultáneamente con las características que así lo acrediten; por otro lado, es importante entender en este punto del trabajo, una definición específica de los conceptos siguientes: foro, escenario, teatro y auditorio.

Estas palabras comunmente son entendidas por casi todo mundo con un mismo significado; sin embargo, sería más funcional para la investigación, entenderlos específicamente y preguntarnos ¿a qué se refiere cada uno de estos conceptos?, o si ¿son cuatro maneras de llamar a un mismo lugar donde se presenta el trabajo de los artistas?

Si existe alguna diferencia entre estos hay que aclararla, pues generalmente utilizamos al azar estas palabras entendiendo que se refieren a una misma cosa, y veamos ahora si es así realmente.

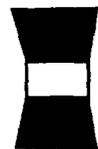
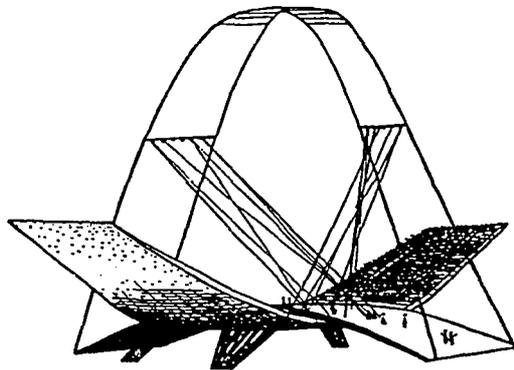


Fig. 75. Diseño de teatro en F del teatro japonés No, vista frontal y en planta.

Fig. 76. Proyecto contemporáneo de teatro en H al aire libre, y dos soluciones de ámbitos en H vista en planta.

⁹⁴ Ibid. p. 56.

⁹⁵ Ibid. p. 57-58.

⁹⁶ Ibid.

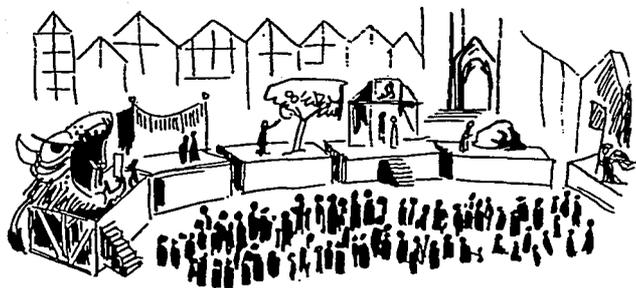


Fig. 77.
El primer ejemplo se remonta al teatro medieval, y el otro a una propuesta más moderna del teatro en X.

llamados auditorios que se encuentran dentro de escuelas, o centros de trabajo de distintas áreas, no cuentan con cierta estructura, equipo y diseño arquitectónico para funcionar como área de práctica teatral; aunque, existen algunos como el *auditorio nacional* que fueron hechos para espectáculos donde la cantidad de público es muy grande, quizá por eso se decidió asignarle ese nombre y no el de *teatro*, pues éste término es el nombre asignado a un lugar construido y equipado con el objetivo de presentar eventos específicamente de índole artística ante un público y aunque tenga sus variantes, lo más importante será que cumplan con la misma finalidad.

Como *escenario* vamos a definir a cualquier espacio o lugar donde el artista realiza su acción, ya sea al aire libre, bajo techo, sobre algún soporte material o bajo de él, etcétera, lo más común es determinar al escenario a partir de un límite donde se divide el área de acción del artista y del público; y con respecto al *foro*, hablaremos un poco más de su origen, «éste nace en la Roma antigua -antes de su desarrollo teatral y del famoso circo-, donde se reunían los legisladores o cualquier ciudadano que necesitara tratar asuntos públicos de índole político social»⁹⁷, quizá por eso trascendió el término foro para denominarlo como espacio de arte acción sólo por contar con un determinado número de gente que sería el público, pero el objetivo de su presencia no tenía que ver con la diversión o la apreciación dramática -aunque más tarde sí-, por lo tanto en todo este trabajo no aplicaremos ésta palabra para referirnos al área o lugar de ejecución dancística.

Ahora que entendemos los conceptos anteriores, aterricemos en una situación con respecto a nosotros, es decir, en nuestro presente. Los escenarios definidos al principio de este punto son una clasificación general de los que actualmente existen en el mundo y ¿cuáles son los escenarios que tenemos en México?

Nuestro país desarrolla en este momento un extenso campo de actividades artísticas escénicas tanto teatrales, como de música y por supuesto de danza, entre otras, en muchos escenarios que abarcan desde el teatro en T conocido como de *forma italiana* -que es el más común-, hasta el teatro de opciones alternativas como el *multívoco* que no tiene reglas determinadas, o el espacio existente en la ciudad o en cualquier lugar de la naturaleza donde llega el artista y hace su trabajo simplemente adaptándose a lo que tiene disponible.

Hacer una lista de los escenarios o teatros que hay en nuestro país sería una extensa tarea, ya que son bastantes y constantemente surgen nuevos espacios, pues la inquietud de los artistas y la libertad de expresión siempre van en aumento, por ello sólo mencionaremos a continuación algunos de los más importantes; y del tipo más universal que es el de *forma italiana* o *en T*, conoceremos sus principales características. (fig. 78 y 79)

¿Porqué es el más usado? Primeramente porque es el tipo de inmueble para la práctica escénica que más predomina en nuestro país, lo cual se debe a que son más manobrables, pues permiten hacer acciones teatrales que en los otros tipos no es posible, porque dificultan muchos movimientos de tipo técnico, es más cómodo quitar las escenografías, variar las entradas y salidas de los artistas al trabajar con un solo frente, que hacerlo cuando se tiene público por dos o más frentes, o estar rodeados totalmente de espectadores. Los escenarios más importantes de México, en los que se presentan la mayor parte de eventos dancísticos relevantes tanto de nivel nacional como internacional son de forma italiana y por mencionar algunos tenemos los siguientes:

Teatro del Palacio de Bellas Artes, Teatro de la Ciudad, Teatro de la Danza, Teatro de las Artes y Teatro «Raúl Flores Canelo» del CNA, Sala «Miguel Covarrubias» de la UNAM, Teatro Metropolitano, entre muchos otros, que hay solamente en el Distrito Federal; ya que, en las ciudades importantes del interior del país existen muchos de iguales características pero con diferentes magnitudes como el Teatro Juárez de la ciudad de Guanajuato o el Teatro Degollado de Guadalajara. (fig. 80 y 81)

Fig. 79.

Partes básicas del escenario italiano común.

1. Guardamelleta o bamballón.
2. Bambalina.
3. Romplimiento.
4. Bastidor.
5. Ferma.
6. Telón.
7. Varal.
8. Telón de fondo.
9. Proscenio.

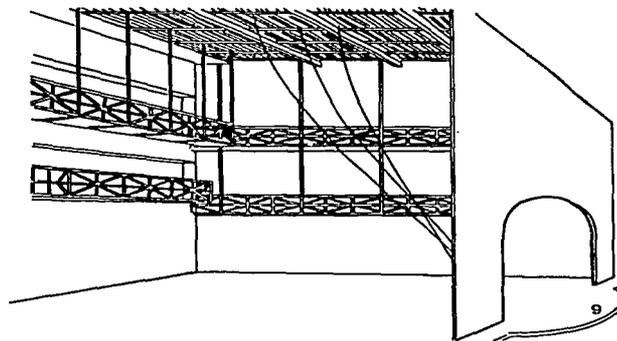
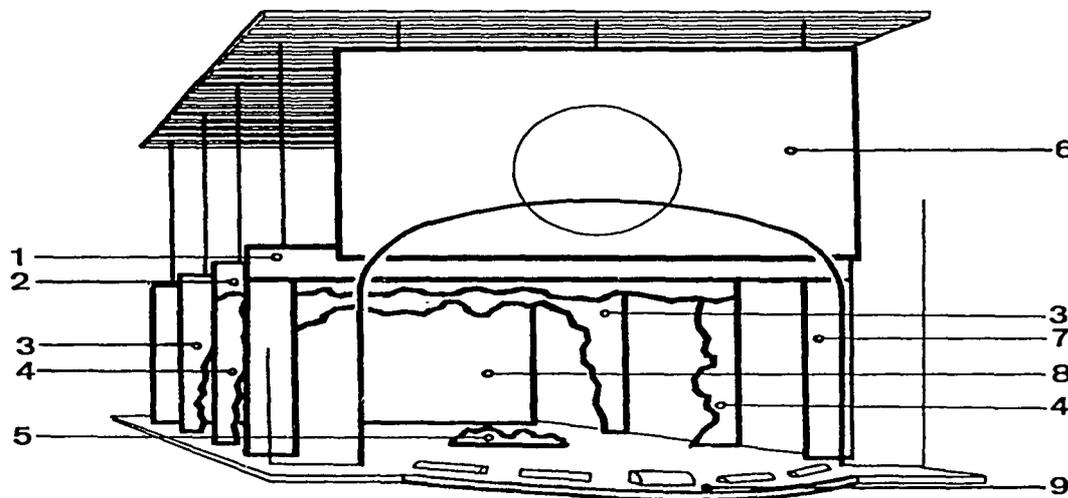


Fig. 78.

Tenemos aquí al escenario desnudo, y se observan partes de su interior que el público ni siquiera se imagina que existen por que no las ve. En el área superior que es la parte más alta por el interior de la torre se ve la parilla, de la cual están sujetas todas las varas y diablos, por medio de cuerdas con las que se pueden subir y bajar; y también los puentes para maniobras escenográficas que actualmente ya son metálicos, desde donde los tramoyistas hacen su trabajo.

Fig. 80.
El Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, es uno de los más importantes y majestuosos ejemplos de teatro en T y de los favoritos para todo tipo de presentaciones artísticas nacionales e internacionales, de máximo nivel.

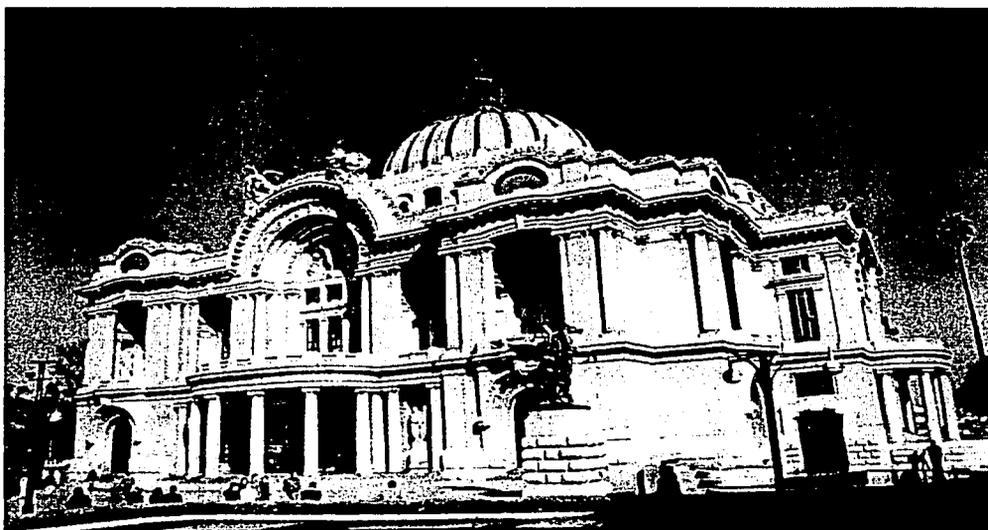


Fig. 81.
En esta imagen de la parte interior de la sala principal del Palacio de Bellas Artes, se aprecian algunas de las características del teatro en T, el público encara frontalmente el espectáculo y se ubica paralelamente a la bocaescena. Además de los balcones y platea (área de lunetas) que se alcanzan a ver, también cuenta con gradería.



Con respecto al escenario usado para la danza, existe una importante distribución que técnicamente necesitamos conocer para trabajar, ya seamos bailarines, coreógrafos, iluminadores o escenógrafos, además de que más adelante en ésta investigación será necesario conocerla para entender parte de la información, principalmente en el último capítulo. (fig. 82)

El escenario que generalmente encontraremos o que es más común tiene forma rectangular y se divide en zonas, tres horizontales y tres verticales, horizontalmente la parte del fondo se conoce como zona alta, la del frente como zona baja y la mitad como zona central, de esto deriva la Indicación coreográfica de subir -Ir atrás- o bajar -Ir adelante-; sin embargo, las zonas verticales son izquierda, centro y derecha. Al combinarlas se generan nueve zonas que permiten mayor especificación en el manejo y diseño del espacio, resultando de la siguiente manera si lo vemos desde la perspectiva del público; izquierda arriba, centro arriba, y derecha arriba; izquierda centro, centro centro, y derecha centro; izquierda abajo, centro abajo, y derecha abajo; pero, desde la vista del bailarín sería invertido, lo que nosotros vemos como derecha para el que está en escena será izquierda, por eso es importante para el montaje de cualquier obra, que el director especifique desde que perspectiva dará las Indicaciones para no confundir a nadie; aunque, se maneja con más frecuencia desde la perspectiva del público.

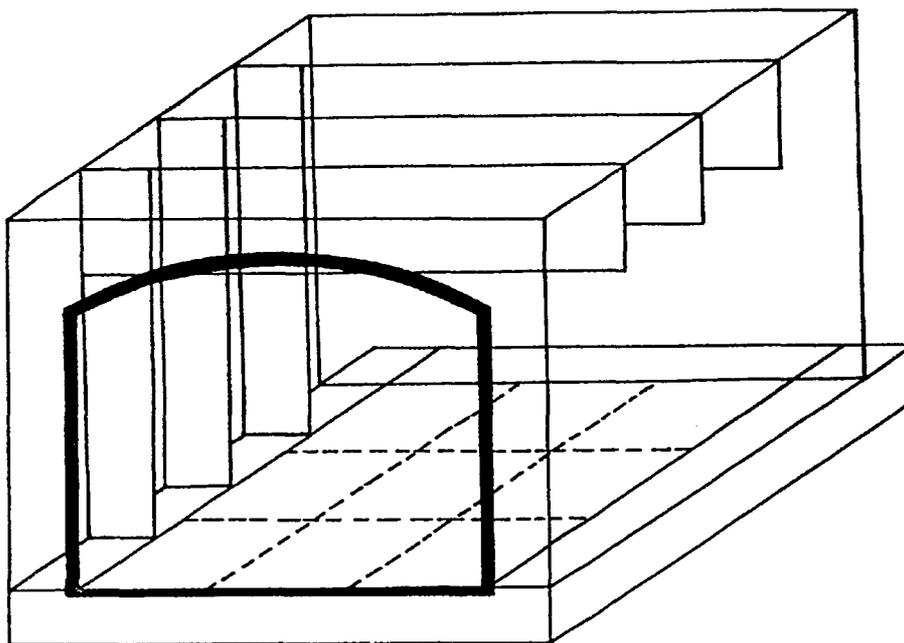


Fig. 82.
En esta ilustración con vista tridimensional del espacio escénico, vemos trazadas en el piso las seis áreas básicas del escenario, conocerlas es muy útil porque facilita el lenguaje coreográfico en el proceso creativo de la danza.

Para esta investigación, todo lo que aquí se genere o analice y que requiera de esta división escénica será dada desde la vista del público, porque así es como se aprecia siempre el resultado final de una puesta en escena, sobretodo por el aspecto visual.

2.3 Aspectos generales de la producción escenográfica nacional



Fig. 83. (arriba)
Cuando se menciona el teatro de muñecos se hace necesario especificar si se trata de Títeres, Guñol o guante: Muñecos de Varilla, o de Sombras Chinas, ya que cualquiera de ellos ofrece un mundo de posibilidades creativas y recreativas. En esta imagen se muestra un ejemplo de muñecos de guante, cuya creatividad es muy desarrollada actualmente en su diseño.

Fig. 84. (abajo)
En escenarios sencillos y que requieren de mínima inversión se dan este tipo de obras teatrales.



Hablar de la escenografía en México sería interminable por ser un tema sumamente extenso, debido a esto la información contenida en este punto se presenta generalizada mencionando algunos datos sobresalientes de la producción escenográfica en nuestro país, de artistas destacados y las características y condiciones en las que se dio su trabajo.

En algún momento a un artista se le ocurrió designar el término de pintura teatral al trabajo que hoy se conoce con el nombre de escenografía, y se debe a que «han sido en su mayoría pintores, los que buscando nuevos problemas que resolver, nuevas curiosidades que saclar, se lanzaron a ese mundo tras la pared de aire que es la escena. Ellos señalaron el camino, estableciendo una escuela, que ante la universalidad del teatro no podríamos llamar exclusivamente mexicana –por lo menos hasta los años 50´s-, pero sí con colorido y características propias. Dentro del TEATRO CLÁSICO y el TEATRO MODERNO, figuran los diseños de la mayor parte de las grandes producciones del repertorio internacional que se han realizado en los últimos años en nuestros escenarios». ⁹⁸ Algo que debemos considerar por su importancia es la participación –ahora indispensable- de las artes plásticas en la calidad visual de todo tipo de espectáculos escénicos, a través de las escenografías, gracias a que «la producción del TEATRO MEXICANO, ha brindado a nuestros escenógrafos la oportunidad de desarrollar ampliamente todas las tendencias de colorido y sensibilidad que por tradición contienen las artes plásticas mexicanas, y en las especialidades del TEATRO INFANTIL y TEATRO GUIGNOL, también se demuestra la tremenda fuerza de expresión que alcanzan por medio del diseño. (fig. 83 y 84)

La escenografía para la DANZA y el BALET es, hasta el presente, la que mayor producción ha alcanzado, por su íntima e inevitable relación con las artes plásticas, por la constancia de artistas y público a lo largo de un sinnúmero de investigaciones y realizaciones del arte coreográfico». ⁹⁹ Y como es de esperarse las propuestas nunca terminan y las alternativas para el desarrollo del escenógrafo se dan donde menos lo esperamos logrando así nuevos avances evolutivos resultado de la experimentación.

«El TEATRO EXPERIMENTAL señala nuevas formas dentro de la decoración teatral, habiéndose realizado hallazgos interesantes en producciones originales. En este movimiento de renovación, juega también un papel importante la labor que desarrolla el TEATRO POPULAR, no solo limitado a representar en locales cerrados, sino en escenarios naturales donde se ofrecen grandes espectáculos de TEATRO DE MASAS. El arte de la escenografía es hasta el momento uno de los más percederos. El proyecto del pintor, la idea del artista, pasa inmediatamente a los talleres de realización, donde sobre una materia tan débil como es una hoja de papel, se trabaja». ¹⁰⁰

⁹⁸ Escenografía Mexicana Contemporánea. México, INBA, 1957. P. 3-4.

⁹⁹ Ibid. p. 5, 6 y 9.

¹⁰⁰ Ibid. 10-11.

Los artistas mexicanos que han destacado en el campo de la escenografía son muchos, de los cuales podemos citar el testimonio de algunos de ellos con respecto a su experiencia, apoyada en el trabajo profesional.

«La escenografía es uno de los elementos más efectivos del teatro moderno: su misión es la de dar ambiente al desarrollo de un conflicto por medio de colores, estilos y sentido psicológico.

El escenario es el campo de acción del escenógrafo. En su corto o amplio terreno él tiene que resolver la secuencia de escenas, los cambios rápidos, el movimiento de personajes y la *planta* que se abre al público, en una especie de deformación o purificación de la realidad, para que todo aquel que la contemple, detenga su vista y su imaginación hasta donde los muros lo indiquen, no permitiendo la distracción con otro tema que no sea el del pensamiento del autor, fundamento del teatro, y sin quien no existiría todo lo demás.

Tres personas cuentan definitivamente en la proyección de una correcta escenografía: aquellas dos que están sentadas en los extremos laterales de la fila delantera, y la del centro mismo del lunetario, que significan los puntos de proyección de la mirada hacia la perspectiva del escenario decorado. (fig. 85) La interesantísima trayectoria de un proyecto escenográfico empieza con la lectura de la obra, la identificación con la época, el momento social-político-religioso, la psicología de cada personaje y el sentido teatral que piense darle el director. Planos iniciales basados en el espacio del escenario, altura del mismo, posibilidades de movimiento de tramoya, son dibujados a escala por el técnico. No debe haber en la escena un mueble que no esté especificado por la acción, o que, ha pesar de ser muy bonito, sea antifuncional por estorbo o recargado de adornos; o tan sencillo que no llene su cometido.

Inmediatamente después sigue el colorido, preciso, sin hallazgos estruendosos o blancuras cegadoras, y que envuelva el momento escénico sirviendo a la obra y no tragándose con su *belleza* (esto es una falta que la vanidad del escenógrafo no quiere aceptar en ocasiones); o contraviniendo el color al dramático aspecto o a la alegre situación que se necesita. La iluminación es también de una importancia primordial. La colaboración de un verdadero técnico en la materia es absolutamente necesaria en toda producción escenográfica.

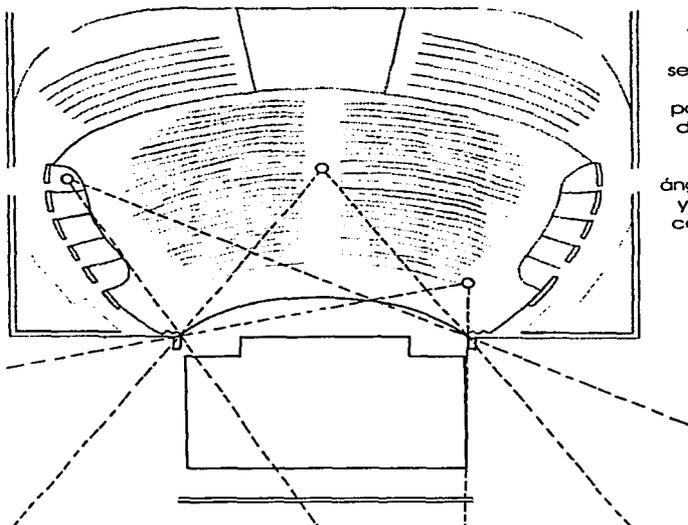


Fig. 85.
En este plano de la sala y escenario de un teatro en T con vista en planta, señalamos tres ángulos de visión desde los cuales podemos apoyarnos para determinar la eficacia de un decorado y saber si visto desde cualquier ángulo de la sala es legible y apreciable sin perder su contenido escenográfico.

No puede tener las mismas soluciones un escenario pequeño, de los llamados teatros de cámara, que el amplio y bien dotado del Palacio de Bellas Artes, por ejemplo; así como, las que necesita el teatro al aire libre o el teatro de masas». ¹⁰¹

Antonio López Mancera fue uno de los más trascendentes escenógrafos mexicanos que colaboró de manera importante dentro del teatro y la danza nacionales, logrando trabajos extraordinarios, y cuya trayectoria pocos pueden igualar por lo extensa y profesional, y a la vez ser de los pilares del desarrollo de la especialidad en nuestro país, ya que sus aportaciones forman parte de un periodo histórico del desarrollo del arte mexicano del siglo XX. Por ello tenemos a continuación algunas consideraciones emitidas por él mismo y que enriquecen desde luego ésta investigación. (fig. 86)

«Junto con el desarrollo alcanzado por el Teatro en México, y el continuo brote de grupos y locales que a él se dedican, ha surgido la importancia de un factor indispensable para la producción de una obra teatral. *La Escenografía*.

El procedimiento más generalizado para empezar a planear un decorado es el trazo de un boceto guiado por las confusas acotaciones del autor y aumentadas sus dificultades por las necesidades del director. Algunos escenógrafos prefieren empezar por la planta de la escenografía o una maqueta de trabajo preliminar para solucionar todas las dificultades técnicas y de espacio.

Por supuesto, el proyecto ha debido sujetarse a otras severas e imprescindibles consideraciones:

a).- El público recibe la primera impresión de la obra por medio de la escenografía. Por esta razón, el decorado debe ser lo suficientemente gráfico para indicar, a primera vista, en que *estilo* será representada la obra, para anticipar y preparar al público en el subsecuente desarrollo.

b).- El *ambiente* en que se desenvuelve. Tipo de lugar: interior o exterior. Tiempo: hora del día, estación del año. Situación económica, social y cultural de sus habitantes. Debemos siempre recordar que una pieza mal ambientada puede confundir a los espectadores con respecto a la intención del autor y de la obra misma.

c).- Realzar los *valores estéticos* dentro de esas posibilidades, teniendo presente que éstos deben ser funcionales y estar relacionados con el desarrollo dramático. El escenógrafo deberá concentrarse en la consideración más importante: expresar en su decorado todo aquello que, sin estar indicado, existe, está presente como un símbolo o una metáfora.

Fig. 86.
Antonio López Mancera.



La creencia general ha establecido que la escenografía es un «fondo», es decir, un conjunto de elementos secundarios que tienen por objeto enmarcar el lucimiento del actor. Este es un concepto equivocado: la escenografía es parte integrante del mismo desarrollo de la obra, es el medio del que se sirve el director, junto con los actores -o bailarines-, para hacer más clara, más gráfica, la historia que pretende relatar a los espectadores. Una escenografía no puede tener mayor mérito, en mi opinión, que la de ser *poéticamente* apropiada a la obra para la que ha sido creada». ¹⁰²

101 MENDOZA, María Luisa. Escenografía: PROBLEMAS. Bellas Artes, Año 1, Núm. 4, 1956, p.52.

102 LÓPEZ Mancera, Antonio. CONSIDERACIONES DE UN ESCENÓGRAFO. Bellas Artes, Año 1, Núm. 1, enero 1956, p. 44-45.

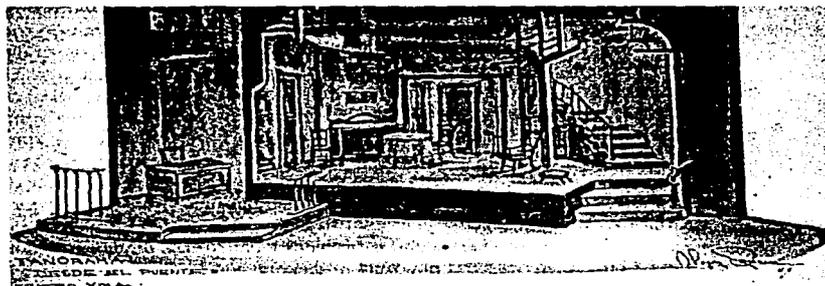
«La primera obra para la que diseñé una escenografía fue de danza: *La madrugada del panadero*. La danza da mucho para interesarse por los problemas de la escenografía. Los diseños del vestuario tienen que ser completamente funcionales, permitir que los cuerpos se sientan a gusto en el escenario. Fue muy bueno foguearse en los diseños para danza. (fig. 87) *El diseño escenográfico es una especialidad notable*. Hay pintores que incursionan en la escenografía pero tienen ideas magníficas e *irrealizables*. Mis cosas siempre fueron más aladas, más ligeras, precisamente porque diseñé muchas obras para danza. Los bailarines, las coreógrafas me preferían porque buscaba diseños funcionales, aéreos, que armonizaran con la naturaleza misma de este arte. *Trabajar con los artistas de la danza me sirvió por dos razones; primero, porque adquirí mi propia capacidad y mi propio estilo de diseño; segundo, porque me obligó a aprender a utilizar los elementos en su mínima expresión*. Buscaba evitar los cambios en la escenografía porque el ritmo o *tempo* de la danza agilizaba mis conceptos para las otras artes del espectáculo. (fig. 88 y 89) Los espacios de la escenografía y todos los demás elementos deben ser *tratados en conjunto*, concebidos desde el principio, para una obra determinada. Si empiezas a adaptar detalles o elementos cuando ya está concebida, montada, hecha, entonces comienzas a cambiar, a alterar aquello que ya tenía una personalidad. El escenógrafo generalmente se apoya en un solo elemento clave que apoya a su vez al bailarín, al actor».¹⁰³



Fig. 87. Estos cuatro diseños son ejemplo del amplio trabajo que en teatro y danza desarrolló el maestro Mancera. En orden de izquierda a derecha comenzando por arriba se muestran vestuarios de las obras: Juana en la hoguera, Danzas españolas, La doncella Urapuru, y Sueño de una noche de verano.



Fig. 88. (arriba) Diseño de escenografía para el Ballet 5 Interludios de mar.
Fig. 89. (abajo) Diseño para la obra Panorama desde el puente.



103 LÓPEZ Mancera, Antonio. *Secretos de la Escenografía*. Universidad de México. Volumen XLVII, No. 510, Julio 1993. P. 31-34.

Del numeroso grupo de maestros de la escenografía que han brillado en este siglo, tenemos al realizador Manuel Meza, quien durante la época de los años 40's y 50's fue el encargado de las escenografías de las obras montadas por el INBA, y la crítica lo llegó a considerar el mejor realizador escenográfico mexicano. Su experiencia se dio directamente con el trabajo, pues no inició con una formación especial en alguna escuela de artes plásticas, aprendió directamente con la práctica y más tarde participó con otros grandes realizadores. (fig. 90)

«De entre los grandes maestros de la escenografía con quienes Meza ha colaborado, recuerda con especial afecto y admiración a aquéllos que han hecho posible que la escenografía nacional sea reconocida como fruto de positivo valor por la crítica nacional y aún mundial.

De los extranjeros, dos le llaman la atención soberbiamente. *Chagal*, de quien Meza realizó *Aleco*, y *Voronoff*, con quien colaboró en todas las escenografías que exigiera la temporada del Ballet-Theatre durante su estancia en México.

Aunque Meza considera a estos extranjeros como positivamente valiosos, reconoce que, en un plan de comparación con los maestros mexicanos de la escenografía, los nuestros guardan semejante altura y estatura, y enfatiza su convicción de que la escenografía mexicana, es tan buena como la mejor.

Cita nombres en apoyo de su afirmación.

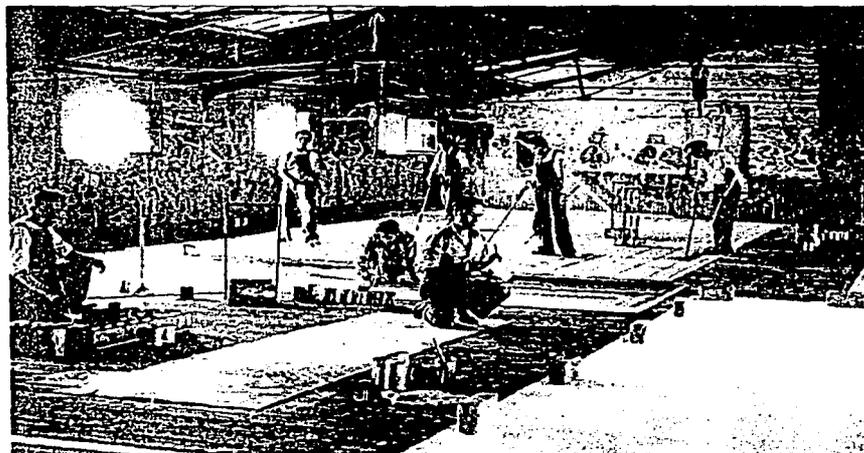
Julio Castellanos, si bien entregaba solamente bocetos, poseía un gran sentido de los conjuntos y del colorido.

Julio Prieto ha diseñado escenografías incomparables. Entre todas ellas, Meza destaca dos. Las de *Carlota de México* y la del *Emperador Jones*.

Del incomparable *José Clemente Orozco*, Meza elogia la escenografía de la *Obertura Republicana* y de *Umbral*. ¿Y de los más recientes? Las creaciones de *Roberto Montenegro*, *Carlos Mérida*, *Agustín Lazo* y particularmente de *Antonio López Mancera*, son tan exactas en su ambición teatral, en su intensidad plástica y en la atracción que logran sobre el espectador, que se puede con toda justicia afirmar que alcanzan, y aun sobrepasan a las obras de los otros grandes maestros» .¹⁰⁴

Fig. 90.

En su taller, Manuel Meza y sus ayudantes pintaban las piezas de colgar en papel restringido y forzado en el suelo; los elementos corpóreos se fondeaban y salpicaban más tarde.



104 MEZA, Manuel. Realizador de escenarios de Orozco y Chagal. *Bellas Artes*, Año 1, Núm. 3, Abril 1956, p. 16-17.

Ahora veamos algunas consideraciones de tipo técnico, que hace el maestro Meza con relación a su trabajo.

«No es lo mismo trabajar en pequeño que en grande. La maqueta, si bien es cierto que constituye la médula de la escenografía, no siempre revela la cantidad de problemas y errores que hay que resolver y corregir cuando se da a la escenografía su verdadero tamaño. El del escenario.

¿Cómo se las averigua Manuel Meza para dar solución a los problemas que le echan encima los maestros escenógrafos?

Tomo el boceto, y lo convierto en maqueta; ésta me sirve para calcular la verdadera escala del escenario en que se montará y procedo a la realización. (fig. 91)

En ocasiones, empleó el sistema llamado *decorado de telar* o *de colgar*. Es el sistema más antiguo y su origen es italiano. Se reduce este procedimiento a pintar —a escala— las características del diseño sobre superficies de papel o tela. Esta escenografía es plegable y de fácil manejo para la tramoya. El sistema de *bastidores* requiere además la realización escenográfica de superficies que se montan en cuadros de madera. Y finalmente, el sistema que Meza llama *corpóreo*. Aquí la escenografía requiere de todos los elementos vivos que exige la vida real. La construcción escenográfica mediante el procedimiento *corpóreo* es el más complicado y el que mayor efecto de realismo logra en el espectador.

El procedimiento de *decorado de telar*, es el más indicado para su aplicación en el teatro de revista. El de *bastidores* y el *corpóreo* quedan maravillosamente en el teatro de comedia y en el drama. A condición, claro esta, de que el diseño tenga calidades y condiciones».¹⁰⁵ (fig. 92)



Fig. 91.
El maestro Manuel Meza pintando un decorado.

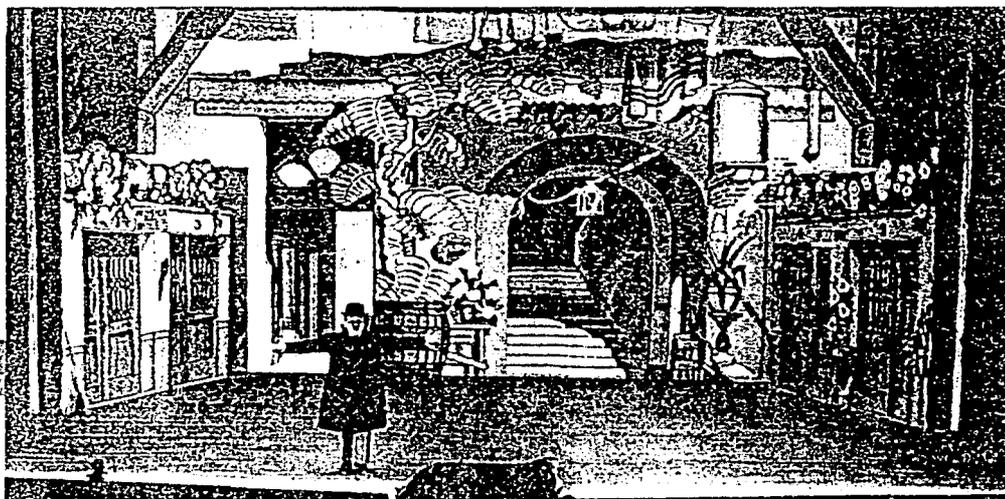


Fig. 92.
En los decorados pintados por él actuaron y obtuvieron éxito Pardavé, Soto, la Wilhelmy.

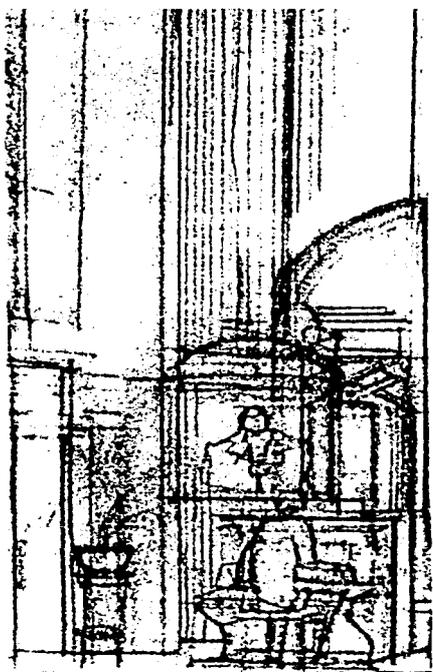


Fig. 93.
Diseño de
Alejandro Luna.
La verdad sospechosa
(detalles).

Alejandro Luna también es uno de los destacados maestros de la especialidad y nos dice que «la escenografía no la hace el escenógrafo, es resultado de un trabajo de colaboración entre muchos creadores.

El actor define el espacio con su voz, con su presencia. Para eso sirve la escenografía. La escenografía depende de un buen elenco, de la complicidad del actor o bailarín con su entorno.

*La escenografía depende directamente de los presupuestos y éstos de las posibilidades de recuperación y de los subsidios. En los tiempos actuales, al pensar en el montaje de una obra, hay que pensar en su aspecto financiero, en palabras como inversión, recuperación y subsidio. Quizá dentro del equipo artístico se hace cada vez más imperativo contar con un nuevo personaje: el promotor-administrador».*¹⁰⁶ (fig. 93)

La perspectiva con la que cada maestro aborda el tema de su trabajo dentro de la producción escenográfica nacional, es diferente en cada uno y por ello sería interminable abordar las reflexiones de todos, cada realizador parte de su punto de vista personal que considera más importante, y es esa diversidad la que hace más nutrido y a la vez complejo el campo de investigación; por lo tanto, para concluir con esta parte del capítulo, mencionaremos algunos de los escenógrafos mexicanos -o destacados en México- que se han ganado el reconocimiento, por su calidad y colaboración en el desarrollo de ésta área de trabajo en éste siglo en nuestro país.

«David Alfaro Siqueiros. David Antón, Santos Balmori. Salvador Bartolozzi. Arnold Belkin. Leonora Carrington. Julio Castellanos. Graciela Castillo del Valle. José Chávez Morado. Jorge Contreras. Luis Covarrubias. Miguel Covarrubias. Lola Cueto. Gabriel Fernández Ledesma. Gunther Gerzso. Carlos González. Xavier Lavalle. Agustín Lazo. Antonio López Mancera. Carlos Marichal. Carlos Mérida. Roberto Montenegro. José Clemente Orozco. Julio Prieto. Miguel Prieto. José Reyes Meza. Rosa Rolando. Antonio Ruiz. Juan Soriano. Alfonso Soto Soría. Rufino Tamayo. Carlos Toussaint. Héctor Xavier. Federico Canessi. Abel Cano. José Cava. Roberto Cirou. Lucile Donnay. Manuel Fontanals. Manuel Meza. Jorge Ortega. Armando Valdez Peza».¹⁰⁷ «Kleómenes C. Stamatiades. Leoncio Nápoles. Octavio Ocampo. Eugenio Servín. Jorge Gómez Campuzano. Fiona Alexander. Alejandro Luna. Félida Medina. Jarmila G. Masserova. Dasha. José Luis Garduño. José de Santiago».¹⁰⁸

En el proceso de investigación de éste punto, fue muy interesante reconocer que la labor de un escenógrafo va más allá del diseño decorativo de la obra, puesto que también se encarga de manera frecuente del diseño de vestuario, ya sea para teatro, ópera, o danza; porque él, mejor que nadie, puede orientar a un director artístico sobre los elementos visuales y materiales que más se integren a la producción de un montaje en teatro o de cualquier espectáculo escénico. De la enorme riqueza artística que se ha realizado por algunos de los escenógrafos mencionados tenemos éstas imágenes. (fig. 94, 95, 96 y 97)

106 LUNA, Alejandro. ¿Qué pasa con el Teatro? Escénica. Nueva Época, No. 6, Julio/Agosto, 1991. p. 10-11.

107 Escenografía Mexicana Contemporánea, ob. cit. p. 2º, de forros.

108 Escenografía Mexicana. V Trienal de Escenografía y Vestuario en Novi Saad Yugoslavia 1978. México, INBA, 1981. p. 3.



Fig. 94.
Boris Godunov. (ópera)
ANTONIO LÓPEZ MANCERA.

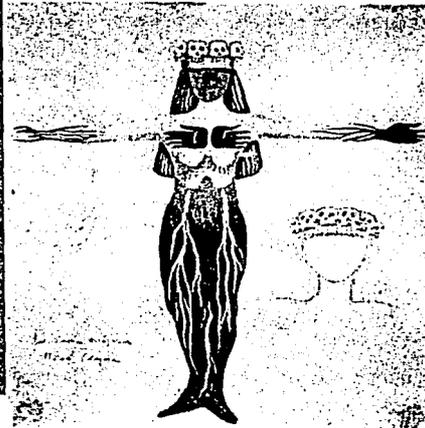


Fig. 95.
La Balada Mágica.
Diseño para vestuario de Ballet.
JOSÉ REYES MEZA.

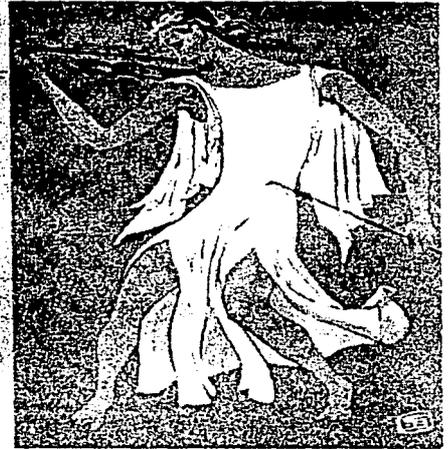


Fig. 96.
El Extraño.
Diseño de vestuario de Ballet.
SANTOS BALMORI.

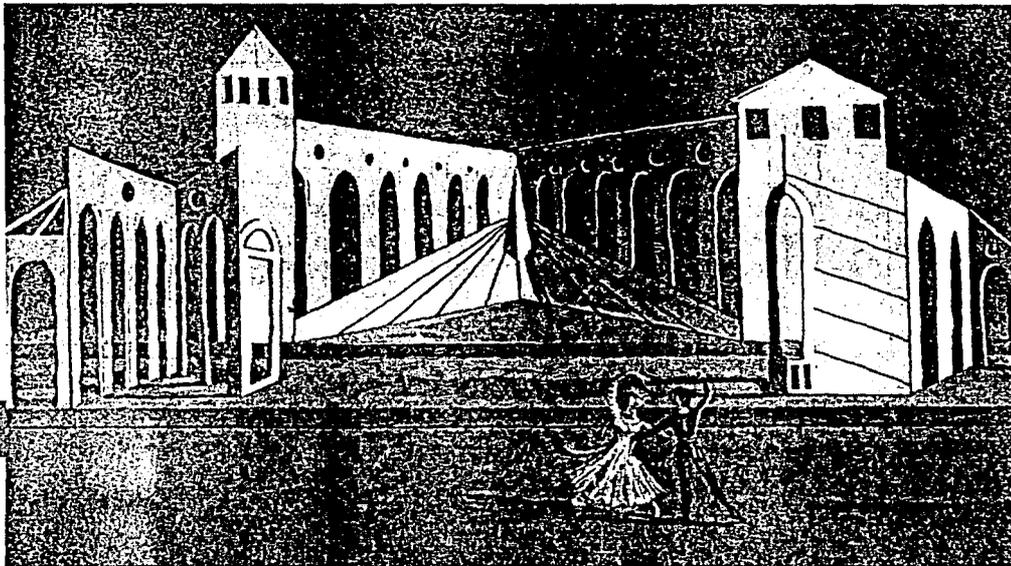


Fig. 97.
Romeo y Julieta.
Boceto escenográfico
para Ballet.
XAVIER LAVALLE.

2.4 Bases de iluminación escénica

En este punto se integra una visión resumida de las bases que caracterizan un sistema de iluminación en teatro y una explicación del uso que se le da comúnmente, pero no profundizaremos en detalles de tipo técnico o de ingeniería, como en las estructuras internas de lámparas o de todo el equipo, capacidades, voltajes y métodos de instalación y manejo; porque, esto no es un manual para iluminadores, sino una noción generalizada para entender su importancia dentro del tema de ésta investigación, sin dejar a un lado los aspectos esenciales que se toman en cuenta para una decoración escénica, algo que va muy de la mano con el uso correcto de la luz.

«La iluminación es un elemento muy importante de la atmósfera de una representación, logra efectos dramáticos escénicos insospechados. También se utiliza como medio de localización, se puede rápidamente transportar la acción dramática a distintas partes del escenario. Hay aparatos capaces, mediante luces, de producir efectos de formas sólidas, tridimensionales, cuando el volumen es necesario tan sólo para la ilusión de los espectadores, con semejante iluminación se pueden obtener efectos maravillosos. La luz de color que se consigue con tanta sencillez, recubriendo los proyectores con materiales gelatinosos transparentes, da al teatro una gama de colores que poseen un efecto psicológico peculiar, y un significado simbólico. La iluminación del escenario es el medio que usamos para mostrar los actores y decorados al espectador, y se divide en dos tipos: *iluminación general*, que no produce sombras; y *selectiva* que si las produce y con ellas revela los volúmenes».¹⁰⁹

«Luminotecnia es el arte de la iluminación con luz artificial para fines industriales o artísticos»¹¹⁰; por ello, manejaremos el término luminario o luminaria para referirnos a determinados aparatos que son parte del equipo que produce la luz y conoceremos sus distintos tipos y características de cada uno. «Los luminarios teatrales han tenido que pasar por muchas formas de originar luz, antes de llegar a los modernos sistemas de ordenador y laser. Al principio, teas y velas resultaban suficientes. Después, la lámpara de aceite, que además de apestar llenaba de humo y sombras fantasmales que acompañaban a los cómicos por las tablas; el gas cambió totalmente el diseño y permitió manejar intensidades ya de manera menos caprichosa y una consola de control con llaves de paso permitía al operador enfatizar, a voluntad, momentos dramáticos, marcados previamente en el libreto; la llegada de la electricidad revolucionó la vida de los hombres y la del teatro, desde la invención de la primera luz de arco, la evolución de lámparas y luminarios ha sido constante, y la incorporación de atenuadores electrónicos, ordenadores y laser ya se perfilan hacia el diseño holográfico de escenografía.

El sistema de iluminación de un teatro se compone básicamente de: Luminarias, equipo de distribución, equipo de control y accesorios. Llamaremos genéricamente *luminarias* a todos aquellos gabinetes que contienen en su interior espejos, lámparas y, en algunos casos, lentes condensadores y otros ingenios para mejorar la luz; todos sus elementos han sido estudiados científicamente y tienen fines específicos».¹¹¹

109 MÉNDEZ Amézcuca, Ignacio. ob. cit. p. 154.

110 Gran Diccionario Enciclopédico Visual. Colombia, Programa Educativo Visual, 1994. p. 742.

111 DORADO, Ivan. ob. cit. p. 68-69.

«Los espejos o reflectores sirven para orientar la luz que genera la lámpara en una o varias direcciones según el trabajo que vaya a realizar el luminario, las lámparas están diseñadas para trabajar directamente con el espejo o reflector, y hay un tipo para cada uno, los condensadores son «aparatos para acumular electricidad»¹¹², y serán de vital importancia porque cada uno cumple una función específica en el luminario donde está. Estos condensadores trabajan individualmente o en juego en los elipsoidales o lekos, y según sus características van a producir un círculo nítido de luz de cierto tamaño. El condensador escalonado o estridado se usa en algunos modelos de lekos que se utilizan para iluminar a grandes distancias, digamos desde el puente o los laterales de sala».¹¹³

Los luminarios principales son los siguientes:

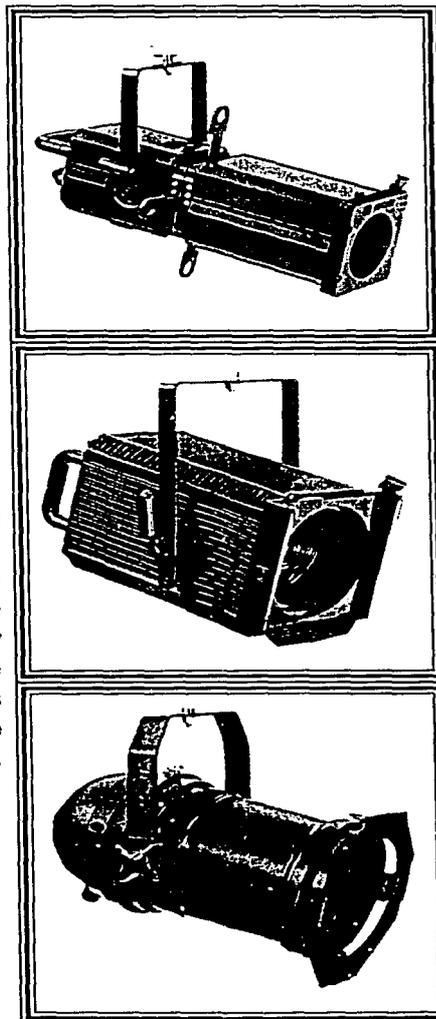
Elipsoidal o leko, «el gran secreto de este es que la lámpara siempre esté nivelada al centro del reflector».¹¹⁴ «Es de luz concentrada, muestra una figura muy marcada sea círculo, triángulo, cuadrado o cualquier polígono regular o irregular, es el único que tiene posibilidad de abrir y cerrar ángulos de luz que serán de acuerdo a la distancia que halla del sujeto al reflector, y de los tres luminarios éste es el que tiene más potencia, su intensidad se mide en wats y también tiene más usos, como la poyección de figuras con gobos de los que más adelante hablaremos».¹¹⁵

Fresnel, «el principio de operación es el mismo del leko, la diferencia consiste en que la lámpara en el leko está siempre fija y el afoque se logra acercando o alejando el condensador de ella; en el fresnel no hay afoque posible y lo que vamos a obtener al deslizar la lámpara por sobre la cremallera es un área difusa más o menos grande de luz».¹¹⁶ «Dependiendo del tipo de lámpara —también llamada *lris*— será la intensidad de luz, y existen de 3, 6, 8 y 12 pulgadas».¹¹⁷

El par «es el más simple en cuanto a diseño de los luminarios. La lámpara tipo par de la cual toma su nombre en su diseño interno trae su propio espejo reflector, y la óptica la incluye en su superficie rugosa que hace las veces de difusor proporcionando una luz difusa aunque de contornos definidos».¹¹⁸ «El par más común es el 64, existe concentrado, medio y difuso, estos no se pueden modificar, cerrarlos ni abrirlos porque son de densidad fija».¹¹⁹ (fig. 98)

«Las diablitas son un conjunto de lámparas generalmente tipo Par, sobre una base fija. En el teatro profesional se usan pares con difusor amplio y generalmente se colocan suspendidas de las varas por sobre la cabeza de actores y bailarines como ambiente general; los diseñadores contemporáneos ya no las consideran útiles y están en proceso de desaparición porque achaparran a los bailarines y es justamente en danza donde más se utilizan»¹²⁰, éstas se encuentran entre las varas de arriba. (fig. 99)

Fig. 98.
En los tres cuadros siguientes vistos en orden descendente, tenemos un ejemplo de cada uno de los luminarios básicos: leko, fresnel y par.



112 Gran Diccionario Enciclopédico... ob. cit. p. 304.

113 DORADO, Ivan. ob. cit. p. 70, 71 y 72.

114 Ibid. p. 74.

115 LUNA Cano, Alfonso. Técnico de Iluminación del Teatro de la Ciudadela. Ciudad de México, agosto del 2000.

116 DORADO, Ivan. ob. cit. p. 75.

117 LUNA Cano, Alfonso. ob. cit.

118 DORADO Ivan ob. cit. p. 76.

119 LUNA Cano, Alfonso. ob. cit.

120 DORADO, Ivan. ob. cit. p. 77.

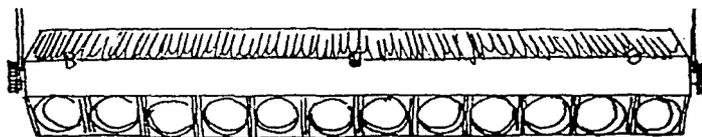


Fig. 99.
Este ejemplo de diablo es de los más sencillos y comunes, pero su principio y finalidad se conservan en cualquier modelo.

Fig. 100. (derecha)
Vista lateral de un escenario donde se muestra la batería del ciclorama ya aplicada.

aconsejable colocarlas sobre el piso del escenario, aforándole con una ferma de horizonte, un equipo similar, lo que mejora sensiblemente la intensidad y el efecto del diseño. (fig. 100)

El flood-spot o cazuela, es una luminaria muy simple, pero muy útil como luz de relleno o general, muy usada en televisión. Aunque la encontramos ocasionalmente en el teatro, utiliza una lámpara de base preafocada y el gabinete hace las veces de reflector y un poco de difusor cuando tiene un acabado rugoso interior. (fig. 101)

El seguidor. Luminario de estructura interior muy complicada, es de los más grandes. Montado sobre una base triplé, su trabajo consiste en *seguir* mientras están en escena a bailarines, actores, maestros de ceremonia, cantantes, etcétera, acompañándolos con un círculo definido de luz intensa, muy usado en ballet y en musicales o galas de ópera.¹²¹ (Fig. 102)

Fig. 101.
El flood-spot o cazuela.

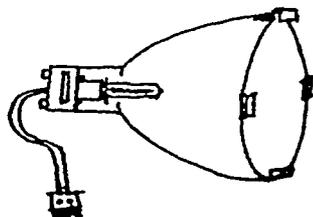
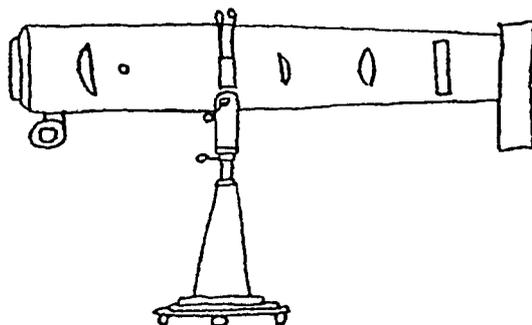
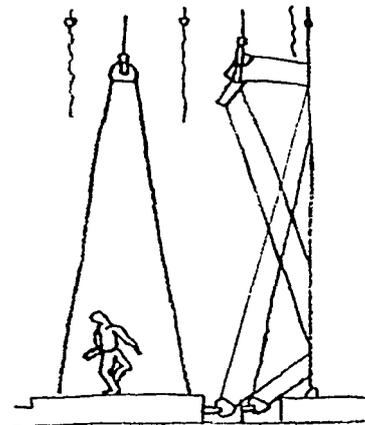


Fig. 102.
Ejemplo sencillo del seguidor.



«Batería de ciclorama. Montados en gabinete múltiple con varios tipos de reflector nos ayudan a iluminar generalmente desde arriba, ciclorama, telones o gasas; sin embargo, es



«El equipo de distribución, es otra parte importante del sistema, y se compone de lo siguiente:

Barras de distribución. Estas son ductos de metal, que generalmente vienen cableados en su interior, y en la superficie cuenta con varios contactos para conexiones del equipo necesario; éstas, se colocan suspendidas de varas contrapesadas desde arriba del escenario.

El parcheo telefónico. Es un gabinete que se compone de dos partes, un área de conectores machos y otra de conectores hembras, viene totalmente cableado y numerado de fábrica y ahí se hacen coincidir todos los puntos de conexión de nuestro sistema.

Varales aéreos y varales fijos. Los varales aéreos —diablas— son unos tubos soldados generalmente a manera de escalera que se suspenden del sistema mecánico contrapesado del teatro. Para permitir a los operarios subir o bajar los equipos, cuenta con una caja de distribución de contactos todos numerados y conectados al sistema de parcheo o directamente al dimmer, y se ubican generalmente entre cajas - entre piernas o fuera del escenario-, se utilizan en la iluminación para danza, aún cuando algunos diseños de iluminación para teatros o conciertos los exigen. Los varales fijos son similares a los aéreos, con la diferencia de que se paran con pata de gallo y se fijan con contrapeso al piso. Su caja de conexiones es una trampilla al piso del escenario. (fig. 103)

121 Ibid. p. 78-79.

Porta efectos.- Unidad metálica que permite introducir al luminario una mascarilla, gobo o pattern para su proyección.

Mascarilla.- También llamada gobo o pattern. Es un pequeño efecto troquelado en lamina que permite proyectar una figura, hay una enorme variedad en el mercado.

Iris.- Sistema de cuchillas similar a la de una cámara fotográfica, permite abrir o cerrar el círculo que proyecta el luminario accionando la palanca que tiene arriba, se coloca a la altura del portaefectos.

Cinturón de seguridad.- Pequeño cable de acero con bandola. Se coloca en el estribo del luminario y se cierra sobre el punto de apoyo del mismo, permite sostenerlo cuando se rompe el clamp o muela, evitando un accidente».¹²⁶

«Accesorios para fresnel.

Cortadoras.- Juego de cuatro láminas montadas sobre un eje a un aro de sujeción y se acciona independientemente, permiten orientar la luz difusa del fresnel bloqueándola parcialmente.

Cinturón de seguridad.

Accesorios para par.

Cortadoras.- Un poco más pequeñas que las del fresnel con característica similares.

Reflector para lámpara DYS.- Lámpara que proyecta un círculo de luz muy definido.

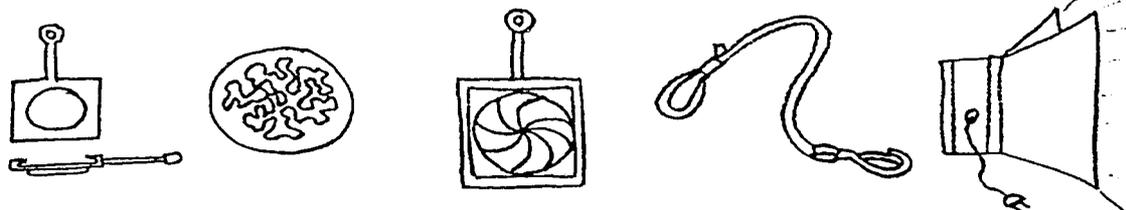
*Cinturón de seguridad y porta filtros.*¹²⁷ (fig. 105)

Ahora que sabemos que existe una gran cantidad de elementos de equipo de iluminación, hay que reflexionar en otra parte vital, *saber usar artísticamente estos recursos*. Un manejo de la luz como elemento artístico y plástico no es cualquier cosa, es necesario además del aspecto técnico, saber también los efectos psicológicos y emocionales que podemos lograr; es decir, «la manera de interpretar la atmósfera emocional de la obra. Los colores fríos, los que participan del azul son para escenas románticas; los cálidos y alegres para la comedia; blanco y azul, pureza y castidad; rojo, violencia y calor; y morado, luto, pena, tragedia».¹²⁸

La siguiente recomendación es muy importante: «es labor del escenógrafo estar en el ensayo general, para dar alumbrado correcto a las decoraciones de acuerdo con el director de escena; evitar efectos extraños producidos por un mal armado o transparencias del papel. Que no halla arrugas en alguna pieza del decorado. Verlo desde todos los ángulos de la sala, para cuidar los detalles. La labor del escenógrafo no termina en el taller de pintura, sino hasta que se levanta el telón para la representación».¹²⁹

Fig. 105.

Los accesorios aquí representados de manera sencilla, en el orden de izquierda a derecha son los siguientes: portaefectos, mascarilla o gobo, iris, cinturón de seguridad y cortadoras.



126 Ibid. p. 100-101.

127 Ibid. p. 102.

128 MÉNDEZ Amézcuca, Ignacio. ob. cit. p. 156.

129 Ibid. p. 159-160.

En la danza hay un manejo de iluminación muy teatral por el frecuente uso de ciertos efectos, conocidos como «*cenitales, pisos, cinturas, cabezas, ambientes, calles, contraluz* y *puentes*, estos son el resultado de la ubicación de ciertos luminarios y cada efecto es distinto, además de la proyección de imágenes que se logran con los gobos, o plantillas de lámina de aluminio que se colocan sólo en lekos y que proyectan la figura que tiene calada la plantilla en el tamaño y distancia que necesitemos.

Una luz *cenital* viene directamente de arriba con una delimitada área de iluminación que puede tener figuras distintas, y al igual que los pisos y cinturas se logran con lekos, el *piso* ilumina del tobillo del bailarín a la cintura -el piso del escenario no se ve-, la *cintura* va de ésta a la cabeza, las *cabezas* y *ambientes* vienen siendo lo mismo porque iluminan todo el espacio ya que se encuentran los reflectores arriba en las partes laterales, generalmente son fresneles, pero pueden ser también pares o lekos. Las *calles* se logran al usar simultáneamente pisos y cinturas, delimitando así las direcciones laterales que salen de las piernas y que tienen la finalidad de dar volumen a los bailarines y alargarlos, un *contraluz* se da cuando la fuente de luz va del fondo hacia el frente del escenario y se puede utilizar cualquier reflector, iluminar el ciclorama también puede considerarse un efecto de contraluz porque ilumina el fondo y se marcan las siluetas de los que estén en escena como sombras, para iluminar el ciclorama siempre tiene que ser luz difusa, los ciclolith pueden ser cuarzos -lámparas largas-, que son especiales para esto, finalmente los *puentes* son estructuras que sujetan lámparas en la parte alta del frente del escenario e ilumina del frente al fondo, lo contrario que el contraluz, también hay puentes en el techo de la sala donde se ubica el público, dirigidos al escenario.

Los colores más comunes en iluminación son rojo, azul, amarillo y verde, el tono ambar se logra dependiendo de la combinación que se haga de los colores, un tono rosa o naranja casi amarillo y todos los colores se dan con filtros también llamados *micas*, ya que todos los reflectores emiten luz blanca». ¹³⁰ «Las micas son producidas por diferentes marcas, una de las más conocidas es *lee filter*, y de acuerdo a su fabricante, los colores son catalogados por numeración; por ejemplo, en el Palacio de Bellas Artes utilizan el azul 132, ambar 158, rosa 111 y rojo 106, y de cada color existen varios tonos, todos con diferente numeración». ¹³¹

Es importante para el escenógrafo y para el director de la obra sea danza, teatro, canto, etcétera, tener conocimiento de luces en cuanto a colores por numeración, ya que en algunos teatros se da el caso que los técnicos nos ponen lo que quieren y no lo que pedimos, además de que se ahorra tiempo para montar y ensayar, por esta razón, casi todas las compañías profesionales de danza, teatro o grupos musicales y cantantes, tienen todo el tiempo un ingeniero o técnico de iluminación que va con ellos a todo lugar donde se presenten y es también el responsable del manejo y cuidado del propio equipo, cuando lo tienen.

130 LUNA Cano, Alfonso. ob. cit.

131 CERVANTES, Marco Antonio. Subjefe de Iluminación del Teatro del Palacio de Bellas Artes. Enero 2001.

2.5 Tipos de escenografías y decoración teatral

En el actual campo del teatro y la danza, y en distintos espectáculos artísticos, se maneja una variedad de propuestas escenográficas que podríamos distinguir las como punto de partida y de manera general en dos grupos, *bidimensionales* y *tridimensionales*, de las cuales, las primeras resultan ser más frecuentes para el trabajo de la danza; aunque, también se aplica el volumen con objetos tridimensionales que son usados para determinada clase de obras coreográficas, dependiendo también del tipo de escenario donde se trabaje.

Con frecuencia nos encontramos en el vocabulario de los escenógrafos y en fuentes bibliográficas referentes al escenario y las artes que aquí se efectúan, los términos de *adorno*, *decorado* u *ornato*, - al hablar del aspecto visual del espectáculo y sus apoyos materiales para el actor, bailarín, cantante, músico, etcétera -, que generan una cierta confusión en los no conocedores, ello nos hace cuestionar lo siguiente, ¿existe alguna diferencia entre escenografía y decorado o hasta qué punto debemos usar cada término y cuál sería su relación? La diferencia entre escenografía y decorado es que la primera se especializa en decorados para los escenarios cuyas representaciones serán expuestas frente a un público determinado, y la palabra decorado se puede relacionar con cualquier tipo de decoración, como las que no tienen nada que ver con el escenario, la decoración del hogar por ejemplo. Los términos debemos usarlos muy específicamente para no confundirse ni confundir a nadie durante el montaje o representación de una obra, y la relación entre éstos es que son lo mismo siempre que se tenga claro el objetivo establecido, el escenario.

Desde luego las terminologías también se ponen de moda y en distintas épocas; aunque, es válido que cada individuo maneje en su trabajo el uso de cada término de la manera que mejor le funcione.

«En el teatro renacentista, el área escénica se hallaba totalmente despejada, pero más allá de las columnas o puertas del fondo, estaban las vistas del campo a la ciudad: ese telón de fondo era el *decorado pictórico*.

El *decorado simultáneo* es la escenografía empleada ya en las moralidades y en el teatro francés del siglo XVII con varios locales presentados a la vez en el escenario».¹³²

¿Qué diferencia hay entre decorado, ornamento y adorno?, literalmente su significado es el mismo, sólo que la palabra *decorado* es de uso más común dentro del área escenográfica, porque, al igual que el diseño gráfico, cumple con una finalidad que generalmente debe ser justificada y funcional a una determinada necesidad, «un *ornamento* o *adorno* es una figura que no intenta representar nada, además siempre aparece adosada a una estructura que lo soporta y sobre todo busca hacer más hermoso el objeto, o el lugar donde se coloca»,¹³³ y decir decorado es referirse a algo de más importancia dentro de un escenario, porque «el teatro y la danza, son ramas artísticas que requieren del uso de medios escenográficos, necesitan para su buena

132 PERREZ-RIOJA J.A. Diccionario Literario Universal. Madrid, Tecnos, 1977. p. 285.

133 MARÍN, Manuel. Exposición de figuras dibujadas sobre vinil. Metro Pino Suárez. Cd. México, 21 de mayo del 2000.

aplicación, entre otros factores, el dominio del espacio, factor donde intervienen elementos que actúan para determinar el uso correcto del mismo, así como para lograr resultados requeridos para la puesta en escena». ¹³⁴

Entender la importancia del espacio y su concepto desde el punto de vista físico es muy importante para el desarrollo de este punto, toda área que pueda ser ocupada o que contenga materia ya sea en dos o tres dimensiones, sea orgánica o inorgánica, con vida o sin ella y que el hombre pueda percibirla por alguno de sus sentidos, es un espacio.

También podemos decir que es, el «continente de todos los objetos sensibles que existen a la vez o la capacidad de sitio o lugar». ¹³⁵ Todo individuo desde el primer momento de su existencia ocupa un espacio y por consiguiente identifica los espacios por los que va pasando a lo largo de su existencia y los hace comunes de la vida diaria, por ejemplo: la sala de nuestra casa, el aula de la escuela, el interior de un cine o teatro, un templo religioso, etcétera, los cuales son cerrados; y los abiertos serían, un parque o jardín, las calles de la ciudad, los campos agrícolas y deportivos, los patios de inmuebles, las playas, etcétera.

En el caso del escenario tenemos, -como muestra el punto dos de este capítulo -, espacios abiertos y cerrados, por lo tanto existe una variedad de decorados y tipos de escenografías también, como son la *escenografía abierta*, de *caja*, de *isla* y de *cortina*. Como de *caja* se refiere al espacio cúbico correspondiente al escenario que generalmente es cerrado y todos los elementos decorativos quedan dentro de él; de *isla* podemos decir que se trata de un módulo tridimensional cuya colocación en el escenario es céntrica y está rodeada por espacio para la ejecución del actor o bailarín y el tipo de escenario sería -en algunos casos- rodeado totalmente de público; *abierta* es como lo dice el nombre, de escenario abierto, al aire libre, por ejemplo tomar parte de un lugar urbano y llegar a adaptarse para la representación y esa sería nuestra escenografía; y de *cortina* cualquier telón con imagen bidimensional. (fig. 106, 107, 108, y 109)

«El decorado enmarca toda la puesta en escena, expresándose a través de las líneas, las formas, el color, la textura, al mismo tiempo que crea un estilo, un ambiente, una época, un lugar y una atmósfera determinados. Por lo tanto, éste no constituye una parte separada de la puesta o del montaje, sino que está integrado a los mismos, formando un todo orgánico». ¹³⁶

Con esto podemos responder a la primera pregunta planteada en este punto, y decir que la escenografía es el resultado total del o los decorados integrados a un montaje, porque la escenografía es eso, el arte de diseñar y hacer decorados teatrales.

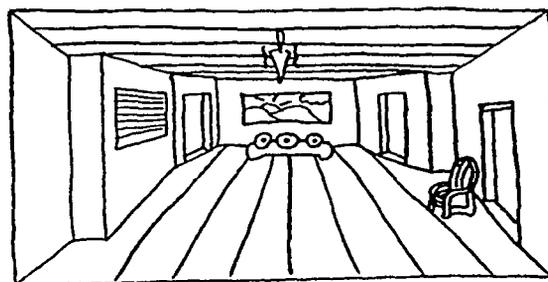
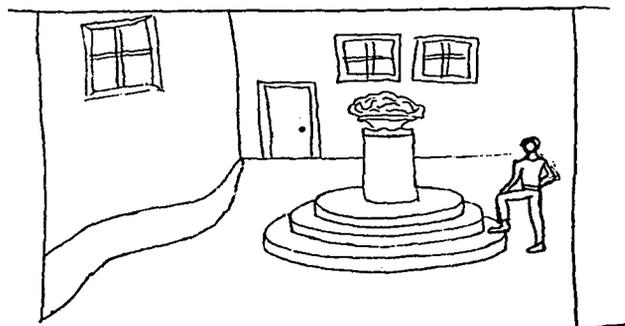


Fig. 106. (arriba) La escenografía de caja, es la que contiene la mayor parte de los elementos decorativos teatrales.

Fig. 107. (abajo) La escenografía de isla es muy útil para que el actor o bailarín ejecute su acción apoyándose en ella -si lo requiere-, puesto que se ubica dentro del área de escena.



134 MORFFI, Guillermo E. et al. Guía de Estudio. Educación Musical, Escenografía y Vestuario. Cuba, Pueblo y Educación. 1980. p. 42.

135 Gran Diccionario Enciclopédico Visual... ob. cit. p. 491.

136 MORFFI, Guillermo E. ob. cit. p. 51.



Fig. 108. (arriba)
El teatro de la calle
es el mejor ejemplo
del recurso común de
escenografía abierta.
Fig. 109. (abajo)
Escenografía de cortina.

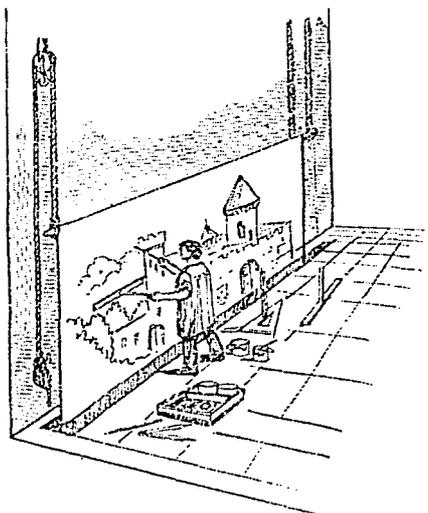
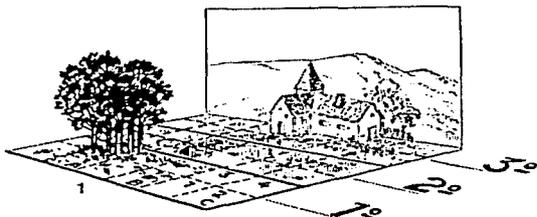


Fig. 110.
En esta imagen
se ilustra de manera
sencilla los términos
o planos mínimos que
requiere un escenario.



El espacio del escenario se divide en áreas básicas que en el lenguaje técnico teatral son muy usadas para entenderse mejor con los tramoyistas, tanto en los montajes, como en las maniobras escenotécnicas durante una función. Estas áreas se denominan *términos* o *planos*, y varía la cantidad dependiendo del tamaño del escenario y del número de piernas que tenga según su profundidad; aunque generalmente, son tres los más indispensables 1o., 2o. y 3er. términos; el primero es el más cercano al público, e incluye al proscenio; el segundo es central y el tercero es la parte más alta, el fondo. La división es horizontal, porque las áreas atraviesan el escenario a lo

largo de la boca escena y se unen a los lados con las piernas, la cantidad de éstas es determinante en la cantidad de planos o términos, porque éstas los generan. (fig. 110)

«En decoración existe un orden estético y funcional, este orden es equivalente al conjunto de normas, reglas o arreglos que en artes plásticas se distinguen como *composición*. Tanto el director de escena como el escenógrafo o el pintor de caballete se valen de líneas, formas, valores, texturas y colores para componer, ordenar armónicamente y embellecer su obra. En pintura y escenografía componer no es copiar exactamente la realidad de un paisaje o conjunto de cosas, no es registrar lo que se ve tal como lo hace la cámara. Una composición tiene que ser pensada y calculada y no se concreta superficialmente a la ligera. En ella debe estar representado aquello que sea preciso, en el sitio que le corresponda y eliminado lo innecesario. La composición ha de captar y retener la atención del espectador y sin que éste se dé cuenta debe llevar su vista al centro de interés y situar cada elemento en el lugar que le corresponda, sin luchar ni dañar a los otros».¹³⁷

En cuanto a las técnicas y materiales de elaboración de escenografía utilizadas para danza hay algo muy interesante que debemos tener claro, «no hay materiales especiales que se usen específicamente para decorar obras de danza, así como tampoco hay técnicas específicas de elaboración, porque no existen reglas que dominen ésta actividad de arte de manera universal o temporal, los materiales que podemos trabajar tanto para decorados, como para utilería o vestuarios pueden ser todos, desde tela, madera, metal, pintura, unicel, plástico, esponja, hilo, cuerda, vidrio, agua, tierra, vegetales, en fin, todo lo que sea útil al objetivo que busquemos; en cuanto a las técnicas tampoco hay reglamentos, el hecho que sea más común ver telones bidimensionales no quiere decir que así deba ser siempre, podemos trabajar en tres dimensiones también, depende

principalmente de dos puntos, lo que quiera el coreógrafo o director de la obra, y el presupuesto que se tenga, pensando claro, en el tipo de escenario o espacio para su aplicación».¹³⁸

137 BONT, Dan. Escenotécnicas en Teatro, Cine y TV. Barcelona, LEDA, 1981. p. 20 y 21.

138 REZA, Joaquín. Escenógrafo y profesor de la Escuela Nacional de Danza Folclórica del INBA. Junio 27, 2000.

Para lograr un resultado más preciso, es muy útil la realización del «teatrino, que es una maqueta, una especie de microescenario que es utilizado para ensayar efectos de conjunto o parciales y visualizar colores y ambiente, composición de la puesta en escena, iluminación encaje de figuras y accesorios, etcétera, también sirve para resolver múltiples problemas antes de realizar el decorado definitivo».¹³⁹ (fig. 111) Existen elementos decorativos que se han empleado durante varios años y que han apoyado tanto a montajes de teatro como de danza, y son los siguientes: *paneles* y *bastidores*, hechos de madera, aunque el bastidor lleva tensa una tela sobre la cual se plasma el diseño, van colocados en el piso; los *fondillos* pueden ser de cartón o madera, como módulos o decorados independientes, que forman parte de la imagen de fondo, pueden ir pegados sobre el telón o un bastidor, y si son colgados de una vara se le pueden llamar *móviles*; los *telones*, *bambalinas*, y *rompimientos* van colgados y la diferencia es el tamaño, el telón abarca todo el espacio, la bambalina todo el ancho pero poco de lo alto y va arriba, y el rompimiento sólo es una figura recortada ubicada casi siempre a los lados; y finalmente los *fermas*, que son decorados pequeños y se colocan en el área del centro a nivel del piso sin mayor problema, cuando estos elementos son altos, se denominan *fermones*, y a todo lo que esté sobre el piso, sin estar atado a una vara, también se le llama *trasto*; existe un tipo de ferma que es muy larga porque debe abarcar todo el ancho del escenario y salir por las últimas piernas, su altura es mínima porque su finalidad es la de tapar las luminarias que están colocadas en el piso y que iluminan el ciclorama, por ello se coloca al fondo del escenario y se denomina *ferma de horizonte*. Por otro lado, es importante saber, que cualquiera de estos elementos puede ser, además de simple escenografía, un elemento *practicable*, esto quiere decir que funciona en apoyo de las acciones que hace el sujeto al momento de su presentación, por ejemplo abrir o cerrar puertas y ventanas, trepar o sujetarse de una estructura o columna, subir y bajar escaleras, o permanecer determinado tiempo sobre alguna plataforma con cierta altura para destacar a algunas personas; por ejemplo los músicos. (fig. 112, 113, 114, 115, y 116) Por último es importante tomar en cuenta el piso, porque también se decora, aunque con menor frecuencia en danza que en teatro.

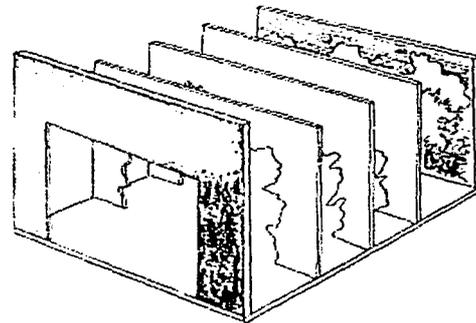


Fig. 111.
El teatrino como herramienta de proyectación dentro del proceso de diseño escenográfico, es bastante útil.

De manera general -aunque no podemos definirlos como técnicas porque cada una engloba muchas-, si podemos decir que la pintura y la escultura apoyadas en estructuras sólidas son los principales métodos del trabajo escenográfico universal, a estas estructuras vamos a llamarlas «*soportes*, estos son los materiales que se utilizan para fijar la pintura y que en escenografía esta supuesto por papel, cartón, tela o madera. El de mayor uso entre estos es el papel, reservándose la tela y la madera para decoraciones fijas y de amplia permanencia»¹⁴⁰; aunque, *también se puede crear escenografía con luces*, como único material y así aplicar opciones distintas y enriquecedoras, o dejar caer durante la acción algún elemento o material cuyo movimiento visual sea percibido y se integre a la escena, o estar dentro de algo ya sea sólido, líquido o virtual; en fin, hasta el mismo individuo puede ser escenografía, porque el arte en general nunca cesa de buscar y proponer ideas.

139 BONT, Dan. Escenotécnicas... ob. cit. p. 48.

140 Ibid. p. 60.

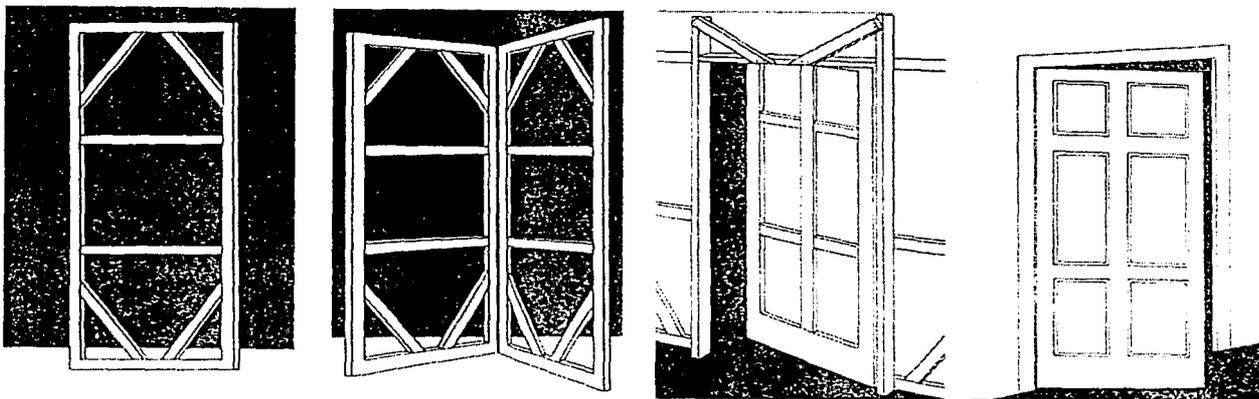


Fig. 112.
En las cuatro imágenes de arriba en orden de izquierda a derecha tenemos dos ejemplos de armazón para peneles o bastidores y dos vistas de una puerta, interior y exterior.

Fig. 113.
En el extremo derecho de la página podemos apreciar la estructura que conforma unas escaleras modulares.

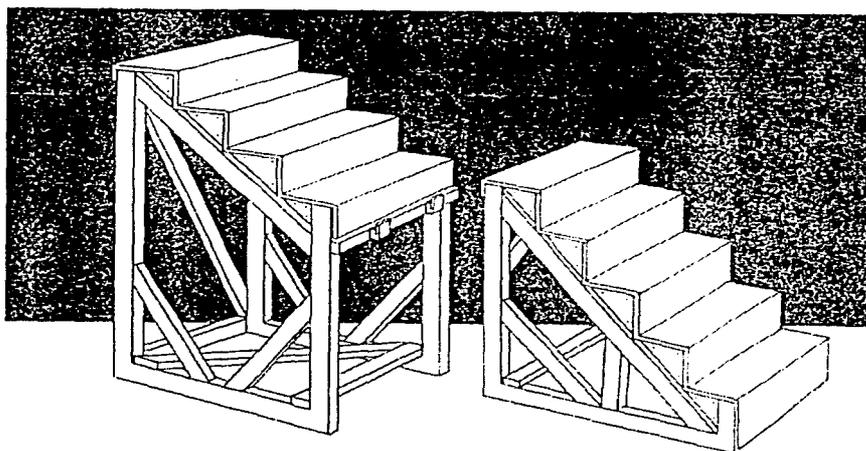
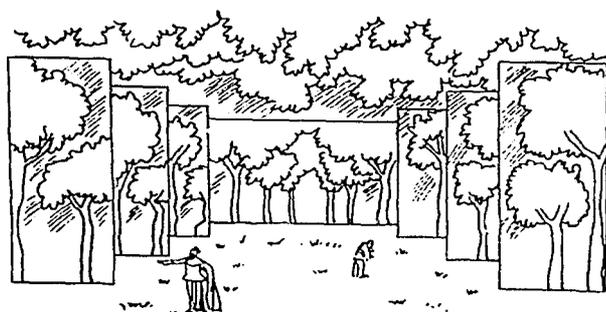
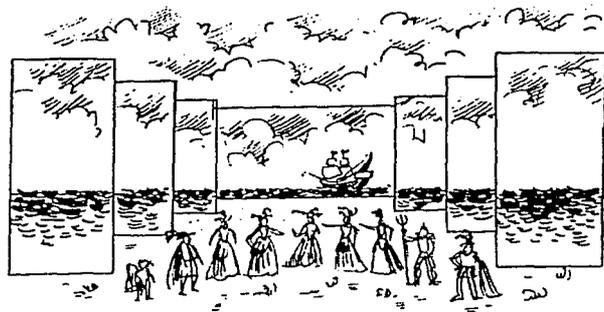


Fig. 114.
En los dos ejemplos de abajo, se ilustran los elementos siguientes; telones, bambalinas, y bastidores que hacen el lugar de piernas, éstos últimos con el fin de moverlos rápidamente sin hacer pausas en la obra.



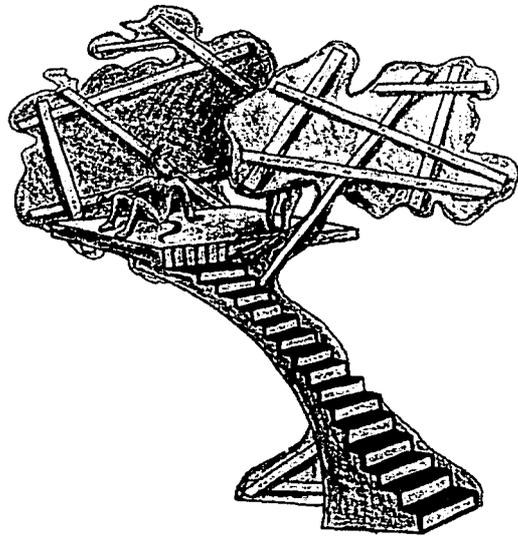
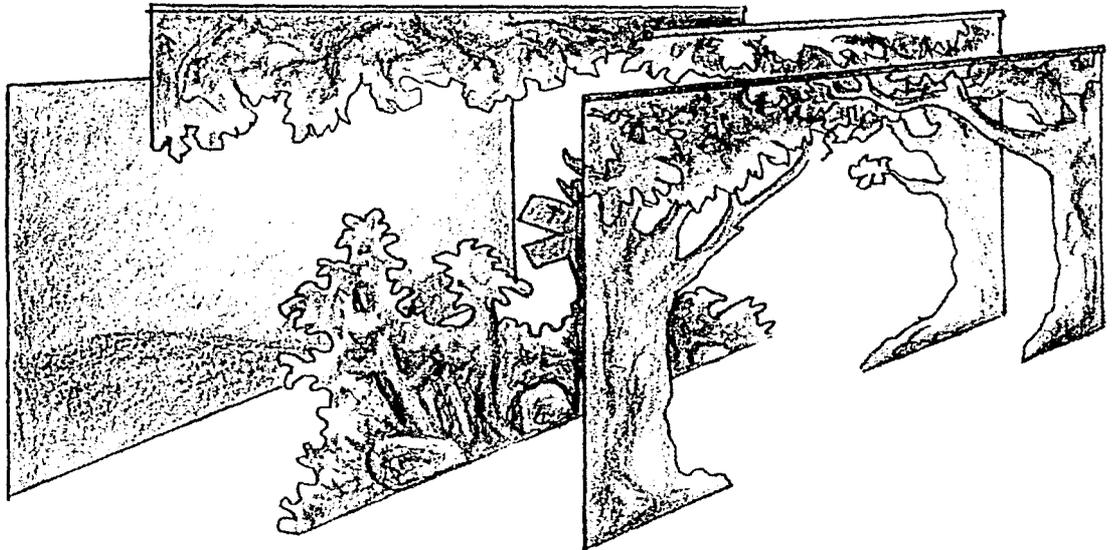


Fig. 115. (arriba)
Vista frontal y trasera de un ferromón o trasto, que es también un practicable.

Fig. 116. (abajo)
Conjunto de elementos decorativos ya integrados en una escenografía final.
Vistos del frente hacia atrás aparece un rompimiento completo que sale de las dos plenas laterales de primer término; enseguida en segundo término otro rompimiento de medio escenario; en tercer término una ferma; en cuarto término una bambalina; y finalmente el telón de fondo o ciclorama.



2.6 Comentarios y experiencias escenográficas

Conocer a personas que tienen mucho tiempo de hacer escenografías y principalmente para danza, es de gran utilidad para esta investigación y tener así una mayor amplitud sobre este tema, los maestros *Joaquín Reza* y *José Luis García* nos aportan algunas reflexiones que describen aspectos importantes de su experiencia como escenógrafos en obras de danza, que sin lugar a dudas son muy valiosas.

Joaquín Reza Laurrabaquilo estudió en la escuela de pintura, escultura y grabado *La Esmeralda* del INBA, y desde hace veinte años, aproximadamente, realiza escenografías para danza. Actualmente es profesor de la clase de escenografía y es el responsable de decorar todos los montajes que presenta la Escuela Nacional de Danza Folclórica del INBA en sus prácticas escénicas. (fig. 117)

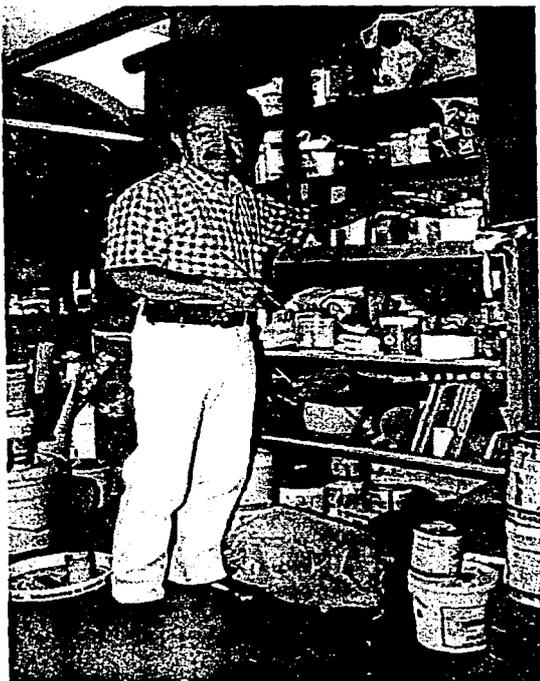


Fig. 117.
Maestro Joaquín Reza
Laurrabaquilo.

Para iniciar el diseño de una escenografía primero se debe dar una plática con el coreógrafo o director de la obra, para tener conocimiento de lo que quiere decir, que tema está tratando, o si él ya trae alguna propuesta y sobre eso se parte para ver que tanto funciona o no; por otro lado, tenemos que saber, de que tipo de danza se trata, basándose en el tema y lo que se quiere destacar más por su importancia, tener claros los niveles de espacio con los que se cuenta en el escenario de aplicación, y los requeridos por la obra, saber cuantos bailarines participan en la coreografía y los momentos en los que están todos en el escenario, y si entran o salen y cuantas veces lo hacen para no afectar a los que en ese momento estén bailando, y una vez que se tienen claros todos estos puntos se procede al bocetaje.

La primera gran escenografía hecha por el maestro fue para la obra, *La Consagración de la Primavera* de la Compañía Nacional de Danza en el año 1981, ésta fue construida con madera y unicel, representaba árboles que en primavera tenían hojas, en verano más hojas todavía y aparecían nubes con gotas representando la lluvia, en otoño tenían frutas y en invierno ramas sin hojas, pero de manera bidimensional, al ver terminada su obra y el montaje nos dice haber

sentido una gran emoción por la calidad lograda y percibir todo el trabajo como una gran escultura. Del trabajo que más le ha gustado hacer, menciona una escenografía para opera infantil titulada *el gato con botas*, porque utilizó una nueva composición donde la perspectiva estaba al revés; también, le ha gustado trabajar con módulos, hacerlos de manera que se puedan mover y generar distintas formas con los mismos elementos.

El maestro ha trabajado en distintas áreas y niveles de la danza; por ejemplo, en contemporáneo con Guillermina Bravo del Ballet Nacional de México, en clásico con la Compañía Nacional de Danza y en folclor con la escuela donde es maestro actualmente.

Durante el proceso de construcción o elaboración son necesarios los ayudantes porque puede darse algún problema imprevisto que se tenga que resolver rápidamente y es aquí donde el escenógrafo requiere de ellos, además de que se ahorra tiempo y se avanza más el trabajo.

En cuanto a los materiales, todos pueden ser útiles, no hay reglas sobre que se debe usar, cada obra tendrá su propio diseño escenográfico y basándonos en él determinaremos lo que funciona o no, pero todo material que se pueda tocar, manipular o que simplemente sea visible ante el espectador puede ser usado y no tiene el maestro preferencia por alguno, aunque reconoce que por costos o durabilidad habrá siempre unos más frecuentes que otros.

Con respecto a las técnicas, es igual, pueden ser diseños en dos o tres dimensiones, y no hay parámetros rigurosos de que requiera la danza para sus escenografías, se trabaja con lo que funcione más y como se pueda según las condiciones. La iluminación también es primordial porque enriquece al decorado, el maestro nos dice que no tiene conocimientos técnicos de iluminación, pero ésta se determina entre el director y el escenógrafo; aunque, actualmente es común ver a los escenógrafos funcionar también como iluminadores, pero hasta el montaje, porque durante el proceso de realización no se contacta en nada con el iluminador.

El escenógrafo generalmente tiene la libertad de proponer, porque en el campo profesional artístico en general, cuando se contrata a alguien para crear y vender su obra, es porque ya se conoce su calidad, su estilo y su profesionalismo, es raro que un artista acepte un trabajo en condiciones que no le agraden, porque simplemente no lo hace, y casi nunca se da el caso; sin embargo, el maestro siempre es el que determina como serán sus escenografías.

El tiempo que lleva la elaboración de éstas varía mucho, porque la grandeza de las obras será lo que determine el tiempo de realización. El maestro recuerda que la escenografía que más tiempo le ha llevado hacer, fue para la Compañía Nacional de Ópera en una versión infantil de *Romeo y Julieta*, por su monumentalidad y grandeza, y su variedad de elementos visuales y materiales que se requirieron para hacerla y montarla en el Palacio de Bellas Artes; y la más breve, la del montaje *Dualidad bien-mal, luz-oscuridad*, montaje de la Escuela Nacional de Danza Folclórica en el año 2000, presentado en el Teatro de las Artes del CNA. Es difícil decir con exactitud el número de horas o días que se emplearon para dichas realizaciones pero si podemos calcular el tiempo en meses para la obra de ópera, y en semanas para el montaje de danza.¹⁴¹



Fig. 118.
Maestro José Luis García
Sánchez.

José Luis García Sánchez es un conocedor del trabajo escénico, ya que ha diseñado y realizado, tanto de manera individual como colectiva, muchas escenografías para teatro y danza. Cursó sus estudios en producción escénica en la Escuela de Arte Teatral del INBA, ahora Escuela Nacional de Arte Teatral, donde adquirió los conocimientos básicos para el trabajo de escenografía, iluminación, vestuario, maquillaje, utilería, tramoya, traspunte e instalaciones eléctricas, conocimientos que ha desarrollado y ha puesto en práctica en diferentes escenarios, y actualmente es profesor del Taller de Artes y Técnicas Escénicas en la Academia de la Danza Mexicana del INBA, clase que imparte desde hace veinticinco años y es el responsable de hacer las ediciones musicales que utiliza la escuela en las prácticas escénicas. (fig. 118)

El maestro coincide en algunas reflexiones con lo que mencionó el maestro Joaquín, pero lo siguiente es muy interesante y un poco distinto en su experiencia personal que destaca aspectos que debemos tener presentes en la práctica durante la etapa de preproducción; por ejemplo, la realización que recuerda el maestro José Luis, en la que se presentaron más dificultades y más tiempo en su realización, así como, más gastos, fue la decoración de una obra teatral titulada *El Pájaro Azul*, cuyo resultado no fue satisfactorio para él, porque durante el proceso se presentaron, escasez de material, se desconocía el lugar específico de aplicación y terminó siendo el más inadecuado, hubo limitación en el presupuesto y se vieron en la necesidad de simplificar el diseño modificando su idea original, problema resuelto por él y su compañero, ya que fue un proyecto bajo la responsabilidad de dos escenógrafos. La obra se componía de seis cuadros con varias escenas, uno de los diseños consistía en unos mascarones esculpidos en unicel y después acabados en colores, cada uno media 2.94 x 1.22 metros, otro decorado fue el interior de una casa que se resolvió con mobiliario y fondo negro, el tiempo que tardó la realización desde el momento de los primeros bocetos hasta el montaje final, fue de seis meses aproximadamente, y ocho personas más intervinieron en la elaboración del trabajo, porque nunca se trabaja sólo en esta área, siempre es en equipo.

De lo que más le ha dejado satisfecho nos destaca un montaje de la Academia de la Danza Mexicana titulado, *Retablo Mexicano*, obra con música de Mario Kuri Aldana y coreografía de Josefina Lavalle, montado en 1978 y presentado en el Teatro de la Danza y en el Teatro del Bosque, ahora Julio Castillo. En esta obra se retomaban elementos costumbristas del folclore nacional con una idea contemporánea. Los diseños que realizó fueron de escenografía, vestuario e iluminación, la idea era semejante a la de una pastorela, con vestuarios estilizados y elementos decorativos del siglo XVII, había un telón de fondo, rompimientos y trastos, en los cuales intervinieron para su elaboración diez personas, unos carpinteros y otros pintores, el diseño llevó tiempo planearlo, hubo la necesidad de hacer

varias juntas con la coreógrafa para discutir la idea del diseño y también con las realizadoras de vestuario, porque no podían ser cualquier costurera, sino alguien que entendiera las necesidades de un vestuario teatral novedoso y de materiales diferentes.

Para concluir es importante destacar la siguiente reflexión del maestro cuando nos dice que ha sido importante acercarse a los alumnos para saber como realizar su trabajo, principalmente cuando se va a elaborar vestuario, utilería y determinar la medida de los elementos decorativos, conocer la estatura de los bailarines que participan y sobretodo escuchar sugerencias cuando hay tiempo para hacerlo, es importante.¹⁴²

Capítulo III

Ballet Folclórico Nacional de México AZTLÁN

3.1 Formación y trayectoria

«En el año de 1960, la ballarina y maestra *Silvia Lozano*, forma un grupo de danza llamado BALLETAZTLÁN, integrado por maestros de folclór del Distrito Federal y de diferentes regiones de la república mexicana tanto del área dancística como del canto y la música.

En el año de 1977 participa en un concurso con otras compañías importantes de la época, logrando ser el *BALLETAZTLÁN* triunfador, pudiendo así tener como sede el importante TEATRO DE LA CIUDAD, y principalmente ser designado como la Compañía Oficial del Gobierno de México, representándolo actualmente tanto en el país, como en el extranjero. A raíz de éste acontecimiento recibe el nombre de BALLETAZTLÁN NACIONAL DE MÉXICO AZTLÁN. (fig. 119)

Fig. 119. Maestra
SILVIA LOZANO.



El amor y la admiración que profesan todos sus integrantes al pueblo de México, los ha motivado a respetar sus tradiciones, sus cantos y sus danzas que al mostrarlas y difundirlas en un escenario han merecido el aplauso espontáneo del público de muchas ciudades y capitales en el ámbito mundial.

El *ballet*, durante sus presentaciones en varios países de los cinco continentes, ha sido reconocido como el principal embajador cultural de la nación mexicana.¹⁴³

Entre los países y ciudades importantes donde se ha presentado, desde el año de su fundación (1960), hasta el año 2002 tenemos los siguientes:

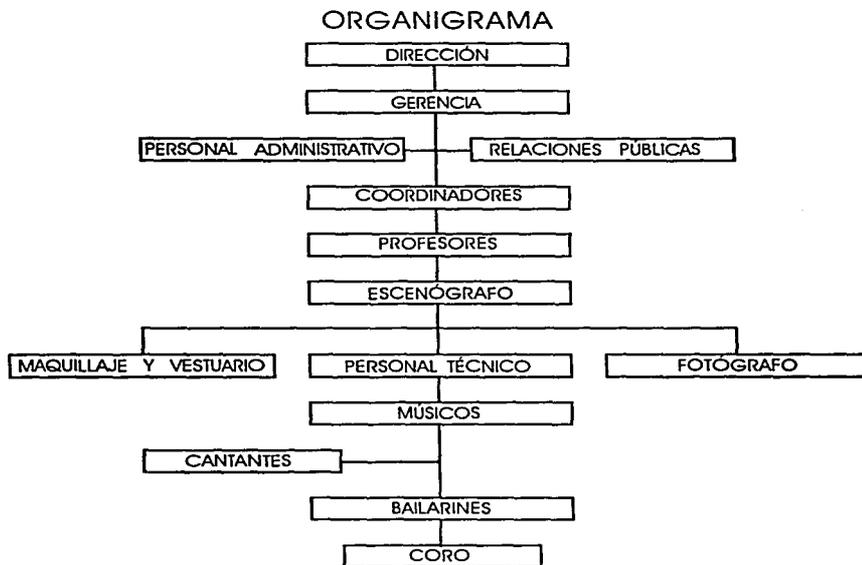
Estados Unidos de Norteamérica, Alemania, Canadá, Grecia, España, Italia, Australia, Suecia, Tazmania, Noruega, Austria, Hawái, Dinamarca, Puerto Rico, Francia, Japón, República de Honduras, República Dominicana, República de Panamá, República del Salvador, República del Perú, República de Cuba, República de Ecuador, República de Nicaragua, República de Costa Rica, República de Argentina, República de Colombia, República de Venezuela, Korea del Sur, Bélgica, Holanda, y Emiratos Árabes Unidos.

¹⁴³ Información proporcionada por la maestra SILVIA LOZANO, directora de la compañía.

El *ballet* ha sido distinguido y premiado en muchas ocasiones y en varios países, por mencionar algunos tenemos los siguientes:

- * Medalla de oro en el Festival Internacional de Osaka.
- * Miembro honorario de la Comunidad Folclórica de Danza del Japón y Canadá.
- * Trofeo «El Coraza de Oro» del Festival Folclórico Latinoamericano, efectuado en la República de Ecuador en 1977.
- * Medalla Metropolitana «Government of Tokyo».
- * Medalla de la ciudad de San Diego, California.
- * Diploma de la República de Cuba.
- * Trofeo de la X Hispanic Heritage Festival, en Miami, Florida 1983.
- * Trofeo de la XII Hispanic Heritage Festival, en Miami, Florida 1985.
- * Walt Disney Productions proclama invitado de honor al Ballet Folclórico Nacional de México, en la inauguración del Epcot Center Walt Disney World, Florida, U.S.A. 1984.
- * Walt Disney Wold. El Ballet Folclórico Nacional de México, invitado de honor al International Festival Program, marzo de 1993.
- * Llaves de la ciudad de: Los Angeles California; Austin Texas; Kansas City; y Miami Florida U.S.A.
- * Ciudadanos honorarios de: California, Texas, Florida, Kansas, Miami y Hawai, U.S.A.; San Juan, Puerto Rico; y Santo Domingo, República Dominicana.¹⁴⁴

Y en el interior del país ha colaborado, y continua participando con diversos eventos en distintas instituciones, tanto privadas como públicas, logrando así, un mayor número de reconocimientos; y a continuación, tenemos la estructura del personal que integra al ballet en su actual actividad.¹⁴⁵



144 Programa de mano. Ballet Folclórico Nacional de México AZTLÁN. Teatro de la Ciudad, México D.F., 1995.
 145 Organigrama proporcionado por la Sra. Esther C. Lozano, gerente de la compañía.

3.2 Análisis técnico y visual de sus principales escenografías



Fig. 120. (arriba) Imagen de una de las esculturas en unícel representando a un atlante.

Fig. 121. (abajo) Así se perciben ya en escena los tres módulos escenográficos integrados con el ballet.

El *ballet* presenta periódicamente su espectáculo, con un variado programa de danzas y bailes tradicionales de distintas regiones de nuestro país, cuyo impacto visual es muy interesante. Al conjugarse los elementos de vestuario, iluminación y escenografía se crea una composición artística capaz de estimular los sentidos del público; sin embargo, la variedad que integra dicho programa, muestra distintos cuadros dancísticos en los que se utilizan diferentes escenografías con características particulares en cada una, y fueron dos destacados artistas de la decoración teatral quienes diseñaron para el ballet, se trata de los maestros *Antonio López Mancera* y *David Antón*.

Es importante recordar que éste espectáculo y todos los demás espectáculos teatrales, requieren de la escenografía para lograr un impacto visual en el público, y además funcionar como apoyo didáctico y artístico, tanto para el ejecutante como para el receptor, enriqueciendo así el trabajo escénico.

Los cuadros del programa que presenta el ballet en los que se utilizan escenografías, son los siguientes:

DANZA AZTECA

«La representación que aquí vemos resume diferentes momentos de un ritual muy complejo mediante el cual los aztecas, fundadores y pobladores del antiguo México (Tenochtitlán), honraban a los diferentes elementos de la naturaleza: Tláloc (Dios de la Lluvia), Danza de los Guerreros y Danza del Fuego».¹⁴⁶

La escenografía de este cuadro está hecha de bloques de unícel tallado, y pintado en color gris, y la estructura que los sostiene es de madera. Son tres esculturas, las dos laterales son una representación de los Atlantes de Tula (cultura Tolteca), con una altura aproximada de 6 metros, y la escultura central es una representación del dios Tláloc, tiene una altura ligeramente menor a la de los atlantes. Con el efecto de la iluminación, parecen ser realmente de piedra, y en la base tienen ruedas para poder moverlos fácilmente. (fig. 120 y 121)

CHIAPAS

«El carácter del mestizo chiapaneco: extrovertido, alegre y vigoroso, se refleja en estos sones y danzas llenos de sana alegría, y con la fina coquetería que resaltan las mujeres en sus vestidos bordados con finas flores, se acompañan estos sones y danzas con la música de la marimba, instrumento traído desde África por los esclavos negros: El Cachito, Zoyaló, Iztapa y El Jabalí».¹⁴⁷



146 Programa de mano. ob.cit.
147 *Ibid.*

La escenografía de este cuadro representa la vegetación de la selva que prevalece en esa región de nuestro país. La constituyen dos piezas llamadas técnicamente rompimientos, hechos de tela (manta) y pintados con pintura vinílica; miden 7x7 metros cada uno, y los colores que tiene el diseño son: verdes, en tonos diferentes combinados con amarillo, café y rojo. (fig. 122 y 123)

Fig. 122 y 123.
Rompimiento visto
en contrapicado.
Y encuadre completo
del conjunto de
bailarines y decorado
en vista frontal.



ZACATECAS

«Es fascinante y al mismo tiempo increíble encontrar tal variedad folclórica en una región que está considerada más bien desértica y de pocos recursos en lo cultural. Pero los mineros y rancheros humildes, así como otras pocas personas que trabajaron para la Corona Española, transmitieron hasta la actualidad muchas de las tradiciones que representan en sus danzas llenas de vigor, entre las cuales: Danza de los pardos, La Mala Palabra y Los Barreteros».¹⁴⁸

Su escenografía es una estructura de metal que mide 5x3 metros aproximadamente, tiene barras horizontales y verticales, dentro de ellas están unas líneas anchas y curvas, formando figuras orgánicas, éstas últimas hechas de recorte de madera (triplay), y pintadas en dos tonos de gris, claro y oscuro. Representa una reja, detalle del estilo arquitectónico colonial de la ciudad de Zacatecas, específicamente de los balcones, ventanas y puertas de casas antiguas, y atrios. (fig. 124)

VERACRUZ

«Los huapangos y sones gozan de gran popularidad en el Estado de Veracruz. Es fácil observar que los zapateados llevan ritmos que poseen influencia del Flamenco español, aunque salpicado constantemente por el pícaro ingenio jarocho: El Tilingo Lingo, La Guacamaya, EL Palomo, La Bamba y El Zapateado».¹⁴⁹



Fig. 124. (abajo)
Fotografía del baile de
Zacatecas titulado,
los barreteros,
con su respectiva
escenografía.



Fig. 125. (arriba)
Telón del cuadro
veracruzano.
Fig. 126. (der.)
Escenografía completa
donde tenemos el
ventilador y las personas
en primero y segundo
plano, y en el fondo
el telón.

con pintura vinílica, que remite al clima cálido de la zona del golfo. Los tonos en general son rojos y naranjas con algunas sombras sepías, y verdes en las palmeras y hojas. (fig. 125 y 126)

YUCATÁN

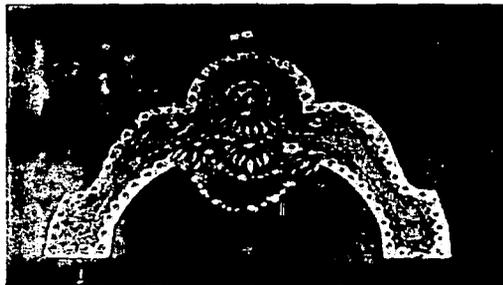
«En el sureste de México encontramos un bello ejemplo en lo que es la bonanza y la abundancia de la vida del

campo. Nos referimos concretamente a las Vaquerías, que son las fiestas de los ganaderos, sus mujeres y del total de los habitantes de los poblados o aldeas: Las Vaquerías y la Jarana».¹⁵⁰

Esta escenografía es una alegoría inspirada en elementos de carácter común en el estado, como frutas (naranja, limón y plátano), y flores variadas, colocadas en un arco similar a los de las entradas de los atrios de las iglesias. Está elaborado con fibra de vidrio, y coloreado con pinturas vinílica, de aerosol y barniz. Los colores que tiene son: rosa, verde, naranja, blanco, negro y dorado, y sus medidas aproximadas son 3x2 metros, va colgada de una vara a una altura aproximada de 3 a 4 metros ubicada al centro del escenario, por lo tanto se trata de un decorado móvil. (fig. 127 y 128)



Fig. 127. (lza.)
Escenografía
para el cuadro
de Yucatán.
Fig. 128. (der.)
Vista frontal del montaje
con su respectiva
decoración aplicada.



150 Ibid.





SINALOA

«La fuerza de los hombres de la región se ve claramente reflejada en el vigor del baile y la música de la *tambora*. Estos sones y danzas de reciente tradición, provienen del siglo pasado en que las autoridades de los lugares como El Fuerte, Mocerito, etc. autorizan a sus bandas militares, dar serenatas en las plazas públicas, como consecuencia de ello no tardaría mucho en que los vivos ritmos de la

tambora se comenzaran a bailar, y así sucedió en las fiestas en que celebraron las victorias de la Revolución que amenizaban este tipo de bandas: Danza de los Matachines, El Coyote, La Chiclanera y El Sinaloense».¹⁵¹

Aquí la escenografía tiene un envolvente aproximado de 2.5x2.5 metros, que al igual que la de Yucatán es un sólo decorado independiente, está hecha en fibra de vidrio, pintura de aceite y barniz, en colores magenta, verde, azul y dorado. Se trata de una máscara rodeada por formas orgánicas como flores y hojas, además de unos motivos en la parte central, similares a los bigotes y el cabello de un hombre. Dicha máscara fue diseñada en un principio para el cuadro de Oaxaca, porque esa máscara es de una danza de las que se interpretan en la Guelaguetza. (fig. 129 y 130)

SONORA

«El Venado, animal sagrado de las tribus Yaquis y de los Mayos. En este cuadro se representa la lucha del bien contra el mal en una contradictoria confusión de sentimientos y complejo amalgamamiento de personajes tal como sucede en la mitología indígena: Danza de Pascolas y Venado».¹⁵²

La escenografía está compuesta por un telón de 16x7 metros, que muestra una ligera abstracción distorsionada de un desierto, el diseño fue hecho con pinturas vinílica y de aerosol, y está conformado por cactus, montañas, nubes y arena, los colores presentes son azul, gris, café, naranja y rojo. Otro elemento escenográfico es un cuero de venado atado a un cuadro de delgados troncos que mide aproximadamente 2x2 metros; aunque



Fig. 131. (arriba) Detalle del telón en su ángulo inferior derecho.

realmente se trata de un fermón, hecho de manta con pintura vinílica en colores café, rojo, naranja, blanco y negro, los elementos gráficos que tiene plasmados son diseños propios de los yaquis. Los troncos están sujetos con cuerdas y en la base tienen ruedas para moverlo con facilidad. (fig. 131 y 132)

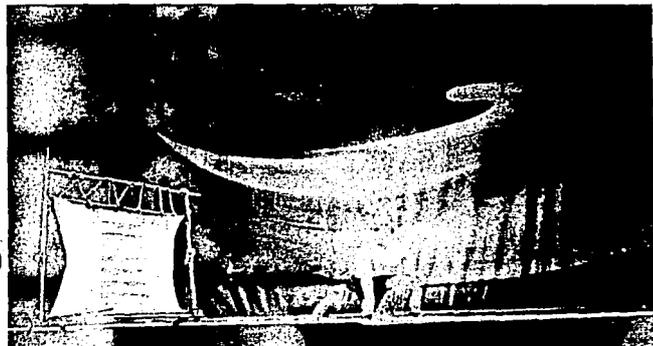


Fig. 132. (izq.) Vista completa del decorado total donde se integran el telón, y el fermón o trasto; y notemos que, la iluminación en éstas dos imágenes es diferente, y cambia mucho la fuerza visual de la escenografía.



Fig. 133.
Trastos y fermón
combinados en una
parte del cuadro
de Jalisco.

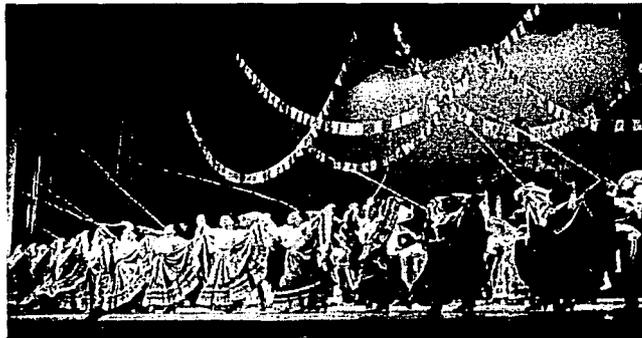


Fig. 134.
Última parte de la
escenografía, los
cambios son rápidos
y a la vista
del público.

JALISCO

«Por méritos propios, el folclór de Jalisco ha sido convertido en uno de los símbolos nacionales por excelencia. Las danzas y sones de este estado alcanzaron la madurez de su desarrollo en las últimas décadas del siglo pasado: Son de la Culebra, Jarabe Tapatío, Suertes de Floreo y Son de la Negra».¹⁵³ La escenografía de este cuadro tiene en la parte central un trasto, se trata de un arco de madera (triplay) con unicel y pintura vinílica que representa una entrada de atrio de iglesia, tiene unas medidas aproximadas de 5x3 metros. En el número de las suertes de floreo, bajan dos gallos de fibra de vidrio que cuelgan de una de las varas centrales, éstos tienen una medida aproximada de 1.75x1.5 metros cada uno, y los colores con los que están decorados son rojo, negro, amarillo y café, con materiales de pintura en aerosol y barniz. Y por último se integran a la composición cuerdas con trozos de tela en colores primarios y secundarios, que se parecen al papel picado con el que se adorna tradicionalmente en las fiestas de los ranchos y haciendas de provincia, y finalmente con respecto al atrio, su similitud con la cantera es excelente ya que se ve muy real. (fig. 133 y 134)

«Algo muy importante que debemos entender es que los colores originales de todas las escenografías se modifican en gran medida con la iluminación teatral y en algunos casos se aprecian con mucha más intensidad dependiendo de lo que pida el coreógrafo.»¹⁵⁴ Ahora que conocemos a grandes rasgos las características materiales y medidas aproximadas de las ocho escenografías descritas, es importante analizar la composición visual de cada una de ellas a partir de criterios técnicos propios del diseño gráfico. La composición visual de todo el conjunto de elementos que integran estos cuadros dancísticos podemos describirla de

manera general como simétrica, con formas figurativas, equilibradas y policromadas; además todas las escenografías son percibidas de manera bidimensional, salvo la de Danza Azteca, cuyas esculturas son tridimensionales.

«Casi todos los productos de las artes y los oficios visuales pueden relacionarse a lo largo de la historia del hombre con cinco categorías amplias de estilo visual: *primitivo, expresionista, clásico, embellecido y funcional*».¹⁵⁵

El estilo *primitivo* podemos verlo en las escenografías de Danza Azteca, y en el diseño plasmado sobre la tela que se encuentra sujeta al cuadro de troncos (trasto) en la Danza del Venado. «El arte y el diseño primitivos son estilísticamente sencillos, es decir, no han desarrollado técnicas de reproducción realista de la información visual natural y es un estilo muy rico en símbolos, con una intensa adscripción de significado».¹⁵⁶ Tanto la primera como la segunda escenografía, muestran una pasividad, estabilidad, simetría y abstracción, que semánticamente nos remiten al pasado.

153 Ibid.

154 MELÉNDEZ, Sergio, Coordinador Técnico del Ballet Folclórico Nacional de México AZTLÁN.

155 DONDIS, D. A. ob. cit. p. 154.

156 Ibid. p. 155.

Con respecto al estilo *expresionista*, podemos decir que «se alza siempre por encima de lo racional hasta llegar a lo místico, a una visión interior de la realidad, cargada de pasión y de intensos sentimientos».¹⁵⁷ El telón de la Danza del Venado representa un desierto, cuyo diseño maneja una distorsión y actividad, que al combinarse con el trasto, hace notar la presencia del hombre indígena en esas regiones, y así expresa una discursividad visual de su composición. En el caso de la escenografía de Veracruz encontramos una gran fuerza y energía, no sólo por el paisaje representado en ella, también por la exageración del color y su actividad dentro del diseño, ya que los elementos plasmados se perciben muy vivos y en movimiento, la composición se ve equilibrada, más no simétrica; sin embargo, con estos elementos es suficiente para provocar en el observador una respuesta emotiva, que es una característica de este estilo visual.

La escenografía de Yucatán, podemos clasificarla dentro de un estilo *clásico*, porque éste «en su forma más pura está influido por un amor a la naturaleza, idealizada por los griegos hasta alcanzar el grado de una superrealidad».¹⁵⁸ Entre las técnicas visuales más presentes del clasicismo podemos mencionar las siguientes: armonía, simplicidad, representación, simetría, unidad, pasividad, coherencia y organización, las cuales se encuentran en dicha escenografía. Las frutas, flores y adornos que la integran, afirman el aspecto clásico del amor a lo natural.

«El estilo *embellecido* es el que insiste en suavizar las aristas con técnicas visuales discursivas que produzcan efectos cálidos y elegantes. Este estilo no sólo es rico en sí mismo por la complejidad de su diseño, sino que además va asociado con la riqueza y el poder. La naturaleza de este estilo suele ser florida y recargada».¹⁵⁹ Por supuesto que la escenografía de Sinaloa es un digno ejemplo del estilo embellecido, las técnicas visuales de colorismo, actividad, redondez, exageración y equilibrio nos ayudan a clasificarla así, pero el detallismo y variedad de su estructura, logra una composición muy orgánica y de alto impacto. Otra escenografía con variedad de elementos cromáticos, es la de Jalisco, los gallos de la parte superior y los cordones con recortes de colores, dan a la composición una imagen de riqueza y poder, apoyados con el arco de fondo, cuyo aspecto de piedra logra una firmeza y estabilidad, logrando una conjunción diversa de elementos que a cualquier observador emociona y desde luego identifica con las raíces mexicanas. Las técnicas visuales más evidentes son: simetría, ritmo, equilibrio, cromatismo y secuencialidad.

«La metodología de diseño íntimamente ligada a consideraciones económicas y a la regla de la utilidad, es el estilo *funcional*».¹⁶⁰ Las escenografías de Zacatecas y Chiapas se integran muy bien al espectáculo, pero con diferente composición respecto a las demás. Los rompimientos usados en Chiapas, presentan una sencilla variedad de colores y elementos, es simétrica y coherente, aunque con un grado de simplicidad. En el caso de Zacatecas, la reja oscura presenta monocromaticidad, economía, sutileza, simetría y sencillez, y con respecto al contexto semántico, nos remite a la época colonial de nuestra historia; en cambio, la escenografía de Chiapas representa una selva, otro aspecto también de México, pero geográfico, y aunque se vean varias formas vegetales en dichos rompimientos, el diseño en sí, es simple pero funcional.

157 *Ibid.* p. 158.

158 *Ibid.* p. 159.

159 *Ibid.* p. 161

160 *Ibid.* p. 163.

3.3 El impacto visual en algunas de las principales compañías profesionales de danza folclórica mexicanas

Este es uno de los puntos más difíciles de ésta tesis en cuanto al trabajo de investigación, pues no fue tan sencillo visualizar y conocer algunas de las obras montadas en las tres compañías de importancia nacional que a continuación veremos, primeramente porque no todas se presentan con la misma frecuencia en el Distrito Federal; después, porque en algunos de los escenarios donde presentan sus espectáculos, el acceso es algo costoso, o en ocasiones, poco accesibles por el limitado número de funciones, o por capacidad de público, según el teatro; y finalmente, porque no en todos los escenarios es posible incluir montajes completos, con la escenografía e iluminación que sólo en los grandes teatros se puede aplicar y que es lo más importante para este análisis.

Existen muchas compañías profesionales de danza folclórica en nuestro país, hablar de todas ellas sería un extenso trabajo que llevaría mucho tiempo, por ello, centraremos el análisis en tres específicas y en una parte de sus amplios repertorios, principalmente montajes que tengan escenografías. Estas compañías tienen en común -al igual que el ballet protagonico de este capítulo-, el reconocimiento internacional y la calidad para representar a México, al nivel de las mejores compañías del mundo.¹⁶¹

Tres de las más importantes del país, son: *El Ballet Folklórico de la Universidad de Colima*, *La Compañía Nacional de Danza Folklórica*, y *El Ballet Folklórico de México*, las dos últimas agrupaciones con sede en el Distrito Federal.

Verdaderamente es enriquecedor para nosotros, analizar el impacto visual que emanan estos versátiles y atractivos espectáculos de danza, y lo es porque cada uno de los elementos que los conforman -bailarines, músicos, cantantes, instrumentos musicales, equipos de iluminación y sonido, vestuario, utilería y escenografía-, son una parte específicamente aplicada para cubrir una función, y todos al fusionarse en un escenario, generan una enorme fuerza y energía. Los receptores que hemos tenido la oportunidad de ver alguno, debemos sentirnos afortunados por tener un país tan rico en cultura y arte, la danza por sí sola es una joya del inmenso hacer humano, y al verse respaldada por la plástica y el diseño visual, resulta un trabajo generador de sensaciones y hasta deseos agradables en el receptor, y de estos montajes tenemos a continuación algunos ejemplos; pero antes hay que destacar, que el análisis es de comentarios generales personales en cuanto a los elementos de tipo visual y composición, no se profundizará en el sustento teórico de cada uno de los cuadros dancísticos, ni en datos técnicos de construcción y materiales, porque sería necesario para eso, hacer otra investigación que saldría del objetivo de éste punto.

161 La intención de éste punto es comentar las cualidades visuales y los elementos que las generan, en ciertos cuadros dancísticos de las compañías mencionadas, sin enjuiciar, quien es mejor o peor, porque cada una tiene su propio valor y merece el mismo respeto para su trabajo, todos los comentarios tienen el único fin de enriquecer ésta investigación.

El Ballet Folklórico de la Universidad de Colima es una compañía reconocida nacionalmente y de las favoritas del público capitalino, «hizo su primera presentación el 23 de julio de 1983 en Colima. Desde entonces ha actuado en los más importantes escenarios del país, así como en prestigiados foros y festivales de España, Francia, Gran Bretaña, Bélgica, Suiza, Holanda, Canadá, Estados Unidos, Panamá, y Puerto Rico. Su director es el maestro *Rafael Zamarripa Castañeda*, reconocido coreógrafo, llegó a ser bailarín principal del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, y es también el fundador del Ballet Folklórico de Guadalajara».¹⁶²

Comenzaremos con el montaje titulado «*Perro de fuego*, (fig. 135 y 136) que describe como antes que entregarse al conquistador, los guerreros prehispánicos optaron por convertirse en las figuras de barro que ellos mismos creaban».¹⁶³ Y realmente es apreciable la presencia de los tonos tierras, tanto en el vestuario como en la escenografía, que con apoyo de la iluminación crean un ambiente ritualista. La escenografía es un telón de fondo, cuyo diseño tiene al centro una construcción similar a un edificio de los que se hacían para el culto en los pueblos prehispánicos, algo así como un pequeño templo, rodeado de árboles característicos de la vegetación de Colima, pero con una sensación de ambiente nocturno, éstos están estilizados con cierto grado de abstracción, lo cual funciona para resaltar el módulo central que igual que los árboles, contienen en su diseño, cierta profundidad y tridimensionalidad, aunque el soporte sea plano. En cuanto a la composición, es totalmente simétrica y se complementa con una pequeña plataforma circular, formada por dos módulos y se percibe como si fuera barro, al igual que los accesorios del vestuario. En cuanto a color, predominan los cafés, y participan algunos cálidos como el rojo, naranja y amarillo pero en menor parte del diseño, también aparece dorado, negro y azul medio, logrando que la imagen total de éste montaje sea completamente ritual y mística.

«Después del movimiento de Independencia, México se dio a la búsqueda de su propia identidad, en medio de un mosaico plural, predominantemente mestizo.

La Reforma es nuestra más alta expresión del siglo XIX. Con ella surgieron el romanticismo y un ser cada vez más nuestro, que aquí se simboliza con la intensidad gradual y creciente del zapateado».¹⁶⁴ (fig. 137)

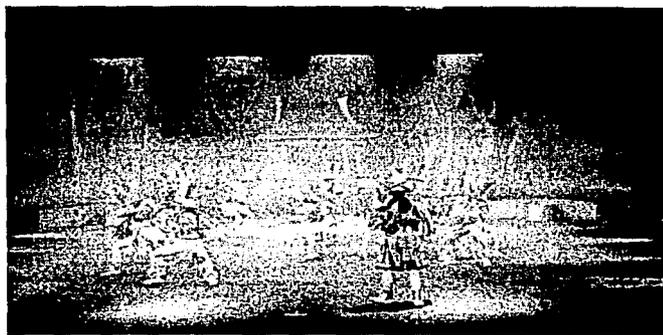


Fig. 135. (arriba)

Aquí el círculo que se coloca en el centro está separado en dos módulos atrás en los extremos.

Fig. 136. (abajo)

Aquí el círculo del centro ya está ensamblado, vease la diferencia que hay en ambas imágenes por los diseños de luz.



Fig. 137. (izq.) El decorado es un sólo módulo móvil porque sube de una vara, pero resulta ser muy simple visualmente por su tamaño.

¹⁶² Programa de mano. Festival PATRIA GRANDE, Ballet Folklórico de la Universidad de Colima. Teatro de la Danza, México D.F. Septiembre 1997.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid.

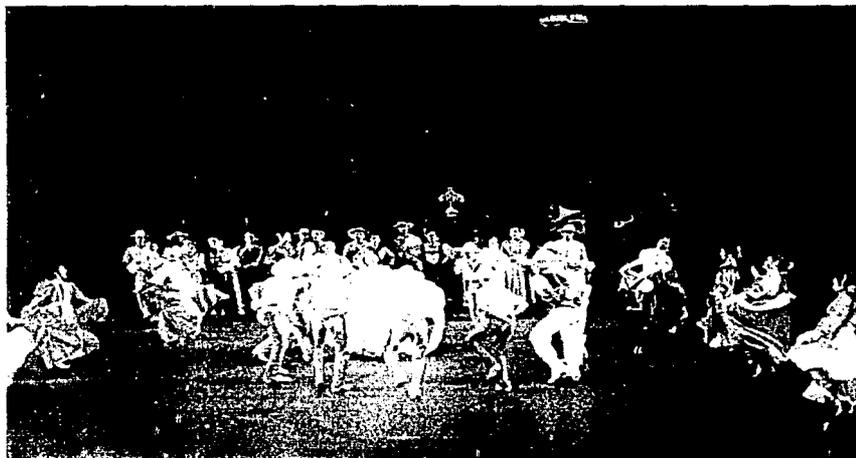
Este montaje es muy atractivo por la elegancia de su vestuario, representativo de la clase trabajadora que sirvió a las grandes haciendas del México del siglo XIX y principios del XX, similar al de los chinacos y las chinas, de la época porfirista, que hacen con los movimientos coreográficos, un ejemplo del festejo -sobretudo en provincia-, después de un triunfo en los conflictos que vivió nuestro país en esos años. Los colores nacionales en el vestuario de las mujeres son muy típicos del centro occidente del país, el modelo es semejante al de la China Poblana tradicional, y el del hombre con menos colores, solo gris, amarillo y blanco, logran una agradable composición en todo el cuadro dancístico; aunque, la apreciación general resulta asimétrica, por la colocación de la escenografía, la cual tiene las siguientes características.

El diseño es muy similar al de los escudos de las banderas, que utilizaron los grupos de movimientos políticos y de lucha en el siglo pasado, los cuales se fueron modificando hasta el actual, aquí aparecen los elementos siguientes: el águila, la serpiente, el nopal, un ramaje a cada lado, y un moño con sensación de movimiento simétrico, hecho por un ancho listón, todo forma un sólo módulo, cuyo dibujo muestra volumen y profundidad, en un soporte plano, el cual está colgado de una de las varas, casi al final del escenario, en el extremo atrás derecho vista del público. Con la iluminación se perciben en esta escenografía, una gama de tonos cálidos como el rojo, naranja, amarillo y sombras cafés. Esta escenografía, para nada remite a un ambiente situacional o físico del lugar donde se supone se encuentran los personajes -como en el cuadro anterior-, más bien nos ubica históricamente a principios de siglo, por el diseño del escudo nacional y el vestuario, que también apoya esta intención.

Hay escenografías que no siempre funcionan en la composición visual de un evento escénico y se pierden, ya sea por su tamaño, ubicación o colocación en el espacio, o por su sencillez, y en el montaje del *Corrido de Rosita Álvarez*, sucede algo así. (fig. 138) «Las diversas variantes del romance español se arraigaron en México y originaron el corrido, relator de acontecimientos históricos, desastres naturales, hazañas guerreras, dramas individuales y tragedias de amor. Entre nuestros corridos más representativos se halla el de Rosita Álvarez, que, con trazos de grabado de posada, tonalidades sepia de daguerrotipo y un final de estallido multicolor, es representado eficazmente en este coreodrama».¹⁶⁵

La idea de los diseños de estos decorados, es buena, porque nos remite a una época y da un toque dramático al cuadro, pero -como se dice en el ambiente de la danza- se los comen los bailarines y se ven pobres. Son unos iconos de dos lámparas y una vitrola antiguos, sobre muebles de principios de siglo, contiene tonalidades sepias combinadas con tonos muy claros, también el vestuario presenta

Fig. 138.
El numeroso elenco integrado por coro, ballet y músicos, con vestuarios muy bien diseñados, destacan muy por encima de la escenografía, ésta es tan mínima que se pierde.



¹⁶⁵ Ibid.

esas características de color, más dos cálidos, rojo y naranja, y algunos vestidos en verde y morado fuertes, por lo tanto, el sólo vestuario nos ubica rápidamente en una época y esto a la escenografía la minimisa.

«Los ritos de cosecha, tan antiguos como la especie humana, tienen expresiones particulares en cada pueblo. En la *Fiesta del Acabo* -que se representa aquí tal como la recuerdan los más ancianos de Coquimatlán- presenciarnos una vez más la combinación de elementos de la danza y la música con los de la lírica popular, a través de versos picarescos, llenos de ingenio y colorido, llamados ménderos y que gritan los picadores cuando alguno de ellos encuentra una mazorca de granos rojos».¹⁶⁶ (fig. 139 y 140) En este cuadro hubo un detalle que es importante mencionar, y fue, la colocación de los módulos decorativos que taparon a los músicos, éstos quedaron por atrás de la escenografía y se ve como un error de planeación, y sea cual fuere el motivo, esos detalles deben cuidarse mucho, porque también ellos son parte del elenco, y si la intención era cubrirlos por no traer vestuario acorde al montaje, lo mejor sería colocarlos para tocar fuera del escenario o iluminar de manera que no se vean, ya que la decoración es muy destacable y describe rápidamente el motivo de la fiesta, *la cosecha*.

Son unas figuras planas de milpas (fermas), al parecer de madera en color amarillo, están colocadas en dos planos y dos niveles en el fondo del escenario, la composición es simétrica con ritmo, el movimiento que se percibe en su diseño lo hace activo, lo orgánico de las faldas y la coreografía lo convierten en un cuadro muy dinámico. En el vestuario vemos mucha luminosidad, porque predomina el blanco de las mantas y colores muy claros como amarillo, rosa y naranja, con algunos tonos más oscuros como violeta, verde y morado, para contrastar en algunas combinaciones. La visión general en los momentos más activos de estos bailes es algo muy impactante, por la actividad visual y los sonidos.

Sones y Jarabes de Colima. (fig.141) «Entre el amplio abanico de manifestaciones folclóricas de Colima sobresale el son, una auténtica creación popular soporte de la presente coreografía, caracterizada por su música festiva, así como por una escenografía y un vestuario de gran colorido, síntesis de valores culturales estrechamente ligados a la naturaleza de la región y representativos de nuestra identidad nacional».¹⁶⁷ El telón de fondo es la imagen de una plaza principal donde vemos lo más característico de las plazas en los pueblos de provincia, como es el portal, el kiosco, las lámparas de los postes y los jardines, la composición es totalmente simétrica y se percibe una ley de tercios en sentido horizontal, también se ubican los elementos en planos distintos, los árboles en primero, las lámparas y el kiosco en segundo y el portal en tercero; además, de una ligera perspectiva.

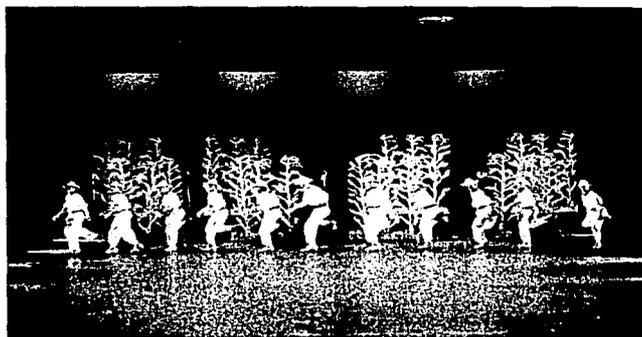


Fig. 139. (arriba)
La luz clara que aquí se usó, ubica el ambiente en el día, como si estuvieran cosechando maíz bajo el sol del campo.



Fig. 140. (abajo)
La iluminación logra que se vea de noche, cuando la fiesta está en su mejor momento.

166 Ibid.
167 Ibid.



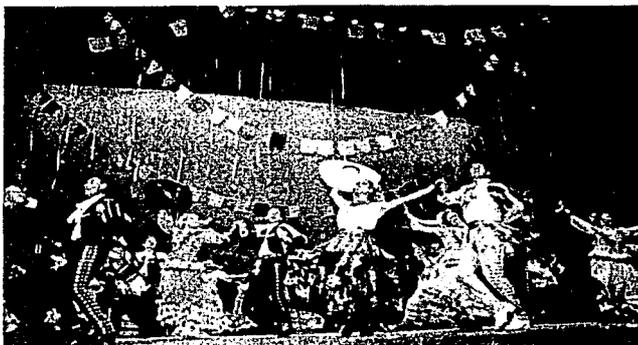
Fig. 141.
La simetría del diseño en el telón, se integra muy bien en distintos momentos de la coreografía, como en este ejemplo.

críticas que han suscitado sus actuaciones. Cada año realiza una temporada en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, y desde 1979 lleva a cabo constantes giras por países de América, Europa y Asia. Ha participado en los más prestigiosos festivales culturales de México y el extranjero, en cuyo marco ha compartido marquesinas y actuaciones con diversas compañías de danza clásica y contemporánea, así como con numerosas orquestas sinfónicas y compañías de teatro y ópera, todos ellos conjuntos de gran calidad artística y reconocimiento internacional. *Nieves Panlagua* fue integrante de los ballets de Bellas Artes, Waideen, Nacional de México y Popular de México. Adquirió conocimientos de música, danza indígena y bailes mestizos mexicanos, los cuales, sumados a sus estudios de pedagogía, la prepararon para dirigir la Academia de la Danza Mexicana y la Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBA. A partir de entonces ha luchado por el reconocimiento y la dignificación profesional del maestro y el bailarín de danza folklórica. Objetivo primordial que la decidió a dedicarse por completo a la creación de ésta importante compañía».¹⁶⁸

«Entre los cantos y los bailes populares de carácter mestizo, el *son Jaliscoense* destaca como una genuina expresión que identifica al mexicano dentro y fuera del país».¹⁶⁹ la escenografía del estado de Jalisco es sencilla pero funcional, porque es muy colorida y se integra perfectamente con el trabajo coreográfico, posee una gama de colores muy completa, desde los cálidos hasta los fríos, y el vestuario también. Lo práctico de este decorado es principalmente, el poco peso del material pues sólo es papel de china picado en forma de figuras y serpentinas colgadas en un cordón, todo colocado en varales de distintos términos, resultando una composición con las siguientes y más notorias cualidades: simetría, ritmo, actividad, y policromía. (fig. 142)

En el siguiente montaje la escenografía está hecha de materiales más pesados, con soporte en estructuras de madera, representa los adornos hechos con hojas largas de una planta cuya parte más ancha es blanca, estas hojas son entretreídas y forman flores, este tipo de ornamento es característico de las fiestas religiosas y

Fig. 142.
Cuadro de Jalisco.

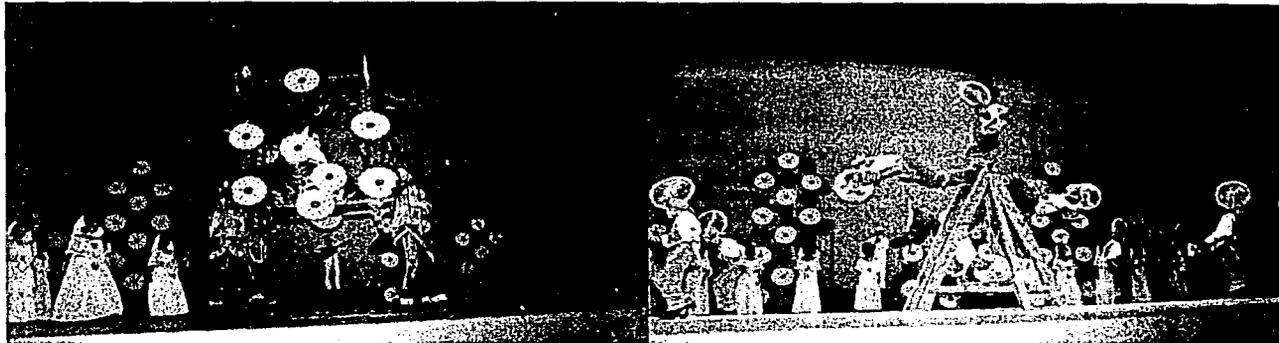


168 Programa de mano. Festival PATRIA GRANDE. Compañía Nacional de Danza Folklórica, Teatro de la Danza. México D.F. Septiembre 1997.

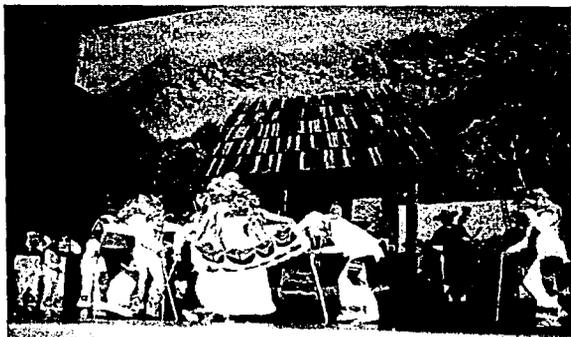
169 Ibid.

familiares de un gran número de comunidades rurales de la sierra en los estados de *Puebla* y *Veracruz*, cuna de muchas danzas indígenas. (fig. 143 y 144) El diseño se ve basado en esa tradición popular, lo cual es muy importante porque muestra el rescate de otro aspecto de la cultura en la región que se está representando. Los colores básicos son blanco, rojo y verde, los módulos están distribuidos de manera simétrica con yuxtaposición y ritmo, integrándose muy bien al trabajo coreográfico, la cruceta en la cual giran cuatro danzantes es totalmente de madera, solamente el tubo donde gira la cruz es de metal. Los vestuarios presentan varios colores, principalmente los cálidos rojo y amarillo, combinados con blanco y negro, y algunos detalles brillantes de materiales con acabados metalizados en plata y oro, principalmente en los tocados y sombreros y en los detalles bordados.

Fig. 143. (Izq.)
Entrada de la
reyna huasteca.
Fig. 144. (der.)
Danza de los Huchuas.
Estas danzas y fiestas
representadas en este
cuadro provienen
de la región ubicada
en la sierra los estados
de Puebla y Veracruz
zona límite entre ambos.



En el montaje de las danzas indígenas del estado de *Michoacán*, se aplica un imponente telón, (fig. 145 y 146) en el que está plasmada la imagen de una aldea de casas pequeñas de madera, características de los tarascos, en este diseño tenemos un manejo muy evidente de la perspectiva y de los planos, pues tenemos en el primero y segundo algunas cabañas, en tercero árboles, y en un cuarto plano los montes y el cielo nublado, esto último nos describe el clima de la zona; por lo tanto, la composición es estática y asimétrica. La escenografía es totalmente descriptiva, pues los objetos que vemos representados en la pintura, como los sombreros, el guaje, el machete, las macetas, el petate y las hojas secas de maíz, nos



habla de la actividad que hace la gente en ese lugar. El manejo del color es un tanto frío, azules, verdes, grises y cafés emiten poca energía al impacto visual, pero las luces pintadas en las nubes, montañas y en los tejados de madera, nos remiten a una hora temprana de un día frío. El tamaño de los dibujos es muy grande con respecto al de los bailarines, esto hace ver al dibujo un poco desproporcionado al tamaño de ellos, pero no afecta ni

Fig. 145.(arriba) Uno de los muchos sones de la danza de los viejitos.
Fig. 146.(abajo) Danza de los cúpites, también de Michoacán.

«Amalia Hernández, fundadora en 1952 del Ballet Folklórico de México, bailarina y coreógrafa, comenzó desde muy joven una búsqueda permanente por rescatar las tradiciones dancísticas de México. Esta búsqueda se convirtió en una necesidad vital por proyectar a México y a todo el mundo, la belleza del universo en movimiento desde las culturas precolombinas, las influencias españolas en la época del virreinato hasta la fuerza popular de los tiempos revolucionarios. El éxito internacional obtenido en las primeras giras y que se han repetido a lo largo de más de cuarenta y cinco años de incansable labor artística, se mantiene vigente, dejando en cada ciudad del mundo lo que México es a través de su folklor. En reconocimiento a tan vasta obra artística, Amalia Hernández y el Ballet Folklórico de México han recibido más de 200 preseas».¹⁷⁰

Fig. 147.

El fondo con la figura de la gran pirámide es un telón, y el trasto de la escalera se conforma de distintos módulos en madera que se ensamblan, esto facilita su montaje y transporte en las giras.

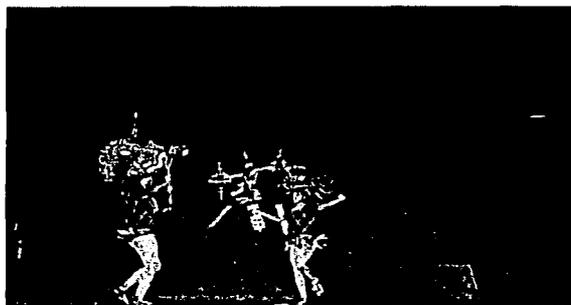


Fig. 148.

La fuerza y energía del círculo en las artes plásticas siempre ha sido uno de los recursos predilectos de muchos artistas en sus diseños, y en este decorado se entiende perfectamente que funciona en favor del espectáculo, integrándose muy bien visualmente.



En este espectáculo se utilizan de ocho a diez escenografías diferentes, según el programa, que normalmente tiene de nueve a diez cuadros dancísticos distintos por función en el majestuoso palacio de Bellas Artes, y una de sus características en cuanto al uso de sus decorados, es la posibilidad de aplicarlos -algunos de ellos- en cuadros distintos pero en diferentes funciones, porque nunca se ve una misma escenografía puesta dos veces en una misma presentación. El impacto visual de este espectáculo es realmente impresionante, primero por el escenario tan grande y bien equipado en el que se presenta, después por el numeroso elenco que participa y su estilizado y variado vestuario, y por último sus imponentes escenografías que crecen en belleza con la excelente iluminación.

De los montajes basados en la cultura prehispánica, tenemos tres escenografías. En los *Dioses Aztecas*, (fig. 147) la pirámide es ejemplo de la arquitectura mexicana y el diseño es similar al Templo Mayor de la gran Tenochtitlán, con sus niveles escalonados y el color de las rocas. Se aprecian dos partes, la del fondo que sólo es la figura a contraluz de una gran pirámide, en color gris oscuro y ciclorama azul, y la estructura escalonada en un plano más cercano pero en un área arriba centro del escenario, con tres niveles y una escalera central, el color que predomina es el gris, y con el efecto de la luz logra una textura de piedra. La grandeza visual que proyecta y su gran tamaño, son acordes al trabajo coreográfico y se integra muy bien a los diferentes momentos de la obra, ya que no compite con los vestuarios, ni se queda atrás de ellos tampoco, y éstos son muy coloridos, cada uno es un diseño muy elaborado y son alrededor de diez modelos en total, además de la utilería, que también es un trabajo muy artesanal y todo esto hace una composición muy colorida, fuerte y simétrica.

En los *Concheros*, (fig. 148) tienen como escenografía un sólo módulo de forma circular, es un sol estilizado con una carga simbólica muy fuerte y su color dorado hace más evidente la grandeza visual que impone; además, su colocación es exactamente en el área central del escenario y está colgado de una vara, su contraste con el fondo azul del ciclorama, y los colores del vestuario hacen que destaque en la composición, los cuales son: azul fuerte, verde agua, amarillo, rojo y dorado.

¹⁷⁰ Programa de mano. Ballet Folklórico de México, Palacio de Bellas Artes. México D.F. s/a.

«La peregrinación del norte para encontrar el lugar donde debería el pueblo fundar su ciudad, es motivo para recrearla en la coreografía de *La Gran Tenochtitlán*. (fig. 149) El águila parada en un nopal, devorando una serpiente, era el símbolo preciso que éste pueblo buscaba».¹⁷¹ El telón de fondo es una pintura de gran colorido y belleza, el paisaje de las montañas y el cielo multicolor proyectan mucha energía, los rayos del sol que nacen de entre las nubes, respaldan muy bien al módulo colgado en un primer plano, con la imagen del águila devorando la serpiente sobre el nopal, símbolo de gran fuerza y motivo conceptual de toda esta danza. La composición general del cuadro es un tanto simétrica, aunque el puro telón no lo sea totalmente, y tiene profundidad, variación y policromía, que va desde los fríos como azul, verde y violeta, hasta los cálidos como amarillo, rojo y naranja. Los vestuarios son diseños inspirados en el nopal, el águila y la serpiente, además de la vestimenta de la mujer prehispánica en colores claros y adornos como plecas y símbolos en colores fuertes y los tocados que adornan sus peinados.

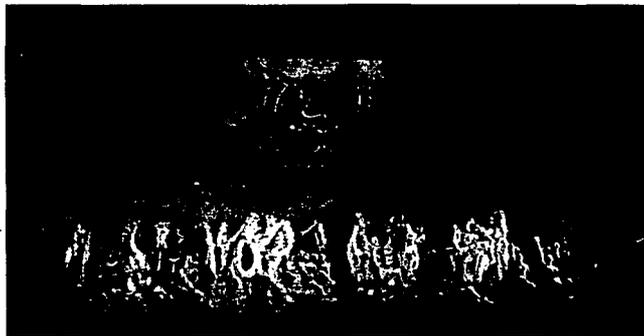


Fig. 149. Pose final de la última danza de éste cuadro con la escenografía vista en su totalidad.

Sones de Michoacán. (fig. 150) «El Ballet empieza con la fiesta del pueblo, donde las danzas son ejecutadas frente a un arco de flores, una de las decoraciones más usuales. Este es el primer ballet folclórico que compuso Amalia Hernández y ella lo conserva como símbolo de amor a lo mexicano y a la juventud, su propia juventud que aquí quedo plasmada en forma de danza».¹⁷² En el rompimiento que aquí se utiliza, está un atractivo arco estructurado con formas orgánicas que se integran entre sí, dando un dinamismo y actividad de elementos con cierto grado barroco, por la cantidad de líneas y planos irregulares. Compositivamente se integran al montaje, las técnicas de simetría, profusión y coherencia, por el tipo de formas, que a la vez tienen variedad en tamaños y colores como azul, rojo, violeta, amarillo, blanco, negro, naranja y rosa, algunos de estos también presentes en los vestuarios.

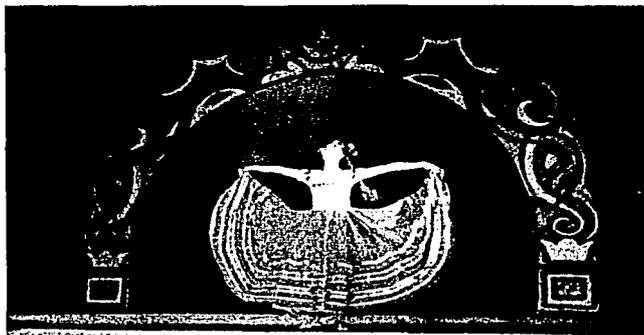


Fig. 150. El arco que en este ejemplo rodea a la bailarina desde el fondo, simplemente la convierte en una hermosa reina.

El siguiente diseño escenográfico también es un rompimiento, tiene la forma de un frondoso árbol, símbolo de la vegetación en nuestro país, y es utilizado en los cuadros de *Yucatán* y *Tarima de Tixtla*. (fig. 151 y 152) La composición es asimétrica, los colores cafés y verdes del decorado, contrastan muy bien con el fondo azul y dan al espectador un atractivo impacto, porque los vestuarios son de colores muy luminosos, y el diseño integra pasividad, representación, equilibrio asimétrico y sencillez.



Fig. 151.(Izq.)
Tarima de Tixtla.
Fig. 152.(der.)
Yucatán.

Lo figurativo y sencillo
del diseño, armoniza con
el trabajo coreográfico
de una manera muy
agradable.

Zafra en Tamaulipas, (fig. 153) «Estado del norte de México, región donde se cultiva la caña de azúcar. Las fiestas giran alrededor de la zafra de la caña de azúcar». ¹⁷³ Y es precisamente la caña el elemento representado en este telón, cuyos colores son fríos totalmente, verdes y azules intensos, combinados en un paisaje de montañas, campos de cultivo y el cielo en un ambiente poco luminoso pero con mucha agudeza, por lo marcado de sus líneas y áreas de color, y audacia por la sensación que provocan las diferentes direcciones en toda la imagen; aunque, con una evidente asimetría en equilibrio.

«La Revolución de 1910, fue la causa de grandes cambios sociales y produjo la integración real de la nacionalidad mexicana. Este ballet está dedicado a las soldaderas, mujeres que combaten y que tuvieron un papel determinante en la revolución al seguir a sus hombres a la guerra». ¹⁷⁴ Este cuadro es muy completo, porque además de ser descriptivo por la temática que presenta, tiene una calidad plástica muy fuerte, integra tres escenografías diferentes en tres partes distintas, y el brillante colorido de los vestuarios enriquece a la composición. La primera escenografía son tres módulos colgados de una vara, éstos parecen ser estructuras metálicas con luces en pequeñas lámparas, parecidas a los candelabros que



Fig. 153.(arriba)
Este cuadro también,
es conocido como
Huapango de Tamaulipas.

iluminaron los grandes salones en las casas de los poderosos hacendados y extranjeros europeos que vivieron en México, antes de la revolución. (fig. 154) El módulo central es más grande que los dos laterales y el diseño es el mismo en los tres, éstos aparecen en la primera parte del cuadro, cuando los burgueses están bailando polkas europeas y de repente son interrumpidos por los revolucionarios encabezados por *Juana Gallo*, en esta parte predomina la simetría, la profusión y el equilibrio. Después se integra un número de mujeres soldaderas, las adetas que luchan por la soberanía nacional, mujeres fieles a su pueblo que pelearon con las armas y son ahora símbolo de la mujer mexicana que no se deja vencer ante nadie, la valentía y el carácter están plasmados en esta coreografía donde varias mujeres vestidas en colores muy variados y brillantes, acompañadas de carrilleras, rifles y sombreros, representan escénicamente una acción de guerra, en la que tenemos una

¹⁷³ Ibid.
¹⁷⁴ Ibid.

escenografía con una fuerte carga dramática, donde predomina el color rojo que remite a la sangre derramada por los soldados, el color negro del luto y del humo del fuego que acaba con todo, los magueyes grandes y secos en una soledad después de la guerra, y una serie de arcos dañados por las batallas, cuya arquitectura nos recuerda a la provincia y los pequeños pueblos de principios de siglo. La composición es asimétrica, pero lleva una marcada perspectiva y profundidad, porque aparece en primer plano la imagen sólida y pesada de los arcos y los magueyes, y en segundo plano el horizonte.

(fig. 155) Desde luego que no pueden faltar los hombres revolucionarios que en un principio, sólo contaron con caballos y machetes para pelear, y en esta danza vemos a estos soldados respaldados por una grandiosa imagen que al igual que la anterior es un telón, aquí es evidente el momento de la lucha, un pueblo atacado y en llamas, el tren en marcha y a toda velocidad, huyendo entre los campos desérticos del norte del país. La imagen es como un enorme grabado a una tinta y con fondo rojo, este contraste dramatiza la intención del montaje y compositivamente vemos una enorme profusión, asimetría, exageración y desequilibrio en un diseño muy activo e imponente. (fig. 156)

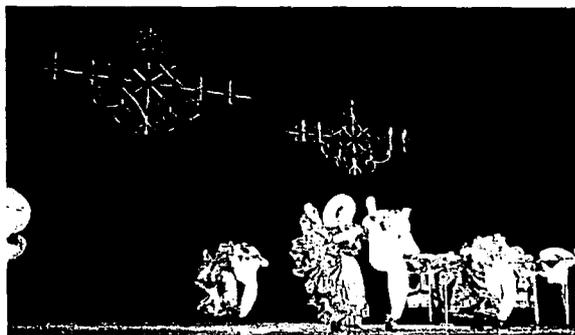


Fig. 154. (arriba)
Juana Gallo.

Fig. 155. (izq.)
Los Adelas.
Fig. 156. (der.)
Los caballos.



Fiesta en Tlacotalpan es un cuadro muy vistoso del estado de Veracruz, empezando por el marcado contraste del blanco del vestuario con el colorido intenso de la escenografía, (fig. 157) en este telón está representado un bello paisaje característico de la zona tropical inspirado en el bello Tlacotalpan. En un primer plano tenemos palmeras; en segundo un pequeño pueblo con cierto grado de abstracción donde las casas están colocadas en desorden pero con unidad; y en tercer plano el horizonte del mar con la puesta de sol. En la composición además de los planos, asimetría y unidad, hay profundidad, policromía, acento, y un poco de actividad, y los colores van de los fríos hasta los cálidos en todo el diseño y de acuerdo a la iluminación éstos cambian, pero hay una evidente policromía en todo el cuadro.

Fig. 157. Uno de los aspectos de este diseño mejor logrados, es el estilo abstracto que manejó el escenógrafo sin perder el sabor típico Jarocho.



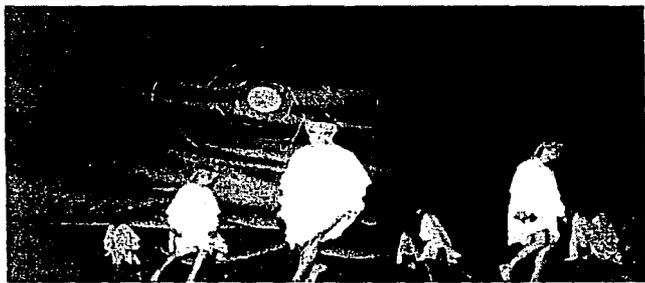
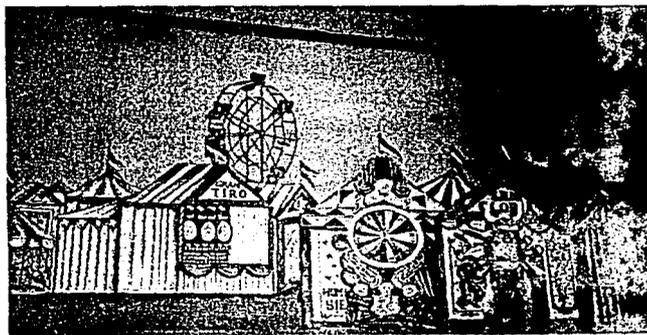


Fig. 158. (arriba)
Los Tarahumaras
de Chihuahua.
Fig. 159. (abajo)
Este diseño es de los
que más fuerza
cromática tienen.

Los Tarahumaras de la sierra de Chihuahua son escenificados en este espectáculo y el decorado es un telón que muestra las montañas y el horizonte nocturno, acompañados de la luna llena y destellos de estrellas en movimiento formando líneas que la rodean, el cielo tiene nubes alargadas, los colores son fríos totalmente, azules y grises con destellos blancos, en una composición simétrica, estática, equilibrada, reticente, acentuada, pasiva y con una carga mítica y ritual, que se proyecta con la coreografía y la luz del vestuario blanco de los bailarines. (fig. 158)

La vida es juego, es un montaje que plasma el colorido y la alegría de los juegos infantiles, parte de la tradición mexicana, y ésta escenografía es de las más espectaculares, porque incluye muchos colores y elementos descriptivos de las ferias y los juegos que en ella se hacen. (fig. 159)



El decorado es un rompimiento, porque no abarca todo el espacio que un telón de fondo, aunque la parte de arriba es una gasa transparente que lo soporta, con la cual logran abarcarlo. Compositivamente se percibe un ritmo horizontal y una asimetría armónica, porque la variedad de color se equilibra con la similitud de formas, además de variedad, profusión y yuxtaposición. La ruleta que se ve junto al diablo es una forma que entra y sale del escenario fácilmente porque tiene ruedas, la utilería y vestuario de los bailarines también son muy coloridos y hacen más fuerte la policromía.

El siguiente decorado se aplica en dos montajes, *Chiapas* y *Boda en Tehuantepec*. La cercanía de las zonas de estos dos estados favorecen la utilización de este recurso escenográfico que en color dorado, simboliza al valioso metal de uso frecuente en muchas comunidades del sureste, y se trata de un arco cuyo diseño es una estructura formada por elementos orgánicos y estilizados de figuras de aves, flores y hojas, en una simetría rígida. El elemento central superior es un sol y la característica más evidente es un estilo barroco,

Fig. 160.
Boda en Tehuantepec.



por la profusión y complejidad en un módulo cuyas figuras tan adornadas dan alusión al amor y las dos partes que forman una pareja. Los vestuarios aunque son muy coloridos no compiten ni desequilibran el impacto visual de los montajes. En el cuadro cuyo título es *Boda en Tehuantepec* la novia viste un diseño bordado en oro, y la combinación con la escenografía resulta muy elegante y solemne, puesto que la mujer oaxaqueña, -y en especial la de esa zona-, se distingue por su carácter decidido y dominante con lo que es reconocida en todo el país; y los vestuarios del cuadro de *Chiapas*, son de colores cálidos como marrón y rosa mexicano con blanco. (fig. 160)

Danza del Venado. (fig. 161) «Pueblo cazador por excelencia, los yaquis se han mantenido al margen de la influencia española y constituyen la única tribu aborigen que conserva en el país su autonomía original». ¹⁷⁵ Este telón de fondo es un majestuoso paisaje desértico, característico del norte del país, los colores neutros de la tierra y los azules del cielo combinados con destellos naranjas, generan una sensación de un día al atardecer, la profundidad y neutralidad, se conjugan en una composición asimétrica, que por su pasividad y agudeza lo hacen atractivo, aún siendo sencillo.



Fig. 161.
En esta imagen vemos a un pascola, el danzante que caza al venado.

«El estado de Jalisco es la tierra de los charros, de las chinas y de los mariachis, símbolos de la nacionalidad mexicana». ¹⁷⁶ (fig. 162 y 163) Este cuadro es el final del espectáculo y logra un fuerte impacto visual, por la integración del colorido en las luces, en el vestuario y la escenografía, esta última consta de tres módulos que técnicamente se llaman fondillos móviles, porque están atrás y quedan sobre los practibables o plataforma donde se ubican los músicos, van colgados de una vara y son parte de un conjunto, formado por un kiosco entre dos postes de luz con tres lámparas cada uno, cuyo diseño es característico de la arquitectura típica de las plazas de Jalisco. Los colores del decorado son grises y pequeñas luces en blanco que dan la sensación de metal, con las esferas de las lámparas en amarillo y naranja para emitir luz. La elegancia del vestuario en los colores negro, rojo, blanco y dorado, nos proyectan una energía muy grande. La composición general es simétrica y equilibrada, pero el diseño del decorado es pasivo, agudo y coherente, todo esto basado en una idea de fiesta popular en la cual lo más fuerte es la ejecución de los bailes, así como la belleza de su gente en un ambiente nocturno.

Fig. 162.(izq.)
Parte de la escenografía de Jalisco vista más de cerca.
Fig. 163.(der.)
Toma completa del final de Jalisco con todo el elenco.



94 La variedad de posibilidades que una obra de danza puede tener para diseñar escenografías es muy grande y con estos ejemplos queda demostrado, y se confirma el estrecho vínculo que la danza y cualquier arte escénico tiene con el diseño y las artes plásticas en cualquiera de sus especialidades.

¹⁷⁵ Ibid.
¹⁷⁶ Ibid.

3.4 Cualidades de la danza escénica, bailarines y público en las áreas de folclór, clásico y contemporáneo, de los principales escenarios de la ciudad de México

La gente que se siente atraída por la danza y que no precisamente es quien la hace, asiste a los espectáculos porque hay algo que definitivamente ejerce en sus pensamientos y sentimientos una reacción que no le da la vida cotidiana, pues el escenario logra una cierta energía, que como una magia se aparece y después se va, por lo cual el público siente el deseo de regresar, ya sea con frecuencia o esporádicamente pero regresa, y aquí es donde se ve la importancia del impacto visual en un escenario, porque es muy cierto que ver la ejecución de una danza en un salón de ensayos, o en un espacio donde no hay iluminación escénica, ni escenografía, aunque sí vestuario; y ver después, la obra montada con toda la estructura teatral, se generan unas sensaciones para el espectador totalmente distintas y en ello tiene mucho que ver, qué lo identifica con lo que ve, porqué le gusta o porqué no le gusta, a partir de esto tendrá preferencia por determinado trabajo y dirá específicamente cual y de que área.¹⁷⁷

Conocer las características del público que ve danza, es importante para hacer escenografía, pero primeramente ésta debe ser acorde a la obra presentada; aunque, todo diseño visual tiene como objetivo dar un discurso o mensaje y por eso es necesario tener presente a quién está dirigido y saber quienes lo verán, frecuentemente se da la situación de autores de teatro y danza que en lo último que piensan es en el público, primero piensan en su idea y así la montan, y su principal objetivo es satisfacerse a ellos mismos aunque no sepan si al público le gustará y entenderá o no la obra.

Antes de analizar lo que serían las cualidades de los tipos de público, es importante tener noción de manera general, de lo más característico de cada área dancística, pero no en el aspecto técnico de ejecución de las danzas, sino en las temáticas y conceptos que manejan, esto es, lo que realmente atrae a la gente y despierta su interés cautivándola; y también, tomar en cuenta ciertos elementos de la personalidad más comunes en los bailarines y que son distintos en cada área.¹⁷⁸

La danza clásica es por excelencia y tradicionalmente considerada, el arte interpretado por y para los cultos -aunque en la actualidad un gran número de los que se dicen intelectuales asisten más a eventos de danza contemporánea-, los nobles, los más selectos de las sociedades por su status y su belleza, en sus orígenes la danza clásica solamente era vista por las familias reales y los altos funcionarios de los reinos de Europa, pues no cualquier persona tenía el privilegio de recibir una enseñanza en ballet, hasta que se formó la danza académica, primero en Italia y se consolida después en Francia. Esta situación desde luego a cambiado un poco, junto con la evolución de este arte y con el paso del tiempo, las sociedades de todo el mundo incluyendo las de los reinos donde se inició, se han abierto para que cada vez sean más los que aprendan y conozcan el ballet

177 En este punto hay varias opiniones y expresiones de tipo personal con respecto a lo que he conocido de la danza en la ciudad de México, desde el año de 1992 al 2002, no es mi intención criticar vagamente ni ofender a nadie, tampoco enjuiciar el trabajo y la dignidad de las personas, sólo estoy dando mi punto de vista con el fin de enriquecer esta investigación sobre un tema tan importante y serio que a muchos nos interesa, y quiero resaltar la asesoría de la maestra ALMA MINO de la Academia de la Danza Mexicana del INBA en la realización de este punto.

178 Utilizamos la palabra área, en lugar de la palabra género, para distinguir las diferentes danzas que se tratan en este punto, porque actualmente existe cierta polémica en el medio dancístico por el uso de ésta palabra para distinguirlos.



clásico, y la participación nuevamente del hombre -porque en los orígenes de la danza solamente los hombres bailaban- en un arte que durante mucho tiempo fuera más desarrollado por mujeres, es otro de los grandes avances en su evolución, tan importante, que ahora se hace indispensable la participación del varón en casi todas las obras de concierto. En los tiempos modernos y específicamente en nuestra ciudad, vamos a ver que en el ambiente de los bailarines clásicos profesionales, su imagen es un poco narcisista, son delicados y muy selectivos, aunque ésto es en parte resultado de su rigurosa disciplina, pues es tanto el cuidado que deben tener de su cuerpo que evitan ciertos alimentos y hábitos para no afectar su actividad, lo cual es un poco extraño para quienes no saben de danza y lo toman como algo desagradable, durante la formación escolar de los bailarines clásicos, algunos profesores también los trabajan psicológicamente, la mayor parte de ellos desde el inicio siembran en el alumno la idea de superioridad, perfección, proyección y belleza, que junto con el duro y constante entrenamiento, hacen del cuerpo una figura que siempre llama la atención de quienes no hacen ese trabajo, por eso muchos de ellos aparentan -aunque no lo sean-, una actitud ególatra, además de que tienen muy presente que pocos pueden hacer lo que ellos con sus aptitudes físicas (fig. 164); por otro lado, un detalle frecuente, es que a las escuelas más importantes de danza clásica de nuestra ciudad asisten varios alumnos hijos de familias acomodadas por lo costoso que es estudiar esta carrera, y la actitud de vanidad en muchos de ellos se da desde el seno familiar, pero afortunadamente esta situación va disminuyendo y se da con más frecuencia la participación de estudiantes de clase media, pues algunos logran el apoyo de las becas en escuelas oficiales.

En cuanto a los temas y conceptos más comunes que se manejan en danza clásica, existe una frecuente representación de la fantasía combinada en los cuentos con la sociedad real de la Europa antigua y las ideologías morales con los sentimientos. Es frecuente en las obras la participación de personajes como las hadas, los príncipes, las doncellas, el bien y el mal, donde el malo es alguien muy bonito; las historias de amor; los valores humanos como la bondad, la fidelidad, la valentía, la maldad, etcétera; historias con personajes de la Europa medieval y renacentista, y del oriente, donde representan a los campesinos, los soldados, las familias reales, y los dioses mitológicos, con danzas históricas y de carácter; y con respecto a la música, siempre se acompaña con orquestas o pianistas, y visualmente aplican imponentes decorados en sus espectáculos (fig. 165); pero este repertorio, ha quedado como parte de la historia aún vista y tradicional de los montajes clásicos, porque en éste momento se está dando en todo el mundo una evolución conceptual y de propuesta en los montajes de las grandes compañías, como la Compañía Nacional de Danza de México, en los que se desarrollan temáticas más contemporáneas y en ocasiones futuristas, con nuevos acompañamientos musicales, pero con la técnica clásica como base en la ejecución.

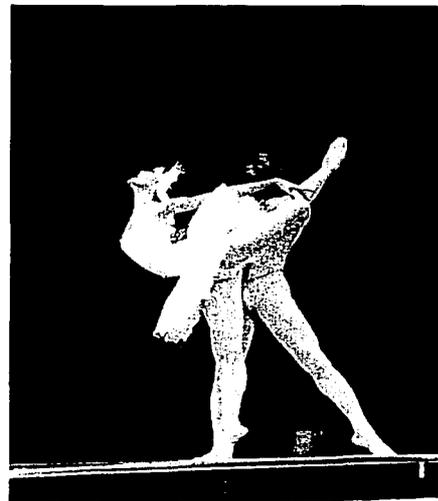
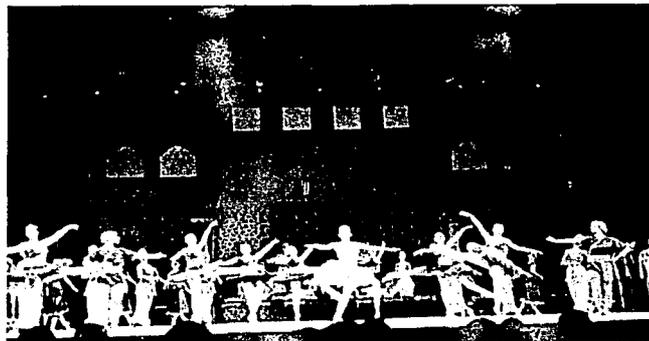


Fig. 164.
Compañía Nacional
de Danza.
*Pas de deux de
El lago de los cisnes.*

Fig. 165.
La Bayadera.
Montaje de la Escuela
Nacional de Danza
Clásica y Contemporánea
del CNA en el año 2001.
El principal impacto
de ésta imagen lo da
la escenografía.



La danza contemporánea es una distinta manera de expresar las ideas con propuestas alternativas que salen de lo establecido, con otra forma de movimientos corporales, donde los espectáculos se diseñan con elementos escenotécnicos en los que se integran estructuras, efectos visuales y de sonido que se toman de lo moderno, aquí es donde existe una mayor libertad de expresión y por lo tanto es, al parecer, el género que más seguidores tiene entre los jóvenes de esta ciudad, porque para hacer danza contemporánea no siempre es necesario seguir un mismo esquema de trabajo, se puede bailar individualmente, en duos, tríos, o grupos numerosos, vestidos de un sin fin de diseños y materiales, semidesnudos o desnudos, hay coreógrafos que hacen danza con gente ciega, invalida, niños de la calle o ancianos, lo cual quiere decir que no solamente los bien entrenados y con ciertas aptitudes son los que pueden bailar, pero para ser profesional si es importante esa preparación; ahora, con respecto al espacio de ejecución, dependiendo del tema y las posibilidades, se puede bailar fuera de los escenarios comunes, ya que se adaptan a espacios abiertos que pueden ser la calle, el campo, un árbol o una estatua y colgarse de ellos, en el interior o exterior de un inmueble, un camión, en fin, todo lo que se le ocurra a los coreógrafos pero justificadamente; y con respecto a la música, se usa de todo, desde orquestas, percusiones, sonidos guturales y onomatopélicos, sonidos de la naturaleza o de máquinas, efectos sonoros abstractos, música electrónica, improvisaciones con lo que se tenga disponible, y también con ausencia de sonidos se puede bailar.



Fig. 166.
La realidad está
en otra parte.
Vivir junto a las drogas
es vivir junto a la muerte.
Ballet Nacional de México.

Con respecto a la temática y conceptos que se trabajan es muy amplio, porque se han montado obras que hablan de acontecimientos de tipo político y social, de protesta o festejo, actuales o históricos; se ha puesto coreografía a obras de grandes músicos mundiales; se trabaja también inspirados en obras de la literatura, pintura y escultura, así como en las corrientes artísticas; en temas de tipo ideológico y científico, como la muerte, la vida, la religión, la fantasía, la ecología, los fenómenos naturales y metafísicos, etcétera; así como, los sueños y la mitología (fig. 166). Existen muchos elementos de tipo técnico que se toman de la danza clásica y folclórica en la contemporánea, pero sólo son un complemento que requiere el artista para perfeccionar su trabajo según sus necesidades y el tema de la obra, y veremos que existe un equilibrio de bailarines en cuanto a número de hombres y mujeres -ya que en la actualidad es más frecuente la carencia de varones en los grupos de danza-. Con respecto a los bailarines podemos decir que son los más variados en cuanto a personalidades, algunos son muy liberales y extrovertidos, otros idealistas en extremo, otros fanáticos de algunos temas o lineamientos personales, unos muy cultos y refinados -los pocos bailarines que he conocido con un profundo interés en la lectura son de esta área de danza-, algunos muy vanidosos por su belleza y habilidades físicas, y los hay de clases sociales distintas, en ese aspecto no es tan marcado el acceso para los que desean aprender y bailar contemporáneo, aunque para un nivel profesional se requiere de cierto nivel de preparación que no cualquiera tiene y de un subsidio económico, porque estudiar danza no es gratuito.

En la *danza folclórica* pura -en sus lugares de origen- veremos representada la tradición y costumbres de los grupos humanos de diferentes partes de cada país, en sus danzas se representa parte de su vida diaria y su ideología, en el caso de México, las danzas se hacen generalmente con un sentido mítico o religioso donde la influencia católica es la que motivó a los indígenas nativos de cada lugar a rendir culto a su santo patrón, interpretando danzas con un esfuerzo físico y creativo en honor a la iglesia en convivencia con sus semejantes (fig. 167). Dos detalles muy interesantes son el vestuario y los instrumentos musicales, porque muchos recurren a materiales de origen natural característicos de su región y que desarrollan creativamente logrando productos muy artísticos, algunas danzas representan a actividades económicas y sociales de sus comunidades, como la agricultura, la cacería y el comercio; o el matrimonio, la natalidad y la guerra (danzas prehispánicas). También tenemos los bailes mestizos considerados danza popular, pero con la cualidad de que son también el resultado de una fusión de culturas indígenas y europeas, y que representan principalmente el amor de pareja, la relación humana y universal de un hombre y una mujer, de lo cual también existe una gran variedad de estilos y de música, así como atractivos vestuarios, que remiten a las sociedades de otras épocas y a determinados festejos históricos.

En sus orígenes las danzas y bailes folclóricos se hacían en diferentes lugares, y en ciertas fechas del año, los atrios de las iglesias, las calles, las casas y las plazas principales de los pueblos eran los escenarios, los intérpretes de cada danza o baile, eran personas nativas del lugar, que bailaban por tradición familiar, por manda, por tener una nueva experiencia, por ayudar a la comunidad, o por placer; ahora que, en estos tiempos lo hacen también por interés económico, y los bailarines profesionales de las ciudades que participan en los montajes folclóricos, son en su mayoría gente de distintas edades y niveles sociales, hay quienes bailan por una temporada y quienes le dedican toda la vida, pero existe todavía en algunos, el amor, el respeto y el orgullo por la patria y la cultura nacionales (fig. 168). Algo interesante de una gran parte de bailarines profesionales de folclór, es que no se dedican únicamente a bailar, ya que combinan su actividad con otra profesión u oficio sin dejar de hacer danza, cosa que en gente profesional de las áreas clásica y contemporánea no he visto con frecuencia. Para bailar folclór se trabaja un entrenamiento físico y técnico distinto -en parte-, al de las otras áreas de la danza, la preparación es diferente y no es fácil, pues existe la idea errónea en algunos bailarines y público de que es muy sencillo e inferior a las otras áreas.

Las compañías profesionales de danza generalmente presentan en los máximos escenarios espectáculos muy impactantes por sus variadas coreografías, sus atractivos vestuarios, el nivel técnico de sus bailarines y desde luego las *imponentes escenografías*, que montadas en estos grandes teatros con una sofisticada iluminación y sonido, hacen que el costo para el acceso del público sea muy alto, y por ello también es difícil que todo el mundo interesado asista, desgraciadamente esto ha generado que la mayor parte del público en escenarios como el Palacio de Bellas Artes, el Teatro Metropolitano, los Teatros Alameda y el Auditorio Nacional, sean gente un poco más acomodada, -pero no millonaria-, aunque tener dinero no significa ser culto, pero el apreciar y conocer un poco de arte ya es una parte de la cultura de la que en este país mucha gente carece; por otro

Fig. 167.
Danza de Quetzales de Atempan Puebla. El origen de ésta danza es -según sus intérpretes nativos de esa zona-, mítico y tiene que ver con una ave. El objetivo de montarla es totalmente religioso en honor al Señor San Francisco de Asís, los días tres y cuatro de octubre de cada año.





Fig. 168.
En Atempan Puebla,
y en la mayoría de
las comunidades
rurales de nuestro
país, donde se hacen
danzas tradicionales,
la enseñanza se inicia
desde la niñez,
y generalmente son
más niños que niñas
los que se preparan
para ello.

lado, en eventos de danza contemporánea es menos común ver teatros abarrotados pues no es tanta la gente interesada en ver este tipo de obras; teatros como el de la Danza, sala Miguel Covarrubias, teatros de las Artes y Raúl Flores Canelo del CNA y Julio Jiménez Rueda, no se caracterizan por tener tan altos los precios de las entradas, presentan buenas compañías profesionales, y el tipo de público varía por distintos factores como la ubicación del teatro, el precio del boleto, el horario y por supuesto, el evento.

La danza folclórica como espectáculo teatral, deja de ser una manifestación popular auténtica, porque el interés de llevar a escena la representación puede tener muchos motivos, pero no el que originalmente tuvo por sus creadores. Los que hacemos danza folclórica escénica, no lo hacemos porque seamos originarios del lugar de cada una de las danzas que bailamos, lo hacemos por un interés didáctico, por profesión, por preservación de la cultura, o por dinero, porque para muchos es una fuente de ingreso. Cuando hablamos de un espectáculo comercial de folclór, estamos hablando de un trabajo en el que van invertidos muchos elementos; por ejemplo, material humano y trabajo audiovisual, tiempo y dinero, dando como resultado un producto, que será vendido a un público y de éste, una

parte importante son extranjeros, los que pagan más y para quienes actualmente se montan los mejores espectáculos folclóricos no sólo de México, sino de todo el mundo, pues el turismo es importante para la economía de cualquier país, y teatros como el de la Ciudad y Bellas Artes, son los más frecuentados por turistas que quieren ver danza folclórica.¹⁷⁹

Ahora, basándonos en un cálculo relativo apoyado en la observación durante estos diez años, veremos específicamente que en esta ciudad el mayor número de seguidores -público y bailarines- son los de la danza folclórica, después los de danza clásica y finalmente los de la danza contemporánea.¹⁸⁰ La razón más lógica sería que con el folclór se identifican la mayor cantidad de habitantes, ya sea por la concentración de gente inmigrante, por la gran variedad de repertorios y por lo atractivo del trabajo en un medio urbano y complicado como lo es el de la ciudad, aquí veremos a un público de diferentes niveles económicos y culturales, así como de todas las edades, y en los espectáculos más caros al público extranjero, turistas principalmente.

En la danza clásica es un público un poco más tradicional, gente aparentemente bien portada o que quiere verse fina, y no precisamente por su nivel económico, sino por su grado de cultura, porque para la danza clásica como espectadores se tiene supuestamente una cierta sensibilidad y apreciación de la belleza y la dramatización que en ella se representan -cosas que otros públicos detestan-, en cuanto a las edades los hay de distintas, pero pocos niños, y es frecuente encontrar en las presentaciones de obras clásicas a estudiantes de música por la participación de las orquestas.

179 En la parte correspondiente a la danza folclórica, se da una mayor explicación que en las otras dos, porque el objetivo final de esta investigación está enfocado a un diseño para esa área.

180 Este comentario está basado en mi asistencia a muchos eventos de danza de las tres áreas, en varios escenarios de diferentes niveles y calidades en esta ciudad, del año 1992 al 2000, y de la convivencia con bailarines de ambas áreas.

En la danza contemporánea, desgraciadamente hay eventos en los que ni regalando los boletos se llenan las salas, hay eventos en los que si hay buena asistencia; sin embargo, cuando el público asiste vemos un tipo de gente distinta a los otros, algunos por su forma de vestir, otros por su imagen misteriosa o llamativa, gente interesada en ciertos temas y con ciertos gustos y que se identifican con las obras y con los intérpretes, sobretodo cuando son temáticas fuertes, novedosas o alternativas y que dan mucho de que hablar.

Una parte del público de estos tres géneros dancísticos son artistas de otras áreas que encuentran en la danza una fuente de inspiración para crear sus obras, entre los más comunes encontramos a poetas, pintores, escultores, cineastas, videoastas, actores, dramaturgos, fotógrafos, arquitectos, músicos, y hasta científicos se ha dado el caso, sin olvidar por supuesto a la gente de prensa, los mismos bailarines y gente afin.

Capítulo IV

Diseño esceno-gráfico

4.1 Cuadro dancístico del Estado de Guerrero del Ballet Folclórico Nacional de México Aztlán

«La música de Guerrero, más que otro estado, conserva la tradición Española. De las danzas traídas de Chile, las parejas usan pañuelos para mostrar los matices del coqueteo, el cual cambia mientras la danza continúa. Originalmente la danza de la mujer iba acompañada por el arpa o el violín en compañía de la guitarra, pero ahora ellos usan un efecto o conjunto de viento llamado chile frito, o un acompañamiento de guitarra.

Ella, Sones de Artesa, El tapeado, Las Amarillas y El Toro»¹⁸¹, son los títulos correspondientes a los cinco bailes que conforman este montaje coreográfico, en donde son utilizados cuatro diseños de vestuario distintos en las mujeres, y uno sólo para los hombres, aunque con diferente bordado el de bailarines al de los músicos. Analicemos ahora los aspectos más importantes de este cuadro, primeramente por los movimientos en el espacio y el vestuario.

Al subir el telón inicia el cuadro con el grupo de músicos ubicados en el fondo del escenario junto al ciclorama, sobre unas tarimas -practicables- que los colocan en un nivel más alto que el del piso y esto se

acentúa más por la inclinación hacia el público que tiene este escenario que es de forma italiana. Y en un plano anterior pero junto a ellos, están paradas las cuatro tarimas -también llamadas artesas-, sobre las cuales más adelante bailan. El número de integrantes en el elenco de este cuadro es generalmente de treinta personas, de los cuales veinte son bailarines, nueve son músicos, y una persona más que se encarga de tocar la caja de tapeo, el cual es también generalmente un bailarín.

El primero de los bailes de este cuadro se titula *Ella* (fig. 169 y 170), en él participan sólo ocho parejas, es decir ocho mujeres y ocho hombres, aquí tenemos una serie de desplazamientos que inician en una línea diagonal de la zona arriba izquierda vista del público hasta la zona derecha abajo, en esos lugares cada pareja hace movimientos en pequeños círculos sobre su propio punto y con careos; es decir, frente a su pareja intercambiando ambos lugares; después, ésta diagonal se convierte en horizontal paralela, centrada a la mitad del escenario,



Fig. 169. (arriba)
Vista en picada del inicio de la coreografía, aquí se aprecia la primera diagonal que hacen al entrar al escenario.
Fig. 170. (abajo)
Vista al nivel del escenario, en uno de los movimientos coreográficos.



¹⁸¹ Programa de mano, ob. cit.

ésta se divide en dos partiendo de una separación intercalada formando dos paralelas de cuatro parejas cada una, arriba y abajo del escenario respectivamente, después todos los varones se cargan hacia la derecha -dando la espalda al público- y las mujeres a la izquierda -con frente al público-, y al regresar a sus líneas con sus parejas se vuelven a intercalar en la zona centro como en la primer paralela para cambiar a los lugares de las otras parejas, los de abajo suben y los de arriba bajan, finalmente para salir, las dos líneas centrales salen del lado izquierdo y las de los extremos arriba y abajo salen del lado derecho. En ese momento los varones, siguiendo el ritmo de la música, acomodan en cruz -centro arriba, centro abajo, centro derecha y centro izquierda- las cuatro tarimas donde será interpretado el siguiente número titulado *Sones de Artesa*, el cual coreográficamente es sencillo, porque toda la pieza se baila en la tarima, son sólo cuatro parejas y los bailarines hacen movimientos en su propio eje y cambiando de lugar con la mujer. (fig. 171)



Fig. 171.
En este baile las cuatro parejas hacen la misma secuencia de movimientos con los mismos pasos, la entrada de estos bailarines inicia cuando van saliendo los anteriores, y con el final de la música se colocan en las artesas.

El vestuario en estos primeros dos números tiene un origen muy rico culturalmente, el primero de ellos es el traje tradicional de las *amusgas*. «En la región fronteriza entre los estados de Guerrero y Oaxaca se encuentra la zona amusga, con ocho de sus diez pueblos en el primero de estos. Viven en una región cálida, de vegetación exuberante, y sus mujeres son excelentes tejedoras. Los maravillosos huipiles amusgos, elaborados en tres lienzos con algodón blanco y casi siempre hilado por las mismas mujeres -en telar de cintura-, tienen entretelados en la tela diseños de origen antiguo brocados con hilos de colores y a menudo llevan bordados en punto de cruz en el hombro».¹⁸² (fig. 172) En este traje y en los siguientes se complementa la ropa con accesorios, uno de ellos es el pañuelo o paleacate -usado también por los hombres- que regularmente es rojo o de un color fuerte, y que se mueve con la mano derecha, ya que con la izquierda se sostiene el huipil o las faldas y el varón la lleva atrás, otro accesorio es el tocado que llevan las mujeres en la cabeza y que es distinto en cada vestuario, con diseños inspirados en elementos característicos de cada región; aunque, con un toque estilizado que es necesario para la escena, y desde luego la joyería como los collares en tamaños y colores diversos y los aretes grandes en color oro.

El siguiente vestuario es el de Acatlán, originario de la etnia de los Nahuas, pero el traje es conocido como el de *acateca*. «Las mujeres acatecas bordan este traje pero no para ellas, sino que, lo venden a sus mejores clientes: las mujeres de Zitlala. Consta de un huipil de artíselo bordado con hilos de colores y una enagua de color azul marino listada, también bordada con motivos florales y zoomorfos. La enagua va sostenida con una faja roja, usan collares de cuentas de ámbar, de coral o de colorines naturales originales y sintéticos».¹⁸³ (fig. 173)

Fig. 172.
Diseño del vestuario de amusga, del baile titulado *Elia*.



182 MOMPRÁDE, Electra L. et al. *Arte Mexicano, Indumentaria Tradicional Indígena*. México, Hermes, 1976. p.181.

183 *Pueblos Indígenas de México. Nahuas de Guerrero*. INI p.13 y 15.



Fig. 173.
Uno de los detalles más característicos en el diseño de los bordados de este vestuario son las figuras de animales y flores, distribuidas a lo largo de las faldas de enredo en sentido horizontal, y combinadas con rayas negras anchas.

Fig. 175. (Izq.) Aquí se puede ver en un primer plano al tapeador, y en segundo plano a una de las parejas al finalizar el tapeado.

Fig. 176. (der.) Vista del escenario completo con las dos parejas a la mitad, en las áreas centrales laterales.

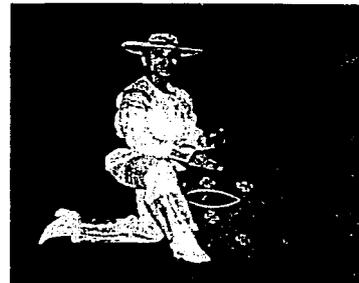


Este traje junto con el de amusga son los más conocidos del estado de Guerrero; sin embargo, los de los bailes siguientes también son importantes, y veamos ahora la estructura coreográfica de éstos en el espacio escénico.

El *tapeado* es una combinación de movimientos de pareja que integra el manejo de los zapateados que tienen cierta dificultad, los estilos corporales del hombre y la mujer, el floreo del pañuelo que dan la gracia de la coquetería y el acompañamiento de la caja de tapeo como único instrumento musical. Este baile y el anterior se ejecutan sobre una tarima de madera que mide aproximadamente 1x1.5 metros y los movimientos son siempre sobre esta, cada bailarín se mueve en su propio lugar o cambiando con su pareja, y únicamente se baja de la tarima el hombre, en una parte donde se pone atrás de la mujer mordiendo el pañuelo fuertemente, abre los brazos y dobla las piernas, ella toma el pañuelo con sus manos y hace las pisadas mientras su pareja va brincado alrededor de la tarima como si fuera un zopilote. La caja de tapeo es de madera y su forma es cúbica, aproximadamente de 50cm. cada una de sus aristas y es golpeada rítmicamente con unos palos de madera pequeños haciendo percusión, en partes rápido y otras lento. (fig. 174)

En este número participan sólo dos parejas y se ubican a la altura del centro del escenario pero en los extremos derecho e izquierdo y salen dos tarimas del baile anterior, el tapeador puede colocarse en cualquiera de los dos lados pero al frente y sin tapar a la pareja que tiene cerca. (fig. 175 y 176) El vestuario está basado en el de los *sones de tarima de Tixtla*, que consta en este montaje de una falda de raso roja y una blusa blanca con bordados en el frente y atrás del escote, así como en los hombros, la falda tiene vuelo y está inspirada en el traje conocido como de gala, que en su origen era un vestido completo totalmente de raso con mangas largas y cuello cerrado, pero en este número dancístico quedó el diseño combinado de falda y blusa, acompañado de unas flores rojas grandes que adoran la cabeza, ya que la vestimenta de las mujeres en las fiestas tradicionales de Tixtla es actualmente variada, porque las hay desde faldas floreadas o de color, blusas bordadas o totalmente blancas y algunas bailan con rebosos o pañuelos; sin embargo, la falda y blusa es lo más común. (fig. 177)

Fig. 174.



Finalmente se integran los bailes titulados *las amarillas* y *el toro rabón*, aquí contemplados como de la costa, y para esa región diseñaron un atractivo vestuario compuesto de una falda de olanes estilizada en color rosa mexicano para la mitad del grupo y en rojo para la otra mitad, esta falda llega a la altura de la pantorrilla y tiene encajes en las orillas de cada olán. Llevan también bajo la falda un fondo blanco, la blusa es de manta con el cuello redondo decorado con una franja roja, y el resto de la blusa lleva tres plecas al frente verticales y delgadas hechas de bordados sencillos de flores pequeñas, la blusa no tiene mangas y va por fuera de la falda, el pañuelo es de color azul con listón rosa en el dobladillo y el tocado al igual que los dos anteriores está inspirado en los adornos de hilos y bolas de estambre que trenzan las nativas del lugar a su pelo cuando adornan su vestimenta de fiesta, y todos los vestuarios van con zapato de danza blanco. (fig. 178) Estos dos bailes son interpretados por diez parejas y sus desplazamientos en el escenario son los siguientes: primero en las amarillas entran todos los hombres del extremo derecho vista del público, saliendo de las piernas, y se desplazan en caminadas diagonales hasta quedar distribuidos en el centro, enseguida entran por la zona izquierda atrás todas las mujeres haciendo giros hasta quedar una con cada hombre y hacer dos formaciones de cinco parejas cada una en línea vertical, una del lado izquierdo y otra del derecho. Después pasan todos al fondo en una formación horizontal con las mujeres adelante y así se dividen en dos líneas horizontales separándose intercaladamente quedando una fila de cinco parejas abajo y otra igual arriba, en este lugar cada pareja hace un movimiento de diseño cuadrado que es como un juego de coqueteo, lo que sigue es un rompimiento de esa formación para formar dos triángulos, uno de hombres a la derecha y otro de mujeres a la izquierda -unos frente a otros respectivamente- que se van entrelazando hasta formar un medio círculo, éste se une al frente cerrándose y siguiendo hombres y mujeres su línea van al final quedando dos líneas horizontales de mujeres del lado derecho y dos de hombres del izquierdo. Por último en el toro rabón regresan a las dos formaciones verticales a cada extremo con cinco parejas cada una, después forman una V, allí hacen unos giros con zapateado y ya para el final, todos bajan al frente del escenario quedando las mujeres adelante y sus parejas atrás de ellas. (fig. 179)



Fig. 177.
Traje de mujer para el baile del Tapeado.

Fig. 178.
Vestuario para los bailes de las amarillas y el toro.



Fig. 179. (Izq.)
Imagen del elenco en el momento final de la última coreografía con la que termina el cuadro de Guerrero.

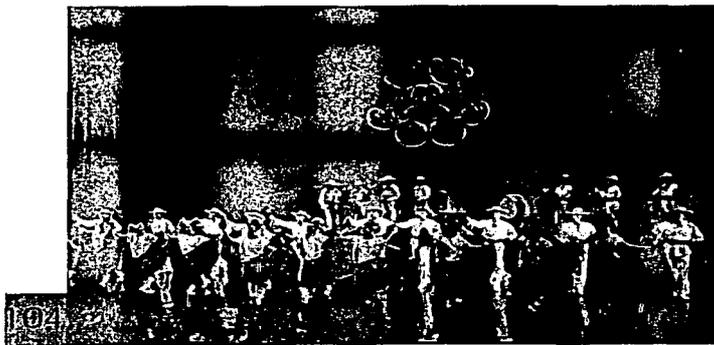
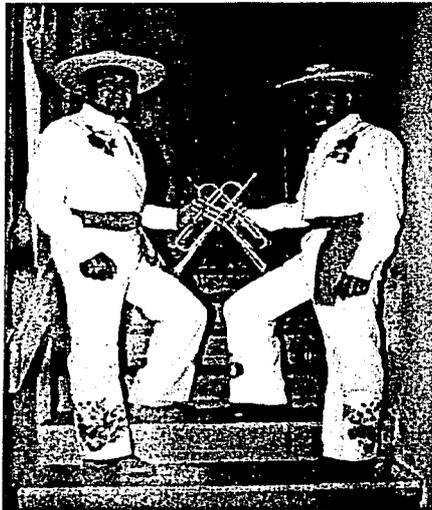




Fig. 180.
Vestuario de los hombres
en este montaje.

Fig. 181.
El vestuario de los
músicos es igual en su
confección al de los
ballarines, la diferencia
está en el diseño de
los bordados, y la faja
es en un tono azul
más claro.



Ahora hablemos del vestuario masculino de este cuadro, y para conocer más al respecto tenemos como antecedente, que «en la indumentaria masculina de los amusgos, encontramos distintos tipos de camisas y dos trajes completos bastante peculiares: el de Xochistlahuaca y el de Cozoyoapan. Estos trajes tejidos en telar de cintura en algodón blanco, con mangas largas y costados rectos que se pliegan en el cuello en una estrecha cinta alrededor del escote, llevan una ancha labor de diseños en forma de rombos calados debajo de la costura de los hombros, en los anchísimos puños de la camisa y en la parte inferior de las piernas del amplio y largo calzón, cruzado de frente. En Zacualpan, la camisa, a la que llaman cotón, es de dos piezas con un bordado en rojo sobre las costuras de los hombros; lleva los costados sin coser al final y anudados en la cadera izquierda. En Cochoapa es de tres lienzos sin costuras en los hombros, con el escote cortado en el centro en forma de cruz y los bordes doblados hacia fuera formando cuatro triángulos pespunteados. Los calzones de toda el área son de manta blanca y se usan cruzados en el frente, con un pequeño bolsillo en la parte superior derecha».¹⁸⁴

Basando en esta información el análisis de la vestimenta, encontramos que el diseño usado en el montaje concuerda en algunos detalles, como la manta -principal material de confección-, los bordados, el cuello, el sombrero y el amarre del calzón ó pantalón, y como diferencia encontramos el elemento de la faja azul que escénicamente es agradable a la combinación, y por último el uso del botín blanco para el zapateado y el palecate característico de la región. (fig. 180 y 181)

Toda esta información visual se obtuvo, al ver la obra en el escenario con la iluminación y la escenografía integrada para su estreno en el Teatro de la Ciudad, en un principio ésta misma escenografía se utilizó para el cuadro del estado de Sinaloa del que se habla con amplitud en el punto 3.2, aquí la iluminación se caracterizó por tener momentos en los que se utilizaron calles como en el tapeado, y en casi todo el cuadro ambientes, aunque el contraluz que se ve en algunos momentos cuando el ciclorama se ve iluminado y la silueta de los músico queda marcada, hace una interesante composición de planos y profundidad con una particular sensación nocturna. (fig. 182)

Fig. 182. (der.)
Este montaje se
estrenó el día 2
de abril de 1995
en el Teatro de
la Ciudad en
México D.F.



Para tener mayor claridad y visión del montaje y vincularlo con la propuesta escenográfica, es importante conocer el manejo que coreográficamente se hace del espacio, y para ello tenemos a continuación una representación sencilla de los trazos coreográficos más notables en tres de los bailes; *Ella*, *Las Amarillas*, y *El Toro*, en este orden de manera descendente se muestran a continuación. (fig. 183) Sonos de Artesa y Tapeado no tienen desplazamientos en el escenario, más que al entrar y salir de él, y toda su ejecución es en un mismo lugar sobre las tarimas.

Diseños en el espacio y trayectorias.

mujer ○

hombre ●

frente del sujeto o dirección en la que tiene la cara |

inicio de trayectoria →

final de trayectoria →

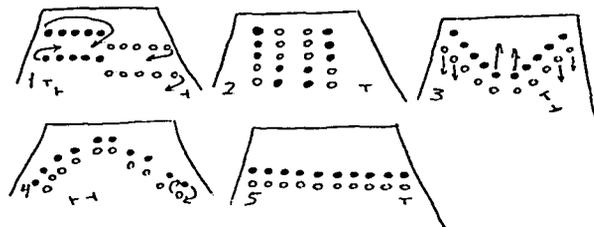
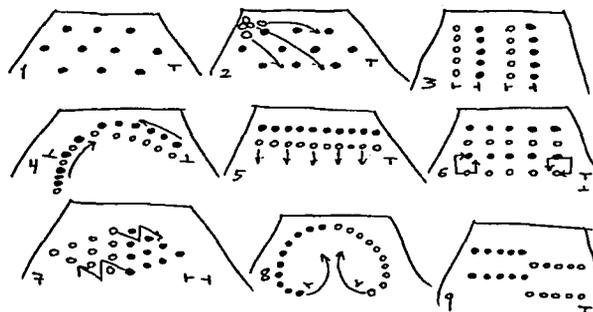
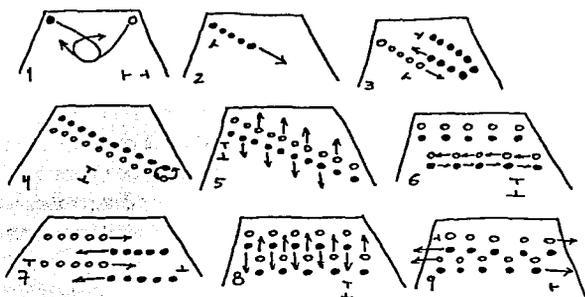


Fig. 183.

4.2 Justificación del diseño



Fig. 184.
Diseño de la
choza amusga.

En esta propuesta se integran varios elementos figurativos, uno de los elementos más destacables por su significado y su forma, es la choza, cuyo diseño remite o alude a las viviendas rudimentarias del Africa, lo que describe la descendencia de la raza negra en la población del estado de Guerrero, en algunas zonas principalmente. «El puerto de Acapulco a fines del siglo XVI adquirió una notable importancia económica. Por este puerto llegaron cargamentos de esclavos negros destinados a trabajar en las plantaciones de caña. Muchos de ellos escaparon y formaron comunidades que aun en la actualidad conservan las características raciales de sus fundadores». ¹⁸⁵ Esta choza aparece en el primer plano, en el extremo derecho arriba, por dos razones específicas; la primera es, que alude al tipo de vivienda que caracteriza la región amusga, donde el clima y la vegetación de la zona incluye las palmeras y un predominante calor, y la segunda es porque coreográficamente servirá para iniciar con el primer número que se baila con el vestuario de amusgos, y la puerta oscura que se ve en esa choza es el punto por donde sale la primer bailarina que entra a escena, ésto la convierte en un elemento practicable. (fig. 184)

Las palmeras son dos módulos importantes, porque dan un equilibrio a la composición y complementan el contexto situacional de toda la imagen, aunque pueden parecer algo muy simple y demasiado visto; sin embargo, funcionan en el diseño porque están resueltas con las características siguientes; primero, el tamaño es distinto, ya que una es más grande que la otra y la finalidad es percibir las en dos planos, una más cerca y la otra alejada, pero colocadas a la misma altura de la profundidad escénica en la misma vara, la más grande al extremo izquierdo y la otra en el derecho -vista del público-, porque después entra un telón en el cual hay cierta asimetría que con las palmeras colocadas así equilibra la composición y la enriquece, ya que presentan cierto grado de abstracción que contrasta con lo figurativo del telón. Los colores de estas palmeras son verdes en dos tonos, uno claro brillante y otro oscuro, además de unas luces en blanco, ya que las ramas están resueltas en líneas y logran una sensación de actividad y vida. (fig. 185)



Fig. 185.
Las dos palmeras son
un sólo rompimiento.

En un tercer plano tenemos una estructura de repetición que remite a una de las actividades características de la vida rural que es la ganadería, se trata de un corral para toros o caballos, hecho de troncos, los cuales son troncos irregulares con cierto grado de abstracción y síntesis, porque no están resueltos como son realmente, sólo son columnas irregulares, no hay dos iguales, están colocadas en un mismo sentido horizontal y así generan un ritmo equilibrado con simetría, en cuanto a color sólo se integran dos, el café en un tono sepia para todo el módulo y un delineado en negro en las partes perimetrales inferiores de los troncos horizontales, e izquierdas de los verticales para lograr el efecto de profundidad y volumen. (fig. 186)

Las sombras de árbol aparecen cuando bailan el tapeado, remiten al clima cálido y hacen ver una propuesta de decorado en el piso, cosa poco utilizada en danza folclórica. En este baile las dos parejas están ubicadas aproximadamente a la mitad del escenario en los extremos derecho e izquierdo, por lo tanto la imagen en el piso queda delante de ellos, más abajo en el área del escenario, ésta parte del decorado se resolverá con iluminación y gobos. (fig. 187)

El último decorado es el más grande, es un telón de fondo que tiene la imagen de un paisaje tropical, incluye un horizonte con cielo y mar; así como, una playa y a lo lejos una montaña, el objetivo de este telón es hacer más fuerte el impacto final con el que se concluye el cuadro con dos bailes que según sus coreógrafos son de la región de la costa, el diseño está estructurado y apoyado en una justificación de trazos armónicos, partiendo de la localización del punto áureo en los lados conocidos, alto y ancho del área de fondo. Los colores están integrados en gradación del claro al más intenso y parten del punto de unión entre el mar y el cielo, en el extremo derecho tenemos una playa en perspectiva con una montaña a lo lejos que se aprecia en un segundo plano, y atrás en tercer plano se ubicaría el cielo. Este decorado y los antes descritos están justificados a partir de trazas áureas, generadas de la ubicación de los puntos armónicos de las rectas que se fueron dando a partir de los primeros y más grandes segmentos de rectas que son el envolvente mayor correspondiente a la bocaescena. (fig. 188)



Fig. 186.
El corral estará modulado para una mejor manobra.

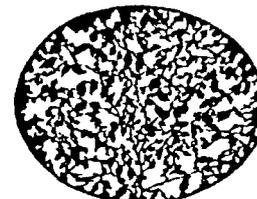
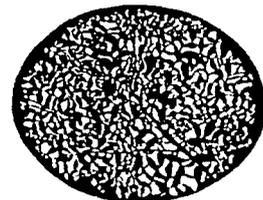


Fig. 187.
Ejemplos de gobos para efectos de sombra de árbol.



Fig. 188.
Este telón destaca de manera figurativa uno de los atractivos geográficos del estado más característicos.

4.3 Elaboración de la escenografía

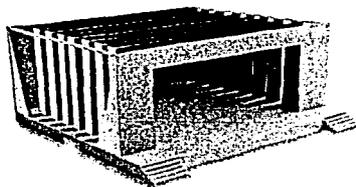
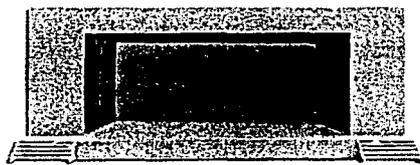
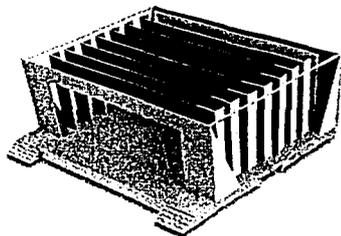


Fig. 189, 190 y 191.
En orden descendente tenemos tres vistas de la maqueta que sirvió como soporte para la propuesta escenográfica. La primera es una vista en picada con el ciclorama azul; la segunda cuenta con este fondo pero la vista es en horizonte fijo de frente; y la tercera es una vista en picada a menor altura pero sin ciclorama.

Una vez plasmado bidimensionalmente el diseño por medio de alguna técnica de ilustración, es necesario hacer una maqueta a escala que represente al posible escenario de aplicación en la realidad, con las características de espacio y manejo técnico de los grandes teatros de esta ciudad -aunque sea de manera sencilla-, esto servirá para visualizar el funcionamiento del diseño y los aspectos que podrían beneficiar o afectar la realización en tamaños reales del decorado y su montaje final ya en prototipos terminados. Para ello «se recurrió a la realización de un teatrino con escala de reducción de 1:40; es decir, que 2.5 centímetros equivalen a 1 metro real».¹⁸⁶ (fig. 189, 190 y 191)

Sus características son las siguientes:

- El escenario es cuadrado de 12 x 12 metros (frente y profundidad).¹⁸⁷
- La bocaescena tiene 12 metros de base y 6 metros de altura, cuyo marco tiene en los extremos laterales 2.5 metros de ancho, arriba 1.5 metros como el ancho de los rompimientos, y su tamaño perimetral total es de 17 metros de largo por 7.5 metros de alto.
- El proscenio mide 2 metros de ancho por 17 metros de largo.
- El desahogo es -en este caso- de 2.5 metros en cada lado y de un metro de fondo después del ciclorama, lo cual aumenta la profundidad a 13 metros cuando se encuentre el escenario desahogado, es decir sin tapar.
- Un ciclorama azul claro de 7.5 metros de altura por 15 metros de largo.
- La pared de fondo tiene las mismas dimensiones que el marco de la bocaescena y su color es negro.¹⁸⁸
- Ocho piernas laterales con espacio de 1.5 metros en cada una, generadas por siete rompimientos de 7.5 metros de altura, 15 metros de largo y 1.5 metros de anchura cada bambalina.

Los materiales para el teatrino fueron, cartulina ilustración en color gris para la base y el frente, en negro para los rompimientos y la pared de fondo, cartulina iris azul claro para el ciclorama y pegamento de contacto. La bocaescena y el espacio del fondo visto desde el público miden lo mismo, 12 x 6 metros, con ello estamos hablando de un «rectángulo armónico de raíz 4, ya que este es el único de la serie de éstos que se compone de dos cuadrados perfectos».¹⁸⁹ Y para lograr una mejor funcionalidad y armonía en el diseño se recurrió al uso de la *sección áurea* aplicada en este espacio, localizando los puntos áureos en cada lado de dicho rectángulo de la manera siguiente; «dividimos la medida de cada lado entre el número de oro 1.618 y el resultado es el punto áureo en la recta».¹⁹⁰

186 El maestro JOSÉ LUIS GARCÍA, quien imparte la materia de Taller de Artes y Técnicas Escénicas (TATE) en la Academia de la Danza Mexicana del INBA, asesoró esta parte de la investigación.

187 Existen teatros con profundidad mucho mayor que su frente, de hecho la mayoría de los más importantes así están contruidos, además, la altura de la bocaescena también varía, pero partiremos de estas medidas como mínimas para el diseño que aquí se propone.

188 En la realidad esta pared debe medir el doble o más de altura para subir los decorados vistos cuando no se usan, y estar disponibles para el momento necesario.

189 TOSTO, Pablo. ob cit. p. 52.

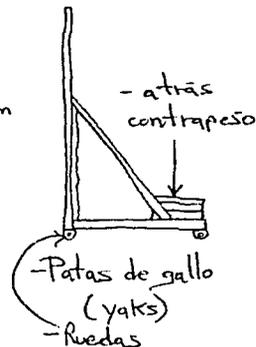
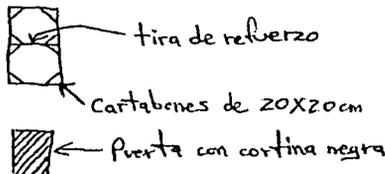
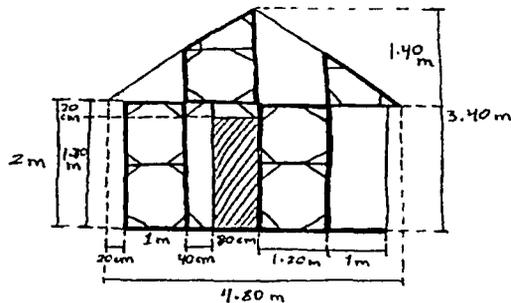
190 Ibid. p. 33.

Ahora pasemos al análisis material que se tiene para la realización de cada una de las partes de todo el diseño escenográfico, planteado en el punto 4.2 para todo el montaje dancístico del estado de Guerrero; pero antes, dejar claro que una finalidad importante es que éstos decorados sirvan para apoyar otros montajes de otras regiones que se integren a éste espectáculo en cualquier otro momento; además, ésta descripción de como elaborarla es sólo una propuesta, ya que puede recurrirse a otros métodos si los recursos y factores de construcción lo requieren.

El primero de los elementos que resolveremos es la choza, será una estructura separada, y estará formada como biombo para que funcione mejor, porque la puerta será de tela con una cortina negra para que por ella salga una bailarina, técnicamente se llama a esto una *puerta practicable*, porque tiene movimiento y resulta funcional en la primera coreografía, esta pieza -la choza completa- será un fermón, y se construirá en bastidores de madera forrados con triplay y decorados con pintura vinílica, la base tendrá un apoyo para no colgarla de las varas y así sacarla rápidamente en el momento que deba salir de escena sin tocar los otros elementos y el objetivo de que se pueda doblar es que su transporte y almacenaje sean lo más cómodo posible para no maltratarla. Las medidas serán de 4.80 metros de ancho por 3.40 metros de alto, tomando en cuenta que de lo ancho casi un metro del extremo derecho sale del escenario para que se vea rebasada por la plera donde estará colocada. (fig. 192)

Los materiales para construir la choza son los siguientes; hojas de triplay de 3 mm de grosor; tiras de madera de 4.5 cm de ancho por 3/4 de pulgada de grosor; triplay de 9 mm de grosor; bisagras; clavos de 1/2, 1 y 1 1/2 pulgadas; y pegamento. La ferna total quedará estructurada en ocho módulos -bastidores- divididos en dos áreas que son el techo y la pared, los cuatro bastidores de la pared medirán 2 metros de largo, para los dos centrales el ancho será de 1.20 metros, y para los laterales de 1 metro. Para el techo los cuatro tendrán el mismo ancho de 1.20 metros, pero su altura será de 1.40 metros en la parte más larga de los dos centrales, ya que su forma es irregular por su punta triangular, además los dos bastidores laterales serán triangulares, la altura del ángulo recto quedará determinada por el lado de menor altura en los otros dos bastidores. Por la parte de atrás quedará fijada con patas de gallo, hechas con tiras de madera de las mismas ya mencionadas, y se hará contrapeso con algún objeto para fijarlo, y las ruedas en la base permitirán meterla y sacarla con rapidez y facilidad. El objetivo de las bisagras es unir y separar los bastidores para facilitar su almacenaje y transporte.

Fig. 192.
En este boceto se describe la estructura y las dimensiones de la choza para su construcción.



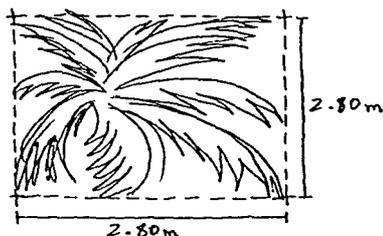
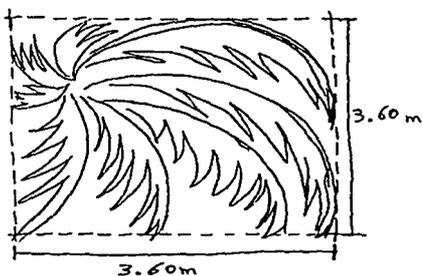


Fig. 193.

Las ramas que se ven en escena son lo que se recortará siguiendo el contorno de las palmeras, las orillas rebasadas y que no se ven por estar tapadas por las bambalinas, principalmente la parte de arriba, quedarán rectas para facilitar la colocación de los ganchos con los que se sujetarán a la vara.

Las palmeras son lo que aparece en segundo plano, son rompimientos y rebasan la bambalina, lo más práctico y durable es hacerlas con placas de unicel de 2 cm de grosor, sobre hojas de triplay de 3 mm de grueso, con manta de cielo pegada con resistol blanco para que al pintirlas los colores se plasmen mejor. Las hojas de triplay se tendrán que recortar y unir para generar la figura de las palmeras, y sobre éstas se pegarán las placas de unicel que también se recortarán perimetralmente sobre la misma figura, enseguida las cubriremos con la manta de cielo para aplicar la pintura vinílica y así lograr mejor calidad de color, y la colocación será en una sola vara, sujetadas con unos ganchos llamados mosquetones, y el número y medida de estos se determinará en el momento de sentir el peso de los prototipos ya terminados. Sus envoltentes mayores son cuadrados, cada lado será de 2.80 metros en la palmera menor y de 3.60 metros en la palmera mayor. (fig. 193)

La estructura de repetición que forma el corral está en el tercer plano del decorado, y se compone de ferms, que están al nivel del piso y que se divide en módulos para su colocación y facilitar su salida. Los materiales para construirlos son tiras de madera de 4.5 cm de ancho por 3/4 de pulgada de grueso para la estructura, unicel para dar la forma irregular a los troncos, pegamento para unirlos, bisagras, y pintura vinílica para colorearlos, la manera mecánica de guardar estos módulos es formando biombos de dos o tres columnas unidas con bisagras para facilitar su transporte y almacenaje. Las medidas que tendrá cada díptico son 2.40 x 1.20 metros, y cada módulo de los dos que lo forman 1.20 x 1.20 metros. (fig. 194)

En otro de los números se utilizan gobos para dar el efecto de sombras de árbol, éste más que material es un efecto de iluminación que se resolverá con lekos colocados en las diabladas de las primeras piernas y estarán cruzadas en diagonal para iluminar las áreas deseadas, y los gobos son pequeñas plantillas o mascarillas de lámina de aluminio que están recortadas en su área interior con la figura que quiere verse proyectada, como en los ejemplos de gobos de la página 108.

El último decorado es un telón de fondo con un paisaje, sus materiales sólo serán tela de manta y pintura vinílica en colores primarios y secundarios, sus medidas serán de 14 x 7 metros. Este telón debe pintarse rápido porque si se pinta por partes en días diferentes queda tenso disporejamente y se verá arrugado. Primero debe aplicarse una base o capa de color blanco, y cuando está totalmente seca, se plasma el diseño en colores, y para las áreas grandes el rodillo es una buena herramienta. (ver fig. 188 pág. 108)

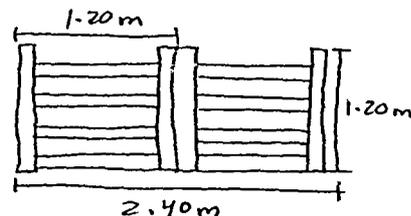


Fig. 194. Cada módulo tendrá cuatro tiras horizontales.

Las cantidades de material para cada parte de toda la escenografía se sabrán hasta el momento de la realización de todo el diseño escenográfico, y a partir de las medidas de los soportes basadas en el tamaño del escenario de aplicación, tendremos una base para cotizar, porque es muy importante contemplar dentro de la información, todos los costos que implica un proyecto, así aportará más, a quienes se interesen en el campo de la escenografía.

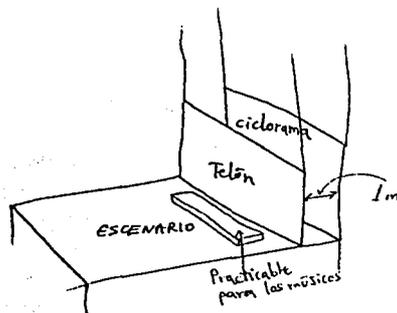


Fig. 195. Los telones, se colocan generalmente lo más pegado posible al ciclorama, -cuando el elenco es grande- para aprovechar lo más que se pueda el espacio total del escenario, en este espectáculo intervienen tres telones; por lo cual, es conveniente que el primero de adelante hacia atrás de ser posible quede, de no más de un metro de separado del ciclorama, para que en ese espacio entren los otros dos sin problema.

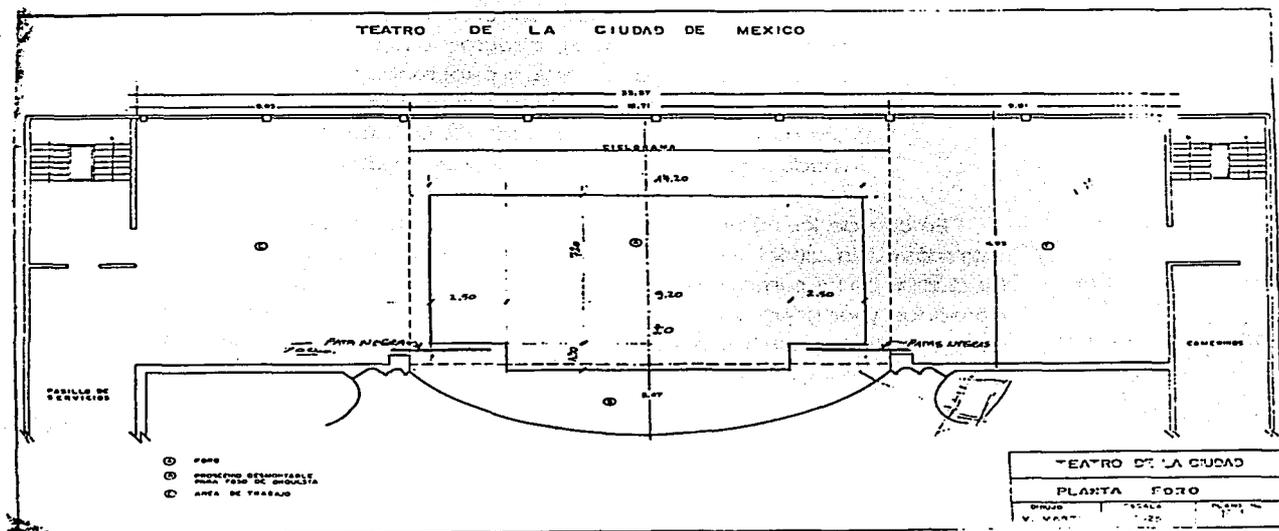


Fig. 196. Reducción de un plano hecho en escala de 1:125 del escenario del *Teatro de la Ciudad* con vista en planta.

Es muy probable que para el momento en el que se concluya esta investigación, las dimensiones de este espacio hayan cambiado notablemente ya que desde agosto de 1996, el teatro fue cerrado para su remodelación, y este proyecto de diseño escenográfico fue desde un principio planeado para este escenario. Las medidas generales que hasta ese momento tenía eran las siguientes: Pared de fondo 33.57 metros de largo; ciclorama y varas 15.71 metros de largo; espacio escénico rectangular de 14.20 x 8.50 metros -sin el proscenio-; proscenio desmontable y circular de 15.71 metros de largo -bocaescena-, por 3.47 metros de ancho en su punto central; una profundidad total de 11.93 metros desde la bocaescena hasta la pared de fondo; dos desahogos laterales, el izquierdo con 8.85 metros de ancho, y el derecho con 9.01 metros de ancho, ambos con la misma longitud de la profundidad total; lo único que no se muestra en este plano es la altura de la bocaescena, la cual variaba porque las bambalinas y el telón de boca podían subir hasta donde se requiriera, pero generalmente se ubicaba entre los 6 y 7 metros. Por último su más importante cualidad que lo ubica como teatro de tipo italiano, su piso escénico es inclinado con la pendiente al frente, tanto en el área de actuación como en los desahogos.

4.4 El escenario de aplicación y diseño de luces

Para diseñar un decorado es importante saber primeramente a que tipo de escenario será destinado; más, si se trata de un espectáculo tan colorido y con las dimensiones que implican los montajes de las grandes compañías de danza. Por ello vamos a basarnos en un tipo de escenario en T, o de *forma Italiana*, puesto que es el más práctico y funcional para esta aplicación ya que permite una mejor maniobrabilidad escenográfica sin afectar los decorados de los otros cuadros del programa.

Para empezar tendrá que ser un escenario cuadrado o rectangular cuyo frente mida como mínimo 10 metros y su profundidad también, porque los telones siempre restan espacio al área de ejecución en la zona alta, y en el espectáculo intervendrían tres incluyendo el aquí diseñado, y el que se coloque primero de adelante para atrás quitará más espacio; por ello, siempre debe estar en una parte adecuada para la ejecución de las coreografías, aún con la presencia de los músicos -que también requieren de un espacio- y de los elementos escenográficos y practicables, ésta área del fondo al ocuparse deberá de abarcar como máximo un metro entre el ciclorama y el telón, el cual siempre se coloca por atrás de los músicos, si los hay. (fig. 195) Otro importante aspecto es el número de varas contrapesadas disponibles para maniobras, y analizando la cantidad de elementos escenográficos utilizados en el espectáculo -como se ve en el punto 3.2- tenemos que se requieren diez; y ahora con la integración de los nuevos decorados, serán necesarias catorce varas aparte de las que corresponden a lo fijo, como el telón de boca, ciclorama y comodines -con respecto a este último con uno ubicado a medio escenario o en un tercer o cuarto término sería suficiente-; el tamaño de la pared de fondo debe ser más ancha que el frente del escenario para tener buen desahogo fuera de las piernas; también, la altura de la torre donde en la parte más alta se encuentre la parrilla -como en los teatros comunes-, tendrá que ser de más del doble de la altura de los telones, aproximadamente de unos 15 metros como mínimo para tener colocado todo lo que requiere la obra sin ser visto desde el público cuando no se use. El piso de madera es indispensable para que se escuche el zapateado y para colocar elementos decorativos, también una altura de piso a bambalina mínimo de cuatro metros -generalmente son de más altura y el artista la pide a la medida que desea la bocaescena-, y un mínimo de cinco piernas a cada extremo del escenario con un espacio aproximado de 1 a 1.5 metros en cada una para facilitar la entrada y salida de gente, -bailarines, músicos, coro, staff, y tramoyistas-, elementos decorativos y musicales, y equipo de sonido. (fig. 196)

Con respecto a la iluminación es muy importante saber cual es el mínimo de equipo que se requiere para este montaje con esta escenografía, tomando en cuenta aspectos técnicos como el uso del color tanto en las micas de las lámparas, como en los decorados escenográficos, los momentos en que debe hacerse cada cambio de luz y que duración tendrá aproximadamente; sin embargo, mucho depende de las características de equipo que tengan los teatros, porque no en todos es el mismo. «Cuando llega una compañía de danza a ensayo es necesario saber en que momento del tiempo está representando cada una de sus escenas, si es de día o noche, o hacer un cambio de ambiente en determinado momento de la obra y lo más importante es conocerla completa en su contenido, por tal motivo es que las agrupaciones artísticas -al llegar a un escenario que no es permanente

para ellos-, cuenten siempre con su propio iluminador, ya que los técnicos de iluminación que están de planta en los teatros no manejan en cuanto al estilo de cada grupo, una suficiente teoría del lenguaje dramático de la luz y para ello es importante meterse al guión del montaje y tener algunos conocimientos específicos exclusivamente de la obra que está iluminando, y el trabajo de los responsables del equipo y control del mismo apoyan en el montaje del diseño lumínico que se solicite». ¹⁹¹ En nuestro caso vamos a visualizar de manera generalizada un diseño de luces para este cuadro dancístico basado en los elementos más comunes y que como mínimo hay en todos los escenarios profesionales de ésta ciudad. Para la primera parte se iluminará el fondo solamente, es decir, que el ciclorama tendrá un sólo color en azul, y con la luz rebotada se verán las siluetas marcadas de los músicos y las figuras de la escenografía; en seguida entran calles, que poco a poco se van intensificando en la entrada de los primeros bailarines con colores azul, rosa y ambar, al entrar todo el elenco entran ambientes en colores básicos que son azul, ambar, rosa y rojo; al terminar este número salen bailarines y entran cuatro tarimas colocadas en cruz, frente, atrás, lado derecho, y lado izquierdo centradas, en éste momento disminuyen la intensidad de las diablitas que están atrás iluminando a los músicos para regresar al contraluz del principio y que su silueta se vea marcada por el rebote del ciclorama, para que el ambiente general disminuya un poco la intensidad y entren cuatro cenitales en ambar no tan marcadas para las cuatro parejas de las tarimas; en el siguiente baile que sólo son dos tarimas, la luz cumple dos funciones, iluminar y decorar escenográficamente, porque las dos parejas que quedan están en los lados a la altura de la mitad del escenario, y estarán iluminadas por las calles que salen de la plena donde están bailando para que la textura del piso se aprecie, la cual será hecha con gobos con la figura de sombras de árbol, estos gobos estarán colocados en lekos, cuya luz será dirigida de manera cruzada al otro extremo de donde están colocados en las varas de primero o segundo término. Y finalmente para las últimas coreografías cuando salen todas las tarimas y entra el elenco total, aparecen todas las luces de ambiente con los colores básicos y las lámparas necesarias leko, fresnel y par 64, porque aquí el fin es dar la mayor intensidad posible a los colores de la escenografía y que toda la gente que está en escena se vea bien iluminada, tanto músicos como bailarines. Estas maniobras de luz se deben indicar en un formato que se llama *plantilla de iluminación* pero generalmente se hace durante el montaje ya en el teatro durante el ensayo, con todo el elenco, el vestuario y la escenografía, actualmente se guardan todas las indicaciones con tiempos de duración, intensidades, ubicaciones en el escenario, y colores, en la computadora, y cuando empieza a correr el espectáculo solamente se abre el archivo y todo funciona automáticamente. «El ciclorama en varios teatros es gris claro o azul claro, y se percibe a simple vista de color blanco, el motivo por el que es de estos colores es que permiten rescatar con mejor calidad la pureza de las luces en todos los tonos usados, ya que estos colores de cicloramas son neutros. Cuando es blanco, los brillos de las luces son más fuertes y esto llega a generar algunos problemas para rescatar detalles del vestuario, utilería, escenografía, o de la acción de los artistas al momento de actuar; sin embargo, sí es usado el ciclorama blanco en ocasiones, por gente que lo sabe manejar -algunos teatros así lo tienen de modo permanente-, porque facilita lograr una mayor profundidad y volumen del escenario». ¹⁹²

191 CERVANTES, Marco Antonio. Subjefe de Iluminación del teatro del Palacio de Bellas Artes.

192 GARCÍA, José Luis. ob. cit.

4.5 Montaje

Cuando un trabajo escenográfico planeado y elaborado para llevarlo a un escenario se concluye, se procede al montaje, esto significa aplicarlo a la práctica real en el espacio ideal, objetivo para el que fue creado, y es hasta ese momento cuando se puede considerar terminado totalmente un proyecto de escenografía.

En los puntos anteriores de este mismo capítulo hemos conocido primeramente la obra en la que se va a aplicar, que es un montaje de danza folclórica, las características del diseño de todas las partes que componen este proyecto audiovisual; así como, algunos aspectos que a grandes rasgos son un manejo adecuado de la luz, ya que sólo viéndolo en el lugar, con un equipo adecuado, y con los prototipos, podremos apreciar y estar seguros de su funcionalidad en la obra.

Tomando en cuenta estas observaciones y conocimientos técnicos del escenario, el orden de uso y colocación de todos los elementos quedaría de la manera siguiente, con sus cambios de iluminación ya descritos:

1. Sube telón y aparece en escena la choza en primer plano, las palmeras en segundo plano junto con el grupo de músicos, los cuales estarán colocados a lo largo del fondo sobre practicables (tarimas de madera), y el corral atrás de ellos en un tercer plano, esta distribución es para el primer baile del cuadro que se llama *Ella*. (fig. 197)

2. En el segundo número, *sones de Artesa*, entran cuatro tarimas colocadas por los mismos bailarines, y sale la choza por el extremo derecho arriba vista del público -donde está colocada durante el primer baile-, y así sólo queda el corral y las palmeras, con el grupo de músicos. (fig. 198 y 199)

3. Para el *tapeado*, tendrá que oscurecerse totalmente el fondo o tapanlo con un comodín negro, para que se quite el corral y baje el telón con el paisaje de la playa que estará colocado en tercer plano, detrás de los músicos, mientras este baile se ejecuta. Aquí la escenografía sólo es luz, el piso tendrá la imagen de sombras de árboles en la zona baja del escenario delante de los bailarines, y las dos parejas que bailan serán apoyadas con luces de calles de la pierna donde están colocados o con alguna cenital suave, éste detalle se determinará en el escenario.

4. Para finalizar con la última parte de la obra que son *las amarillas y el toro*, salen tarimas y las parejas que bailaron también, sube comodín y se ilumina lentamente el fondo con el telón al inicio de la música, y al entrar todo el elenco con un notable cambio musical, entran ambientes que iluminan todo el espacio y destaca junto con la fuerza de los bailes y el color del vestuario, la intensidad de la escenografía. (fig. 200)

La iluminación de todo el cuadro ya se definió en el punto anterior, no podemos integrar en este momento ninguna plantilla de iluminación definitiva, porque primero tenemos que terminar totalmente la escenografía y colocarla en el teatro donde se va a utilizar, ya que siempre se define sobre la marcha, con el elenco y todos los elementos técnicos necesarios para correr un ensayo, y con las indicaciones del director de la compañía o el coreógrafo. Como la música es en vivo, los tiempos no son siempre exactamente iguales, y la sincronía sonora con la iluminación dependerá principalmente del técnico que haga los cambios de luz en cabina, éste deberá conocer con claridad los momentos coreográficos y musicales claves de todo el cuadro dancístico para iluminarlo.



Fig. 197. Elementos escenográficos para el primer baile. Aquí se ve la puerta practicable por donde sale la primer bailarina que entra a escena. La choza es un fermón plano, aunque con aspecto tridimensional, su colocación está en posición diagonal saliendo de una de las piernas del área arriba derecha, ésta posición genera una mejor funcionalidad y percepción.

Fig. 198. Aquí las palmeras y el corral acompañan a las cuatro artesas.

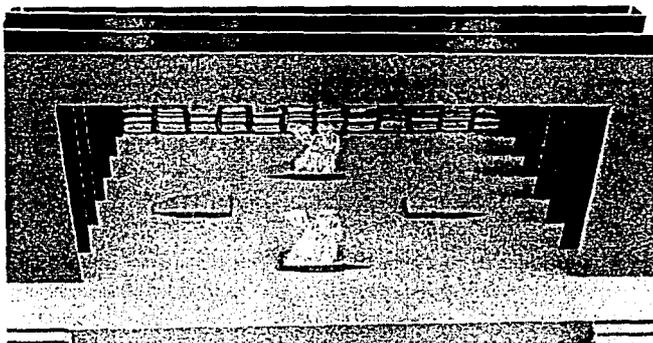
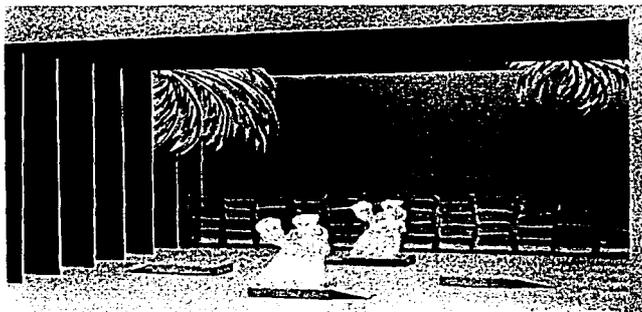
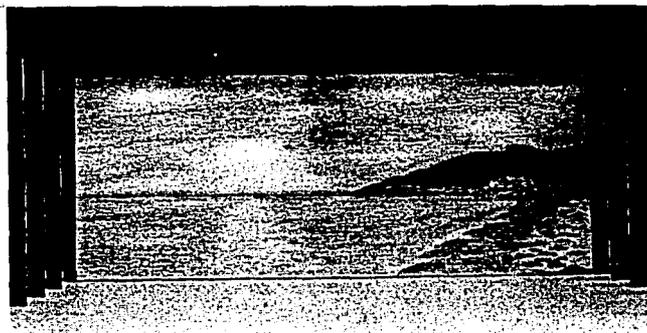


Fig. 199. Vista en picada de la ubicación de las tarimas, de las cuales la del frente y la de atrás salen, y sólo quedan las dos centrales para el tapeado.

Fig. 200. Este telón quedará sujeto a una vara atado con cordones, con una separación aproximada de 30 cm entre ellos a lo largo de toda la manta para una mejor resistencia, y en su parte baja tendrá una tira de madera abajo para que pese un poco y no se mueva cuando baje y suba.



Conclusiones

No fue fácil encontrar una clasificación amplia de los tipos de escenografías que se aplican en la danza, sólo se mencionaron algunas tipificaciones muy generales, pero independientemente del tipo de decorado, físicamente hablando, también podemos clasificar las escenografías desde un punto de vista didáctico dentro de un montaje, que serían las siguientes:

a) *Descriptiva del entorno físico.* Las que nos describen el lugar o lugares donde se desarrolla la obra que se está representando y sus condiciones geográficas; como la hora del día, o si es de noche; el clima, flora y fauna; el campo o la ciudad; el tipo de inmueble y los objetos presentes; si es dentro o fuera de un espacio determinado, etcétera.

b) *De referencia a un tema o personaje.* Estas utilizan más simbología, se apoyan de la abstracción y la síntesis visuales, ya que con pocos elementos dan rápidamente la idea del tema -al menos así debe ser, como en el diseño gráfico-; por ejemplo, los símbolos universales como la cruz cristiana, los colores olímpicos, inclusive la figura o icono de objetos determinados, utilizados por el hombre en cierto lugar y época, que sirvieron después para la representación de un trascendente acontecimiento, son de los más fuerte; como lo fue la hoz y el martillo entrelazados en la comunidad rusa, ahora presente en su bandera nacional, o la figura plana sin detalles de algún personaje o animal con gran carga signíca, etcétera.

c) *De ubicación histórica.* La que describe de manera evidente, el lugar y período históricos en que se sitúa la obra. En este tipo de escenografía el resultado de su buena funcionalidad en cuanto al entendimiento del receptor, dependerá del grado de cultura que tenga el público para percibir el significado; aunque, no debemos olvidar que también la utilidad didáctica de la decoración escénica, es muy importante para los neófitos cuando no conocen la información, sobre todo si se trata de una cultura diferente a la de ellos. Al entrar al teatro no sabían -los turistas por ejemplo- y cuando salen ya conocen, éste también es uno de los objetivos que persigue el decorado. También existe la frecuente situación en que una escenografía pueda clasificarse dentro de dos o en los tres tipos mencionados simultáneamente.

La propuesta que he diseñado en esta tesis, queda clasificada en el primer grupo, el que describe el entorno físico; porque, teatralmente funciona mejor en el aspecto visual para generar más colorido al espectáculo, pues se trata de un montaje folclórico comercial para el turismo, y además guarda relación con el resto de los decorados que integran el programa de las funciones. No podría ser de ubicación histórica, por que los elementos que utilizamos no establecen o sitúan alguna época, ya que estas imágenes representan elementos de la realidad geográfica y rural actual de esa región, la cual es así desde hace muchos años; y tampoco alude, a ningún personaje o tema específico de tipo ideológico, político, económico o social.

La primera escenografía y el primer escenario del hombre es su propio hábitat, aún en la actualidad, y es cualquier medio rudimentario o moderno, ya sea urbano, rural, marítimo, glaciar, etcétera; eso justifica mi propuesta, considero que cualquier ser humano de la nacionalidad, credo o raza que sea, al ver representado en un escenario parte de su lugar

de origen o de un lugar que conoce o no, y que al verlo nace en él la inquietud de estar ahí, presta mejor atención al trabajo que ve en el escenario, e inclusive activa sus emociones; esto además, acompañado de la belleza e impacto de la danza y la música, logra una composición muy rica en movimiento, sonido, figura, luz y sentimientos que nutren al receptor de manera espontánea en una experiencia estética de arte.

Las composiciones en los diseños escenográficos de uso más común en la danza folclórica son simétricas y de tipo figurativas, pocas veces vemos gran abstracción en los decorados, sólo en menor escala, es decir con un grado mínimo. Y también es más frecuente el uso de telones, rompimientos, bambalinas, y módulos colgados (trastos), pues estos no obstaculizan el desplazamiento de los bailarines en el espacio escénico.

Decir escenografía significa decir simultáneamente varios conceptos que se integran y se fusionan generando un diseño que después es el decorado, estos conceptos son punto, línea, forma, textura, estructura, luz, color, dimensión y composición principalmente, por ello me atrevo a denominarlo como *diseño gráfico teatral*. El diseño escenográfico cumple además de ser un apoyo decorativo, las funciones de elemento didáctico para el público, porque es educativo y sensibilizante para el observador, y activa su mente generando admiración e inquietudes que despiertan el interés por la obra puesta en escena, y finalmente, un diseño escenográfico no concluye hasta el momento en que es integrado al montaje y se percibe dentro de la obra en un escenario real.

El que un trabajo haya requerido de gran inversión de tiempo, presupuesto y personal, no asegura que su resultado sea satisfactorio, porque puede ser más eficiente el resultado de un proyecto que no requirió de tanta inversión, ésto llega a pasar y se presenta sin que nos demos cuenta, por ello hay que pensar primero en la opción más práctica, porque en la actualidad los presupuestos son con mucha frecuencia reducidos; además, siempre que se hace un diseño decorativo para danza folclórica hay que pensar en la fácil colocación, desmontaje, almacenaje y transporte, pues generalmente aplican varios montajes en una misma presentación y los cambios son muy rápidos.

Por otro lado, es importante destacar que los objetivos generales y específicos planteados al principio de esta investigación, se alcanzaron, recordemos ahora en que consistieron.

Objetivos Generales:

- Ampliar dentro del campo de acción profesional de los diseñadores gráficos, el conocimiento para el diseño y producción de escenografías.
- Contribuir a la preservación de nuestra riqueza cultural a través del diseño de una escenografía para un montaje de danza folclórica.

Objetivos Específicos:

- Explicar la importancia del diseño gráfico en la comunicación, sus principales aplicaciones y algunos antecedentes, para entender su relación con el campo de la escenografía.
- Determinar las funciones específicas del escenógrafo y del diseñador gráfico, destacando aquellos aspectos compatibles en el trabajo de ambos.
- Mencionar de manera general los aspectos más trascendentes de la evolución de la escenografía y los teatros.
- Conocer las características de los distintos tipos de escenarios actuales.

- Identificar los aspectos que constituyen un espectáculo dancístico en teatro y que hacen de este un medio de comunicación con fuerte impacto visual.
- Describir de manera general algunas de las principales técnicas y materiales de escenografía utilizadas en eventos de danza.
- Analizar y valorar el trabajo de una de las compañías dancísticas de folclor más importantes de nuestro país, en el aspecto plástico visual.
- Con apoyo en las bases del diseño gráfico, diseñar una escenografía para un espectáculo específico de Danza Folclórica.
- Aportar mediante la Investigación, un diseño justificado tanto gráfica como culturalmente de la escenografía para el cuadro dancístico del estado de Guerrero.
- Descubrir que aspectos deben tomarse en cuenta de un trabajo coreográfico para el diseño de una escenografía.

Es importante pensar en diseños que sean realizables, porque se da la situación de proponer buenas ideas pero que son muy complejas y caras, esto las convierte en proyectos irrealizables porque no le convienen al productor por el alto presupuesto y las condiciones de tiempo y dificultad para elaborarlo. La escenografía se puede diseñar individualmente pero la realización siempre es en equipo porque las magnitudes del trabajo así lo requieren en la mayoría de los casos.

Durante la redacción de varias páginas del capítulo tercero, me vi en conflicto por el uso de las letras K y C, para escribir la palabra *folclór*, puesto que es válida de ambas formas y las diferentes compañías de danza que investigué lo manejan con letra K, sin embargo la principal de este proyecto para la que se diseñó la escenografía lo tiene con C en su imagen gráfica, por ello concluí en manejar ambas opciones respetando la manera en la que cada compañía maneja su nombre, sabiendo que el uso de las dos letras dentro del mismo trabajo, puede ser considerado por los lectores como un error, pero no lo es.

Finalmente consideremos la importancia de aumentar un aproximado del 15% más de material al momento de calcular y hacer una cotización, para tener a la mano con que reponer lo que pudiera desperdiciarse accidentalmente o realizar de manera extra algún detalle no previsto en beneficio del decorado, esto es como prevención puesto que es muy común que se necesite más material durante el proceso de elaboración, esto no significa que seamos unos desperdiciados o unos torpes en el trabajo, si no que, el proceso de realización de un decorado es siempre una experimentación aún para el escenógrafo más reconocido, pues en el desarrollo del trabajo se llegan a suscitar cosas que no precisamente son una falla, también surgen detalles que en beneficio del trabajo nos animan a perfeccionarlo o complementarlo para un resultado mejor logrado.

Bibliografía

1. BARNICOAT, J. «*Los Carteles: su historia y lenguaje*». Barcelona, G. Gill, 1976. 280 pp.
2. BONT, Dan. «*Escenotécnicas en Teatro, Cine y TV*». Barcelona, LEDA, 1981. 136 pp. (Cómo se hace)
3. BREYER, Gastón A. «*TEATRO: El ámbito escénico*». Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1968. 78 pp.
4. BUTZ, N. «*Diseño Industrial*». Barcelona, LEDA, 1976. 110 pp.
5. COSTA, Joan. et al. «*Imagen Didáctica*». Barcelona, Ed. CEAC, 1992. 2ª ed. 272 pp. (Enciclopedia del diseño)
6. COSTA, Joan. «*Imagen Global*». España, Ed. CEAC, 1989. 2ª ed. 263 pp.
7. DALLEY, Terence. «*Guía Completa de Ilustración y Diseño...*» Madrid, Hermann Blume, 1992.
8. DONDIS, Donis A. «*La Sintaxis de la Imagen*». Barcelona, Gustavo Gill, 1990. 211 pp. (GG Diseño)
9. DORADO, Ivan. «*MANUAL DE INVENCIONES Introducción al manejo del espacio escénico*». México, Programa Cultural de las Fronteras, 1990. 138 pp.
10. MUSACCHIO, Humberto. «*Diccionario Enciclopédico de México*». México, Andrés León Editor, tomo II, 1990. 1092 pp.
11. GALVÁN Robles, Netzahualcóyotl. «*El Espacio Escénico*» (una semblanza histórica del escenario). México, ENAP-UNAM, s.a. 15 pp.
12. «*Gran Diccionario Enciclopédico Visual*». Colombia, Programa educativo visual, 1994. 1350 pp.
13. KÜHNE, Günther. «*Envases y embalajes de plástico*». Barcelona, Gustavo Gill, 1976. 276 pp.
14. LAING, John. «*Haga Ud. mismo su Diseño Gráfico*». España, Hermann Blume, 1993. 156 pp.

15. MARTÍN, E. et al. «*Diccionario Enciclopédico de las Artes e Industrias Gráficas*». Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1981.
16. MEGGS, Phillip B. «*Historia del Diseño Gráfico*». México, Trillas, 1991. 566 pp.
17. MÉNDEZ Amézcuca, Ignacio. «*Escenografía para teatros escolares*». México, s.e. 1963. 241 pp.
18. MOMPRÁDE, Electra L. et al. «*Arte Mexicano, INDUMENTARIA TRADICIONAL INDÍGENA*». México, Hermes, 1976.
19. MORFFI, Guillermo E. et al. «*Guía de estudio. Educación musical, escenografía y vestuario*». Cuba, Pueblo y Educación, 1980.
20. ORTEGA, Wenceslao. «*Redacción y Composición*». México, Mc Graw Hill, 1992. 270 pp.
21. PERREZ-RIOJA, J.A. «*Diccionario Literario Universal*». Madrid, Tecnos, 1977. 989 pp.
22. SATUÉ, Enric. «*El Diseño Gráfico desde los orígenes hasta nuestros días*». Madrid, Alianza Editorial, 1988. 500 pp.
23. SCOTT, Robert G. «*Fundamentos del diseño*». Buenos Aires, Victor Leru, 1973. 6ª ed. 195 pp.
24. SOLANAS, D. Jesús. «*Diseño, arte y función*». España, Salvat, 1981. 64 pp.
25. STANFORD, Cliff. «*Diseño de Stands, Galerías, Museos y Ferias*». México, G. Gill, 1992. 224 pp.
26. TOSTO, Pablo. «*La composición áurea en las artes plásticas*». Argentina, Librería Hachette, 1969.
27. WONG, Wucius. «*Fundamentos del diseño bi y tridimensional*». Barcelona, G. Gill, 1991. 204 pp.

Hemerografía

1. ACUÑA Limón, A. «La intención de Multimedia». *Media Link El correo de la imagen*. México, Año 3. Núm. XVII, Mayo 1997.
2. «*Escenografía Mexicana Contemporánea*». México, INBA, 1957.
3. *Escenografía Mexicana*. «V Trienal de Escenografía y Vestuario en Novi Saad Yugoslavia 1978». México, INBA, 1981.
4. LÓPEZ Mancera, Antonio. «CONSIDERACIONES DE UN ESCENÓGRAFO». *Bellas Artes*, Año 1, Núm. 1, Enero 1956.
5. LÓPEZ Mancera, Antonio. «Secretos de la Escenografía». *Universidad de México*. Volumen XLVIII, No. 510, Julio 1993.
6. LUNA, Alejandro. «¿Qué pasa con el teatro?». *Escénica*, Nueva época, No. 6, Julio/Agosto 1991.
7. MENDOZA, María Luisa. «Escenografía: PROBLEMAS». *Bellas Artes*, Año 1, Núm. 4, 1956.
8. MEZA, Manuel. «Realizador de escenarios de Orozco y Chagal». *Bellas Artes*, Año 1, Núm. 3, Abril 1956.
9. *Programa de mano del BALLET FOLCLÓRICO NACIONAL DE MÉXICO AZTLÁN*. Teatro de la Ciudad, México D.F., 1995.
10. *Programa de mano. Festival PATRIA GRANDE, Compañía Nacional de Danza Folklórica*. Teatro de la Danza, México D.F., septiembre de 1997.
11. *Programa de mano. Festival PATRIA GRANDE, Ballet Folklórico de la Universidad de Colima*. Teatro de la Danza, México D.F., septiembre 1997.
12. *Programa de mano. Ballet Folklórico de México*. Palacio de Bellas Artes. México D.F., s/a.
13. *Pueblos Indígenas de México*. «Nahuas de Guerrero». México, Instituto Nacional Indigenista, s/a.

Fuentes de campo

1. ART DÉCO. Un País Nacionalista/Un México Cosmopolita. Exposición, Museo Nacional de Arte. México 1998.
2. CERVANTES, Marco Antonio. Subjefe de iluminación del Teatro del Palacio de Bellas Artes. Enero 2001.
3. DÍAZ, Jesús. Actor y profesor de teatro del INBA en el CNA (Centro Nacional de las Artes) y en la ADM (Academia de la Danza Mexicana). México 2000.
4. GARCÍA, José Luis. Escenógrafo independiente, y profesor del Taller de Artes y Técnicas Escénicas (TATE) de la Academia de la Danza Mexicana del INBA. Diciembre del 2000.
5. LOZANO, Esther C. Gerente y jefa de relaciones públicas del Ballet Folclórico Nacional de México Aztlán.
6. LOZANO, Silvia. Directora general del Ballet Folclórico Nacional de México Aztlán.
7. LUNA Cano, Alfonso. Técnico de iluminación del teatro Ciudadela. Agosto del 2000.
8. MARÍN, Manuel. Exposición de figuras dibujadas sobre vinil. Metro Pino Suárez. México D.F., mayo del 2000.
9. MELÉNDEZ, Sergio. Coordinador técnico del Ballet Folclórico Nacional de México Aztlán. Octubre 1997.
10. MINO, Alma. Exbailarina profesional y actualmente maestra de danza clásica y contemporánea en la Academia de la Danza Mexicana del INBA. Agosto del 2000.
11. REZA Lurrabaquio, Joaquín. Escenógrafo y profesor de artes plásticas en la Escuela Nacional de Danza Folclórica del INBA. Junio del 2000.

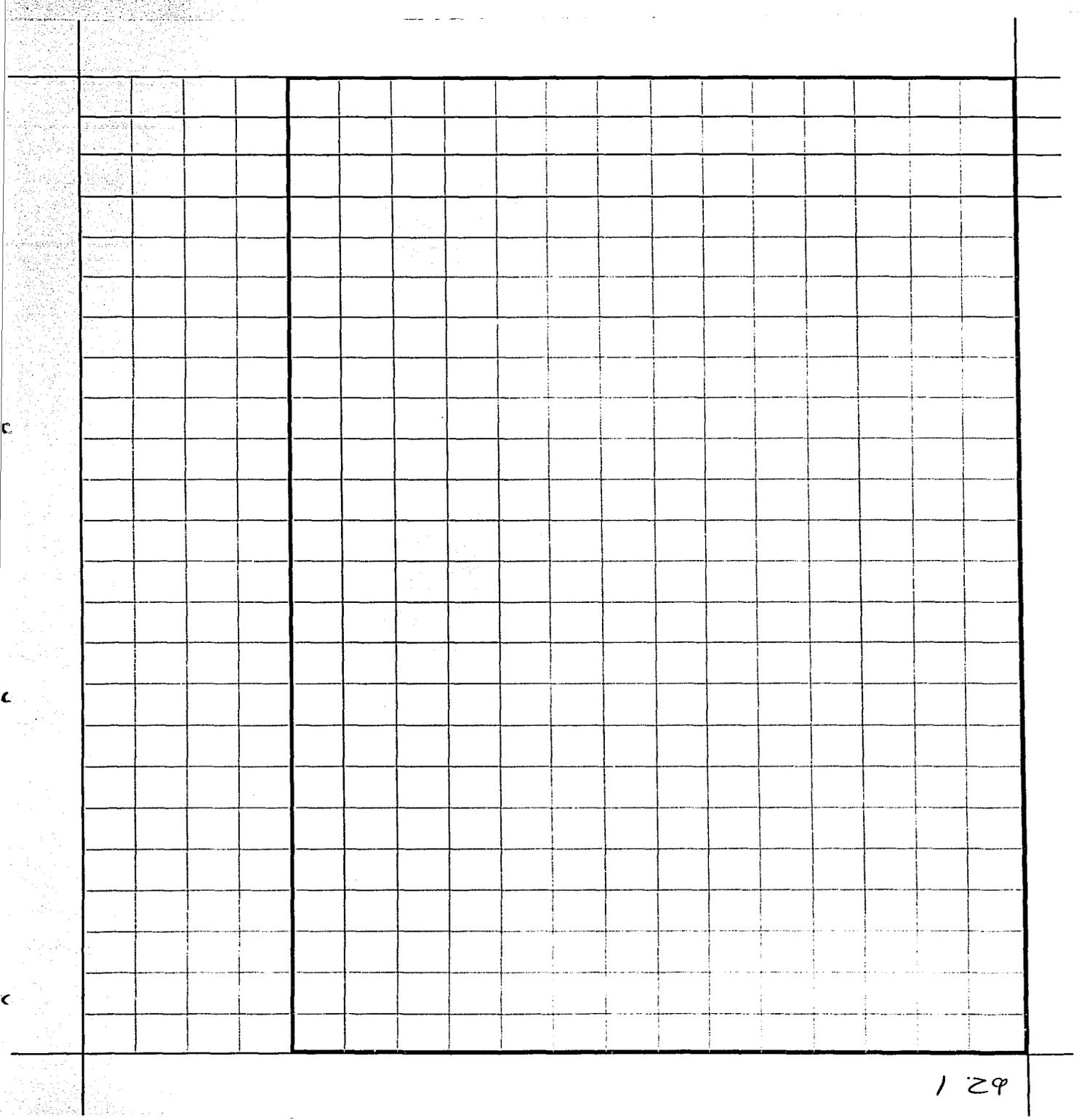
Fuentes de imágenes

En la siguiente lista aparecen en orden alfabético y en primer término, los nombres de las fuentes de donde se tomaron las imágenes, y después la ubicación en las páginas de ésta tesis con el número de figura con el que aparecen. El primer grupo corresponde a libros; el segundo a revistas; el tercero a impresos varios; y finalmente, las imágenes del propio autor de la investigación.

1. AGUILAR, Áurea. et al. «*Expresión y Apreciación Artística. Introducción a las Artes Escénicas*». México, EPSA, 1994. Fig. 83, 84, 108, 115 y 116.
2. BONT, Dan. «*Escenotécnicas en Teatro, Cine y TV*». Barcelona, LEDA, 1981. Fig. 78, 79, 110, 112 y 113.
3. BREYER, Gastón A. «*TEATRO: el ámbito escénico*». Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968. Fig. 70 (diseño circular), 71, 72, 73, 75 (vista frontal), 76 y 77 (fig. der.)
4. DONDIS, D.A. «*La Sintaxis de la Imagen*». Barcelona, G. Gilli, 1990. Fig. 52 y 53.
5. DORADO, Ivan. «*MANUAL DE INVENCIONES Introducción al manejo del espacio escénico*». México, Programa Cultural de las Fronteras, 1990. Fig. 99, 100, 101, 102, 103, 104 y 105.
6. GALVÁN Robles, Netzahualcóyotl. «*El Espacio Escénico*» (una semblanza histórica del escenario). México, ENAP-UNAM, s.a. Fig. 58, 67 y 68.
7. GILLON, Edmund V. Jr. «*ART NOUVEAU An Anthology of Design and Illustration from The Studio*». New York, Dover Publications, 1969. Fig. 25.
8. «*Gran Enciclopedia Didáctica Ilustrada EL ARTE SALVAT*». Tomo 8. México, 1985. Fig. 31, 35 y 59.
9. «*HISTORIA DEL ARTE SALVAT*». Tomo II. Barcelona, 1976. Foto del capítulo II de la pág. 5.
10. «*HISTORIA Quinto Grado*». México, Comisión Nacional de libros de Texto Gratuitos, 1997. Fig. 1, 2 y 4.
11. HOWELL, Clark. «*El Hombre Prehistórico*». México, Ediciones Culturales Internacionales, 1990. Fig. 55.
12. «*LIBRO DEL AÑO 1990*». México, Promotora Editorial S.A. Fig. 28.
13. MEGGS, Phillip B. «*Historia del Diseño Gráfico*». México, Trillas, 1991. Fig. 32, 38, 40, 41, 43, 44, 45 y 46.
14. MÉNDEZ Amézcuca, Ignacio. «*Escenografía para Teatros Escolares*». México, s.e., 1963. Fig. 69, 106, 109 y 111.
15. MUSACCHIO, Humberto. «*DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE MÉXICO*» Tomo I. México, Andrés León editor, 1990. Fig. 7 y 47.
16. «*NUEVA ENCICLOPEDIA TEMÁTICA*» Tomo VII. México, Edit. Cumbre, 1984. Fig. 3.
17. OLIVA, César. et al. «*Historia Básica del Arte Escénico*». Madrid, Cátedra, 1990. Fig. 63, 64, 77 (lza.) y 114.
18. PENROSE, Roland. «*Los Ojos de Picasso*». Italia, Hermes, 1967. Fig. 29.
19. STANGOS, Nikos. «*Conceptos de Arte Moderno*». España, Alianza Editorial, 1986. Fig. 33, 34 y 37.

20. TAMEZ Váldez, Manuel. «*Interpretación de Dibujos Técnicos*». México, Compañía Edit. Continental, 1983. Fig. 10.
21. «*ART NEWS*». September 1999, Volumen98/Número 8. Fig. 42.
22. «*BELLAS ARTES*», Año 1, Núm. 1, Enero 1956. Fig. 86.
23. «*BELLAS ARTES*», Año 1, Núm. 3, Abril 1956. Fig. 90, 91 y 92.
24. «*CHRISTIE'S Magazine*». Mayo 1999. Fig. 30.
25. «*ERES*». Junio 1, año III, núm. 66. Fig. 39.
26. «*ESCÉNICA*» Nueva Época. No. 6, Julio/Agosto, 1991. Fig. 93.
27. «*Escenografía Mexicana Contemporánea*». México, INBA, 1957. Fig. 94, 95, 96 y 97.
28. «*FOTO Y VIDEO*». No. 15, vol. 1. España, RBA Editores S.A., 1992. Fig. 11.
29. «*SAVER VER Lo Contemporáneo del Arte*». No. 28. México, Fondo Cultural Televisa, Mayo-Junio 1996. Foto del capítulo I de la pág. 5; y fig. 36.
30. «*UNIVERSIDAD DE MÉXICO*». Volumen XLVIII, No. 510. Fig. 87, 88 y 89.
31. CALENDARIO 1995 del BANCO BANOBRAS. MONUMENTOS ARQUEOLÓGICOS MEXICANOS. Fig. 9.
32. COEMAR Catálogo de equipo de iluminación profesional. Fig. 98.
33. EXPOQUARZO Fabricante de Stands y Display. Tríptico promocional. Fig. 24.
34. Impresos publicitarios de GENERAL ELECTRIC y COCA COLA. Fig. 26 y 27.
35. MARTZ, V. (arquitecto) Fig. 196.
36. SHADOW PLAY 5. Standard and 'B' size patterns 2/92. (catálogo) Fig. 187.
37. VANTA Líder en Fotografía e Imagen Digital. Tríptico promocional. Fig. 12.
38. BETANCOURT López, José Luis. Foto de portada y contraportada; fotos del interior y fachada del Teatro de la Ciudad y autorretrato, pág. 2 y 3; fotos para los capítulos III y IV de la, pág. 5; fotos de la ENAP, pág. 7, 8 y 9; y fig. 5, 6, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 48, 49, 50, 51, 54 (diseños hechos en colaboración con el diseñador Edgar Dueñas), 56, 57, 60, 61, 62, 65, 66, 70 (los dos diseños finales), 74, 75 (vista en planta), 80, 81, 82, 85, 107, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199 y 200.

Agradezco de manera especial a los profesores, Alfredo Bravo Avellaneda y a Jorge Alberto Bueno, de la Academia de la Danza Mexicana del INBA; así como, al amigo Eleazar Islas Flores, quien formara parte del equipo de staff del Teatro de la Ciudad (hasta 1996), por el apoyo brindado al facilitarme material de su acervo bibliográfico, hemerográfico, y de investigación personal, para la ilustración de algunas páginas de éste trabajo de tesis. Por otro lado, todas las imágenes fotográficas indicadas anteriormente al final de la lista de fuentes de imágenes, y todo el diseño de escenografía de esta tesis, al igual que toda la investigación y el diseño editorial de la misma, son obra de José Luis Betancourt López, y por lo tanto quedan protegidas ante derechos de autor para el uso que sólo él desee hacer de las mismas.



En éste trabajo se utilizó tipografía de palo seco con las fuentes Avant Garde Md BT y Avant Garde BK Bt en distintos puntajes; la formación se hizo en el programa de diseño editorial para PC Page Maker 6.5, y las imágenes se trabajaron en Photoshop 6.0, y con Illustrator 9.0 para la portada con la valiosa ayuda técnica del diseñador Ignacio Ávila Gloria; y por último, la diagramación estuvo apoyada en la retícula de la página anterior aplicada en páginas opuestas a doble cara.