CHEJOVIANAS

PRESENTADO POR: ANA MARÍA MÉNDEZ SALAZAR
CÓDIGO: 20041016012

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES
ASESOR: DANIEL MONJE

PROYECTO DE PASANTÍA
UNIVERSIDAD MANUELA BELTRÁN
ASESOR: ARGEMIRO GÁMEZ GARCÍA

JUNIO DE 2009

INDICE:

I. Alrededor de la escenografía.....4

I.1. Teatro, arte, escenografía.....5

I.2. La escenografía y la dirección de arte.....35

II. Creación y diseño escenográfico para cinco obras de teatro en un acto de Antón Chéjov. "El oso", "El pedido de mano", "Un trágico a pesar suyo", "El aniversario", "El casamiento". (Pasantía Universidad Manuela Beltrán).....43

III. Experiencia y montaje.....60

IV. Una mirada hacia adentro.....69

V. Fuentes.....79

VI. Anexos:.....82

VI.1. Proyecto mediante el cual se propuso el ejercicio de la pasantía y se aceptó por parte de ambas instituciones (Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Universidad Manuela Beltrán).....83

VI.2. Informe detallado del proceso de trabajo en el lugar de la pasantía (Universidad Manuela Beltrán) aceptado por el director (Argemiro Gámez García).....90

VI.3. Presupuestos diseñados dentro del estudio de viabilidad para la presentación de las dos propuestas escenográficas. 102

VI.4. Carta de certificación de la Universidad Manuela Beltrán por las horas trabajadas dentro del proceso de la pasantía.

NOTA ACLARATORIA

Antes de comenzar a escribir acerca de este proyecto, "Chejovianas", y el proceso que ha exigido, quiero llamar la atención en la manera como fue llevado a cabo: Inicialmente, fue aprobado un ejercicio de pasantía con la Universidad Manuela Beltrán, dirigida y asesorada por el docente Argemiro Gámez García; que consistía en el diseño de la escenografía, vestuario y utilería para cinco obras de teatro, en un acto, de Antón Chéjov. (El oso, El pedido de mano, Un trágico a pesar suyo, El aniversario y El casamiento).

El proyecto fue realizado con el grupo de teatro de dicha Universidad, el cual tuvo una duración de seis meses, correspondientes al periodo académico 2008 – III (1 de Junio 2008 – 30 de Noviembre 2008), que fue supervisado por el maestro Daniel Monje, docente de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

El periodo 2009 – I corresponde a la continuación de la investigación, al proceso de escritura y al montaje del proyecto "Chejovianas" que se constituye en la manera como un artista plástico y visual ha elegido evidenciar un proceso que tiene sus antecedentes en el desarrollo de la pasantía.

Al final del texto, se encontrará una serie de anexos que describen, confirman y certifican las horas de trabajo realizadas en la Universidad Manuela Beltrán y, que en virtud de la asignatura, Proyecto de grado I, ha tenido una apreciación y una calificación por parte de ambos asesores.

CAPITULO I:

ALREDEDOR DE LA ESCENOGRAFÍA

I.1. TEATRO, ARTE, ESCENOGRAFÍA.

Así como es preciso definir la historia con acontecimientos, que consideramos notables, célebres y memorables; dentro de una narración, que ordena el desarrollo de la humanidad, es posible asegurar que la interpretación de los mismos, se constituye de manera diferenciada, si se piensa en la manera cómo afectan e intervienen éstos, en los diferentes rincones que los hombres habitan.

Las condiciones y las características propias de un grupo de individuos o de una comunidad, cualquiera que sea, se determinan por el lugar de su morada y por las repercusiones que el tiempo y los hechos traigan a sus territorios; en ese momento hablaremos pues de su cultura, de su política, de su economía, de su religión, de sus rasgos, de sus costumbres, de sus creencias, de sus oficios, de sus virtudes, etc.

Existen ciertas actividades dentro de la cotidianidad de los seres humanos que se convierten en objetos delatores, actúan como aquellos que muestran al mundo, de la manera más fiel, el reflejo mismo de la humanidad y su género; y de la misma forma en que, para cada quien existe la necesidad absoluta de dejar huella, la historia misma recopila el pasado y los días, como testigo supremo de lo que significa para nosotros mismos la existencia en el presente. Entenderemos lo que somos porque ha existido un tiempo atrás lleno de circunstancias.

Ahora, si tan sólo quisiéramos hacer caso de los rasgos culturales de una comunidad en general, hallaríamos también miles de razones por las cuales asegurar que, todo aquello que la identifica y es motivo de su expresión, es la respuesta misma que tiene el individuo con respecto a la realidad que le pertenece.

Hablamos en particular del arte y del teatro y, encontramos que éstas dos actividades se remontan a tiempos remotos donde el hombre comenzaba a manifestarse de manera similar a lo que hoy conocemos como las artes escénicas y las artes plásticas, aún sabiendo que el motivo de tales manifestaciones podían obedecer a causas y razonamientos un poco alejadas de las nuestras.

Para concebir el teatro de una manera global y completa no sólo hay que entenderlo como un aspecto de la literatura o una forma más de narrativa; en algunos períodos de la historia y en algunas culturas se ha dado más importancia a este hecho, mientras que en otros, sobresale la preocupación alrededor de la producción escénica.

Para unos, el teatro constituye el medio por el cual se transmiten las historias a través de las generaciones; en el mismo momento en que para otros se convierte en la razón que obedece a creencias religiosas o simplemente a un factor de entretenimiento.

La actividad del teatro se ha presentado y se ha desarrollado en tres niveles diferentes al mismo tiempo. Así, al ser posible hablar de pasatiempos y esparcimiento, pensamos en pequeños grupos, poco organizados, que se congregaban y preparaban diferentes espectáculos, abarcando presentaciones que reúnen pocos espectadores, como números de circo, hasta presentaciones que logran reunir grandes masas.

Si se concibe ahora como una importante actividad pública, éste consistiría en el drama literario que era representado en teatros públicos, como obras destinadas para la comunidad en general. Por último, si se define como arte para la élite, nos referiremos a la reunión de grupos muy limitados de personas con intereses y gustos muy particulares.

Existe infinidad de posibilidades desde las cuales abordar y definir el teatro, todo ello capaz de generar un compendio, que apoye nuevos significados y conceptos alternos, que entrelazan sus objetivos en la búsqueda y la respuesta a los requerimientos del ser humano, en torno no sólo a la existencia del hombre, a su desarrollo, a su entorno y a las relaciones que establece con el medio, sino a todo aquello que refleja pues su necesidad de expresarse y la manera como a lo largo de la historia se ha hecho evidente.

Más allá de los espectáculos y del factor de entretenimiento que ha poseído el teatro, su actividad, específicamente, constituye un exquisito medio de comunicación que manifiesta al hombre y a la comunidad

en general, lo que ha sido su evolución, lo que han expresado sus condiciones, lo que han sido sus objetivos, la manera cómo ha asumido la realidad, la forma cómo se ha entendido el mismo como ser humano y la esperanza que posee siempre de marcar precedente en cualquier punto de la historia que posea su influencia.

"El teatro es más que una guiñolesca farsa o fiesta; es, sobre todo, comunicación de ideas, transmisión de mensajes que hacen al hombre más consciente, sensible, culto e imaginativo. Por el teatro es resucitado el pasado y son descubiertas nuevas dimensiones a la vida mecanizada, artificiosa y compleja de hoy, se desvelan inquietudes, son percibidos valores más significativos y se manifiestan reacciones y cambios en desarrollo positivo".[1]

El teatro es capaz no sólo de aunar las actividades de diferentes personalidades con un objetivo común, sino que, más allá de eso, logra reunir las artes mismas, logra contar infinidad de experiencias, logra hablarle en conjunto a todas las clases sociales, llega a confrontar el espíritu, los sentimientos y las emociones desde una particularidad, hasta sensibilizar colectivamente con un mensaje moral y, es capaz, por supuesto, de significar la propia cultura.

"En el teatro se conjuntan la literatura (verso y prosa), la filosofía, las artes visuales (pintura, escultura, arquitectura), la música, la luz, los colores y la expresión: acción, gestos y situaciones. Es una experiencia que seres de todas la razas comprenden por ser elemento de vida y esencia de lo humano; es un generador de nuevas ideas, que crea y transforma sentimientos, amplía y enriquece la cultura, cambia y mejora la condición, reformándola social y espiritualmente. El teatro despierta emociones, aclara y vivifica experiencias, desarrolla la mente y es la más espléndida fiesta para los sentidos y el espíritu".[2]

Generalmente los espectáculos teatrales parten de un texto; éste, frente a la historia, ha tenido más o menos importancia, en la medida en que debe ajustarse con mayor rigurosidad a su contenido o, simplemente, se vuelve la referencia a partir de la cual se pueden generar miles de interpretaciones que se alejan un poco de él. En

[1] BONT Dan, "Escenotecnias para teatro, cine y TV", L.E.D.A, Las Ediciones de Arte, Barcelona. Pág. 5.

[2] Ibíd. Pág. 10

consecuencia, las puestas en escena se debaten con frecuencia entre la creación literaria, sujeta a discusión y cambios, en cualquiera de los casos y la visión con la que el director da coherencia al mensaje que intenta proyectar. Como quiera que sea, es preciso estar empapado y conocer las significaciones del texto y el concepto general de la obra, para que de esa manera el espectador no sólo logre el asombro, sino sea completamente seducido y abstraído en el propósito de la presentación.

"El teatro no debe asombrar, debe centrar, ensimismar; éste encara lo eterno y no la novedad" (…) "debe ser el solemne, modesto y ascético recinto donde se aloja la más profunda poesía para corporizarse frente a la pasión y el asombro del espectador".[3]

Al retomar del teatro una de sus intenciones más importantes, reconocibles, donde la puesta en escena pretende "hacer ver" a alguien más y constituir, de esa manera, modelos posibles que permitan entender la realidad, es preciso determinar dos posiciones que intentan, en algún momento, dibujar el límite entre el espectador y el lugar en el que se está inmerso para seducirlo. La frontera existente entre estas dos condiciones, se comprende y se significa como totalidad, por medio de la mirada, a través del juego que establece el ojo que mira y aquel que es mirado, con la intención de crear un centro de gravedad.

Al definir la acción de ver como la posibilidad de tomar el mundo óptimamente, y certificar ese efecto de una manera pasiva, entendemos su diferencia con el mirar, donde es necesario salir al mundo y buscarlo intencionadamente, con el deseo de construir lo real. De esta manera, establecemos la mirada como el encuentro inevitable en un instante, entre un yo que mira y algo o alguien que lo mira; ella se da y se determina por la voluntad y el deseo del otro.

En ese constante mirar y ser mirado, acompañado de las intenciones del teatro, el espectador, tanto como el actor, se reconoce dentro de la escena y como parte de la sala, respectivamente; haciendo que cada uno de ellos vea en el otro la figura propia y se reconozca en él mismo. El

[3] BREYER Gastón, "La escena presente" Teoría y metodología del diseño escenográfico, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2005. Pág. 81

juego se construye sobre escena y la llena de significado; se constituye el lugar donde, tanto el ser como el ver, conforman un acto de fe.

Podemos entender al teatro como "el arte que hace presente, y pone al hombre frente a sí mismo. Es la esperanza del hombre en sí mismo, la esperanza en el diálogo con el espectador".[4]

Así como la apreciación teatral permite su concepción desde múltiples puntos de vista, la observación del arte, requiere a su vez ser comprendida desde determinados intereses, de manera que su desarrollo y finalidad constituyan la coyuntura precisa para el análisis que nos atañe. En este caso, su existencia y punto de partida corresponde al objetivo del arte que hace que su actividad se lleve a cabo paralelamente con los procesos escénicos teatrales.

Es pertinente para ello abordar el arte desde su denotación más elemental, afirmándolo como una obra humana que hace uso de diferentes materias para expresar, simbólicamente, un aspecto de la realidad, desde un punto de vista estético.

Así como el teatro, el arte posee un factor comunicativo que inscribe un acto voluntario y consciente en el cual el artista, influenciado e impregnado por circunstancias particulares de su entorno, hace una interpretación de la realidad, la carga de sentido, aportándole características de su ser y de su persona, para con ello establecer una relación formal con el espectador y llevarlo, de cualquier manera, a la reflexión.

Alrededor del concepto del arte existen ciertas controversias debido a que el significado que se le ha dado varía generalmente según, la época, el movimiento o el grupo de personas para las cuales es generador de sentido. Es preciso entonces relacionar el término con todo aquello que creara y elaborara el hombre ajustado a las disciplinas del saber hacer, en esta medida el artista era designado por el oficio que llevaba cabo; era posible también reducir su concepto a las materias que se relacionan con las artes de lo estético y lo emotivo, tanto como era posible

[4] Ibíd. Pág. 94

corresponder su concepto con la técnica y las producciones intelectuales.

Existen ciertos aspectos fundamentales que han sobrevivido a lo largo de la historia y que por supuesto han estado sujetos a cambios, para poder determinar lo que hoy llamamos artes; luego de considerar varios de ellos, concluimos que corresponden a una lista que es encabezada por la arquitectura, la danza, la escultura, la música, la pintura y la poesía; más adelante la cinematografía, la fotografía y la historieta, sin olvidar que existen otras como la televisión, la moda, la publicidad y los videojuegos. De la misma manera, existen ciertas disciplinas artísticas que se han dividido en categorías más detalladas como las artes decorativas, las artes plásticas, las artes escénicas, las artes visuales y la literatura.

Podríamos definir una obra de arte desde la incitación, desde el desafío y la provocación a la cual le damos una interpretación y un sentido que surge desde nuestra propia vida, desde nuestro pensamiento y nuestros hábitos mentales; creamos entonces una verdad desde el espíritu que se refleja a través de la técnica y que conforma el punto de unión entre un creador y un receptor, con la intención de generar cualquier reacción propia del ser humano, digna de polemizar, reflexionar o seducir. También entendemos la creación como un todo que, se dinamiza a través de las apariencias sensibles, a través de los colores, las formas, los sonidos y el volumen, e intenta saciar y solventar preocupaciones que hacen caso a la simetría, al ritmo, a la composición, etc.

Cuando hablamos de la creación, del estilo, del diseño, quizá; hacemos referencia al acto de producir, de engendrar, de inventar, fundar o designar algo en concreto; encontramos entonces diferentes maneras para expresarnos a través de procedimientos que plasman nuestros pensamientos, diferentes posturas desde las cuales asimilar los hechos y finalmente, se busca la manera de mediatizar conductas en particular, para construir, a partir de ello, modelos. Estos modelos estructuran el pensamiento hacia el objetivo de encontrar las respuestas adecuadas a los requerimientos colectivos expectantes.

"La creación es la que define al artista; cuando aquella no se produce, el arte no existe. Quien atribuya el

poder creador a un don innato, se equivoca; en materia de arte, el creador auténtico no es un superdotado sino, simplemente, un hombre que ha sabido ordenar una serie de actividades que, en su conjunción, dan como resultado la obra de arte" afirma Henri Matisse, en: *Escenotecnias para teatro, cine y TV.*

"El estilo es el modo y manera de expresar un sentimiento, es una cualidad propia de cualquier ser pensante, la personalidad de un artista, su individual característica; en él intervienen el carácter de una época, el entorno, la cultura, la sensibilidad y el espíritu, por lo que no se enseña, no se aprende, ni tampoco debe ser copiado".[5]

Dentro de todo proceso comunicativo es posible diferenciar el aspecto que corresponde a la expresión, en particular, a la manifestación de un pensamiento, sentimiento o deseo y la necesidad primaria que lleva a su exteriorización; a su vez, ésta intención se sustenta en un contenido comprensible, con el cual identificarse y a partir del cual generar un juicio de valor como espectador.

"El sentido de cualquier objeto artístico se alcanza al relacionar la estructuración de sus formas concretas con su necesidad profunda, significando en un sistema de duplicado, evidenciado al contraponerse la visión cotidiana del mundo con la visión estética".[6]

"La obra de arte demuestra así, que todo objeto tiene, al menos dos sentidos: el que le otorga la costumbre y el que le confiere el asombro de re – descubrirlo".[7]

Como toda construcción artística, el objeto, que desde su definición más simple, se presenta como toda materia de conocimiento intelectual o sensible, se constituye a partir de unos supuestos analíticos, alrededor de una coherencia y una funcionalidad expresiva, capaz de dar sentido al espacio mismo que lo contiene, que lo circunda y que lo define. Las posibilidades sugerentes de las que se apropia éste en la puesta en escena; lo carga de significación simbólica con respecto a los sentimientos de

[5] Op cit. BONT Dan, "Escenotecnias para teatro, cine y TV". Pág. 51.

[6] Santiago Vila, "La escenografía" cine y arquitectura. Ediciones Cátedra, Madrid, 1997, pág. 22.

[7] Ibíd. Pág. 41

los personajes y los distingue como instrumentos o utensilios, de los ornamentos o aquellos que tienen la capacidad de ordenar o no el espacio. De la misma manera, proporcionan y crean las atmósferas necesarias para facilitar una libre relación de ellos con el hombre; y es a partir de ese encuentro, que el lugar adquiere sentido.

Al mismo tiempo en que el lugar adquiere un sentido antropológico, al poseer un contenido espacial, junto con un contenido social; logra definirse como la construcción intelectual y social por medio de la cual entra el hombre en contacto con el mundo.

Existen varias prácticas que son capaces de reunir los ejercicios, que ya hemos puesto en común y, son aquellos que buscan consolidar las expresiones del hombre, para ser transmitidas a través de las artes plásticas y las artes escénicas. Juntas, describen lo que conocemos como escenografía, que en este lugar, construye el punto de fusión y el punto medio, que sugiere que, tanto las unas como las otras, podrían tener la misma finalidad.

"La escenografía se constituye, pues, como evidente lugar de encuentro entre pintura y teatro. En primer lugar designa el arte de pintar en perspectiva los decorados de la escena a la italiana; luego, más ampliamente, el arte de fijar los decorados y, finalmente, la manera de representar los lugares: representación de las relaciones entre personajes y arquitectura, en resumen".[8]

Con una mirada un poco generalizada del arte y del teatro, es pertinente comenzar a definir y a proyectar los conceptos que significan el hecho escenográfico, tanto como su resultado, sus orígenes, su progreso, su finalidad y su esencia. Para ello, precisamos la escena y el escenario como el lugar de acción y el suceso mismo, que es considerado espectáculo, en tanto representa un medio, un ambiente, una atmósfera, unas circunstancias y unos hechos que rodean a algo o a alguien y que apoyados con el conjunto de decorados, son dignos de atención.

Cuando es posible hablar del espacio de representación y cuando reconocemos que desde siempre ha existido en el hombre la necesidad de expresar la relación con su entorno, y dejar evidencia de ello, entendemos que cada una de sus manifestaciones hace

[8]Ibíd. Pág. 101

caso a motivos ajenos a muchos otros, pero que frecuentemente son aquellos que describen su acontecer y la interpretación de sus vidas.

Como elemento constitutivo de este espacio de representación, encontramos el término de escenografía no sólo como la teoría que define las normas del escenario, sino como aquello que hace a la esencia de lo escénico la posibilidad de la imaginación y la disciplina del espíritu; además, es aquella que nos enseña a mirar y a ver los mundos de realidad material y espiritual que construimos en la inconsciencia de la técnica y que dejamos subyacer a la sombra.

La escenografía, o la pintura de escena, tiene sus orígenes en el teatro griego, fue allí donde comenzó a usarse el periacto, un artificio especial a partir de un aparato prismático de revolución, con una imagen diferente pintada en cada una de sus tres caras, con el objetivo de cambiar las decoraciones sobre el escenario de una manera práctica, al hacer girar dos de ellas que se situaban a cada lado del escenario. Este sistema constituye el origen de los bastidores que consisten, a su vez, en un armazón de listones sobre el cual se aplica un lienzo o papel que describe las características propias del lugar de representación.

Para la Edad Media, el proceso escenográfico adquiere una variación en tanto pueda citarse la decoración de las célebres carretas – escenas sobre las cuales se representaban lugares pintorescos propios de los misterios y los juegos escénicos de la época, este hallazgo, se convierte en el origen de los escenarios giratorios modernos. Se conciben dentro de esta época también las escenas de manera simultánea, un avance que ha hecho eco en el teatro contemporáneo donde son creadas las habitaciones simultáneas o los carros yuxtapuestos que cambian los lugares de representación frente a los espectadores.

Una gran innovación en los escenarios modernos consistía en lo sugerente que se volvía un espacio representado con elementos plásticos sintéticos y con simples fondos negros o fondos de colores neutros; todo ello encontraba su origen en una Inglaterra donde un cartel o una voz indicaba al espectador el lugar y la situación que

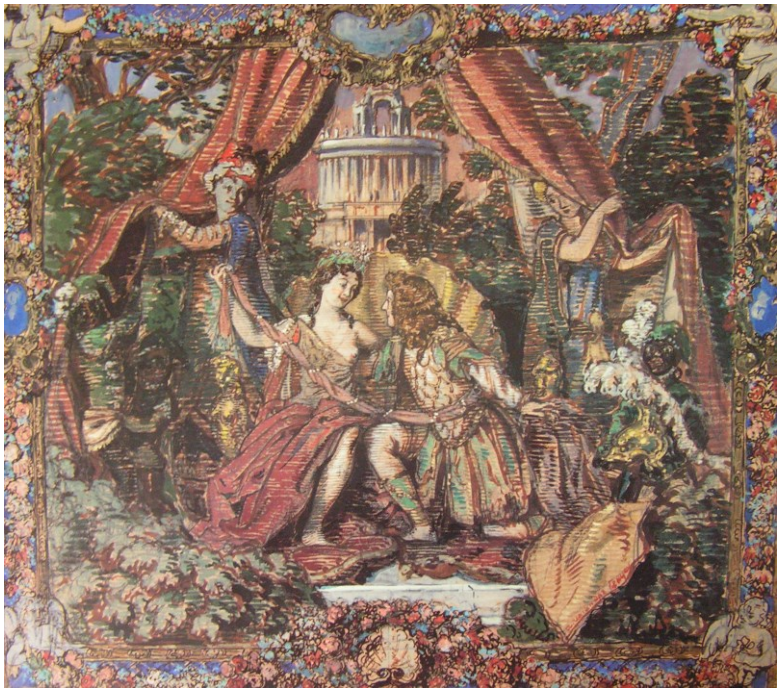
debía imaginar durante el espectáculo. A su vez, una conquista moderna fue la realización de los decorados donde la personalidad del pintor escenógrafo se convertía en una fuerte contribución al significado de la obra.

El renacimiento ofrece por primera vez un teatro, un escenario de madera y una decoración que seguía los cánones artísticos de la perspectiva lineal. La fachada escénica contiene ahora columnas, bajorrelieves, estatuas, cornisamientos; en medio, existe una puerta central por donde entran los actores principales. Con el tiempo se conseguía que la decoración fija fuera transformándose en móvil; los arquitectos cada vez más cedían sus espacios a los escenógrafos, quienes se convertían en especialistas en la creación de atmósferas.

Los Galli Bibiena (1659 – 1743) consiguieron la manera de proponer una nueva perspectiva pictórica, donde la arquitectura no sólo se podía apreciar de frente, sino que ofrecía aspectos desde diferentes ángulos; con ello nace un nuevo tipo de escenógrafo pintor y la iluminación comienza a conquistar el campo de la escenografía. La aparición de las candilejas fue una gran innovación del siglo XVII, siglo en el cual nació la decoración teatral propiamente dicha, donde el artista incluía en sus propuestas rasgos de su personalidad y originalidad

Dentro de lo que se consideraban las nuevas tendencias escenográficas, el naturalismo (1880) exigía una realidad ambiente que no se conseguía entonces con bastidores ni telones, para esta época el gas sustituía el uso de las velas y el aceite; con el simbolismo (1890) la decoración se convertía en una ficción ornamental capaz de completar la ilusión por sus analogías de color y líneas con el drama, en este entonces pintores como Maurice Denis y Odilón Redón se unían a la causa de la escena.

Los Ballets Rusos de Sergei Diáguilev (1909) descubren escenógrafos muy importantes como Bakst, Benois, y Roerich. A su vez, artistas como Picasso, Dalí, Derain, Sert, Matisse, Braque, entre otros, aportan una visión particular desde el arte, hacia la concepción de la puesta en escena con diseños de escenografía y vestuario.



A. Benois, Gobelin in scene 1. Sketch. “Armida’s Pavillion”

1909.

M.N. Pozharskaya, The Russian Seasons in Paris, Sketches of the Scenery and Costumes. 1908 – 1929, Iskusstvo Art Publishers, Moscow, 1988.



N. Roerich. A kiss to the Earth. “The Rite of Spring” 1913.

M.N. Pozharskaya, The Russian Seasons in Paris, Sketches of the Scenery and Costumes. 1908 – 1929, Iskusstvo Art Publishers, Moscow, 1988.



L. Bakst. Costume of the Firebird. "The Firebird" 1910.

M.N. Pozharskaya, The Russian Seasons in Paris, Sketches of the Scenery and Costumes. 1908 – 1929, Iskusstvo Art Publishers, Moscow, 1988.



G. Braque. Naiad. Sketch of the curtain. "Les Facheux" 1924.

M.N. Pozharskaya, The Russian Seasons in Paris, Sketches of the Scenery and Costumes. 1908 – 1929, Iskusstvo Art Publishers, Moscow, 1988.

Conformaron los Ballets Rusos una compañía que incluía a los mejores bailarines y bailarinas, coreógrafos, artistas, escenógrafos, grandes músicos, compositores y los más notables creadores de vanguardia. El encanto exótico de estos Ballets tuvo efecto en los pintores fauvistas y en el recién nacido estilo Art Deco. Logrando reunir varias personalidades para la creación de un nuevo género y su equipo de trabajo "la aventura del arte nuevo", Diáguilev, su creador, tenía el objetivo de revitalizar el ballet apartándolo de tradiciones, rituales fatigados, y procedimientos arcaicos.

En los años en que comenzaba el surrealismo en la literatura y el cubismo en el arte (1907 y1914), el universo circundante ya no era representado tal como era sino como el artista lo interpretaba, con la formación del cubismo, se produjo la auténtica renovación de las artes plásticas y el surgimiento del surrealismo inició la exploración del subconsciente y la creación automática. Así, en la aventura de la creación, la figura de Diáguilev ha quedado como uno de los fundadores de una nueva manera de expresar las emociones, de revestir las formas, de romper las usanzas anquilosadas y abrir nuevas vías a las manifestaciones artísticas.

En el ámbito decorativo, la diferencia residía en que eran realizaciones hechas por artistas que se alejaban con urgencia de las tradiciones y que tenían un mayor talento que los decoradores profesionales. El colorido ahora contrastaba con los diseños un poco sombríos habituales de los naturalistas y con el gusto por los trajes históricos. El efecto decorativo del uso novedoso de los colores, cambiaba la perspectiva escénica suponiendo una renovación del arte teatral. La mezcla entre la técnica de los bailarines, el exotismo y la música provocó un gran éxito y el interés generalizado de los espectadores.

El papel jugado por los pintores fue de enorme importancia ya que más que crear el ambiente propicio para el trabajo de muchas personalidades, inspiraron todas las ideas dirigiendo las evoluciones coreográficas. Fueron verdaderos pintores atraídos por el teatro los que contribuyeron a renovar el arte de la danza (Picasso, Dalí, Benois, Derain, Matisse, Braque, Sert, Roerich). Su influencia comunicó un carácter especial a todas sus

producciones y se atribuye a ello parte del inmenso triunfo de los Ballets.

La historia del Ballet Ruso, que durante veinte años dominó los escenarios de todos los teatros del mundo, no sólo es la historia del ballet en ese periodo, sino la historia de todo un movimiento estético. Para Diáguilev, la escenografía es al pintor moderno como el fresco para el pintor renacentista.

Un aspecto determinante dentro de la escenografía de esta época, es el cambio, la influencia y las ventajas que aportaba la electricidad, haciendo que la luz transformara la escena no sólo exaltando colores, sino proyectando sombras, creando diferentes atmósferas no conocidas hasta entonces, dando relieve y volumen a lo corpóreo, etc.

En diferentes lugares del mundo se establecieron personalidades que intentaban, desde sus aportes y creencias, transformar la visión del escenario y proyectar iniciativas profundas que revolucionaran el desarrollo de la puesta en escena.

Uno de ellos, Adolphe Appia (1862 – 1928), es considerado como uno de los grandes renovadores del espacio escénico ya que es el primero que plantea la abstracción en la escena, hecho que permite profundizar en la clave de los textos autorales teatrales. "Su aportación teórica tuvo un calado que debemos situar plenamente inmerso en el discurso más vanguardista de la modernidad; sus escenografías se destacan por reducirse a esquemas arquitectónicos, al tiempo que sus atmósferas fueron siempre una invitación al sosiego"[9].

El teatro se convierte para él en un medio de expresión verbal, plástica y sonora, el escenario debe ser tridimensional, con múltiples niveles y el lugar donde el actor y su movimiento pasan a un primer plano, allí la iluminación es capaz de unificar la imagen de la escena, realzar la música y conseguir un mayor efecto en la acción. El actor logra ocupar el lugar más importante en relación con el espacio escénico y la escenografía, en función de las dimensiones móviles de su cuerpo, en el que actúa la luz,

[9] MARTÍNEZ Ángel, a propósito de la exposición "Escenografías" de Adolphe Appia en la sala Juana Mordó del Círculo de Bellas Artes de Madrid, España.

cobra sentido gracias a él. El actor modela el espacio en tres dimensiones y la música del espacio muestra al espectador la realidad no como es sino como la vive el personaje.

El teatro se transforma mientras se borra del escenario todo matiz e intención descriptiva, con el objetivo pues de alcanzar una geometría abstracta del espacio; la música y el cuerpo se unen en una rítmica particular, dispuesta a liberar al espectador de una contemplación pasiva. El ritmo dramático define la correspondencia misma entre la expresión física del sentimiento dramático y la interioridad anímica del actor. Su movimiento y el movimiento en general es el que realiza la conjunción entre el tiempo y el espacio. El clímax estético, en la experiencia visual de lo puramente plástico, esta supeditado al poder de la música, que se convierte en el verdadero artífice de nuestro espíritu conmovido, al mismo tiempo en que es quien sugiere al actor su movimiento y evolución.

"El espacio escénico no debe ser una representación o imitación sino una realidad en sí misma, un lugar de expresión y un espacio viviente del que hay que eliminar la ilusión y lo que no se relacione armónicamente con la tridimensionalidad del actor"...

"La luz dentro de la escena ocupa un lugar bastante importante dentro del espacio escénico, la iluminación es la escenografía suprema, es el interprete y el elemento plástico más significativo de la escena. Los efectos de las luces y las sombras cobran cierto protagonismo ya que son quienes dan sentido dramático a las formas"[10].

Si reconocemos el espacio viviente como la victoria de las formas corporales sobre las formas inertes, entendemos la obra de arte viviente como una idea esencial que se expresa simultáneamente en el tiempo y en el espacio, donde el cuerpo es quien ocupa, mide y le pone sus límites al espacio; el actor es quien tiene la necesidad de encontrar la expresión y el funcionalismo adecuados al drama.

Lo que hace realmente viviente un espacio es el principio de oposición, por medio del cual el cuerpo afecta

[10] APPIA Adolphe, "La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente", publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000. Pág. 62

o interviene los volúmenes, afirma de ésta manera las formas del espacio mientras les da vida y ello aparece ante nuestros ojos gracias al cuerpo que actúa como intermediario.

En resumen, la forma viviente se despoja de lo accidental, la personalidad, y se convierte en el instrumento dedicado a una expresión común a todo ser humano. La música amplía nuestra visión hasta el infinito proponiéndole una existencia superior a cualquier realidad cotidiana. El público, única individualidad, no se preocupa por sus necesidades o gustos, se sumerge en su vida rítmica, que colma los más imposibles deseos de la humanidad, quien acepta salir de sí misma para contemplar su imagen, reflejada a través de la expresión musical.

Gordon Craig, actor, productor, director de escena y escenógrafo británico; al igual que Appia, planteaba un revolucionario estilo artístico que comenzó destacándose por el minimalismo y por la focalización de la atención sobre el actor y la iluminación. Los elementos escénicos deben trascender la realidad y la representación, creando símbolos con los cuales poder comunicar un sentido más profundo. El actor se considera como un elemento plástico más, con capacidad de movimiento y se convierte, de esa manera, en lo que el llamaba una supermarioneta.

Oponiéndose radicalmente al naturalismo, rechaza la escena pictórica para conservar, en su lugar, la escena arquitectónica y crear, a partir de ello, una unidad estilística depurada en la que todos los elementos del espectáculo se relacionan y forman una totalidad capaz de conmover e impactar al espectador. Craig obtiene gran valor, fundamentalmente, por haber convertido el escenario en un laboratorio de experiencias que encuentran siempre nuevas soluciones, además de caracterizar sus decorados desde la simplicidad que funde la escenografía con los trajes y la iluminación.

Numerosos teóricos y prácticos del teatro, influenciados por Appia y Craig, se interesan y se ocupan del espacio escénico, de la identidad sala – escena y por tanto de la relación espectador – espectáculo, en adelante.

Tanto dramaturgos como escenógrafos y directores teatrales, entre otros, poseen constantemente la

preocupación de establecer una relación con el espectador, que siempre estará ligada no sólo a una época sino a una historia y a todas sus intenciones. Por ello, cada uno de estos individuos, formula una estrategia correcta para que ayudados con el diseño escenográfico, se pueda transmitir el mensaje requerido. La escenografía es uno de los elementos que más adquieren responsabilidad a la hora de la exigencia comunicativa entre el espectáculo y sus receptores.

Dentro del teatro comercial, el teatro de posguerra cumplió básicamente dos funciones, la de entretener y la de transmitir ideología por medio de distintas vías: la negación del teatro más relevante de preguerra, el estreno de obras que exaltaban a los vencedores y la programación de autores clásicos.

Para hablar del teatro contemporáneo, tanto en Europa como en Estados Unidos, es preciso tener en cuenta que las obras anteriores a 1945 dominan las preocupaciones filosóficas (relaciones entre el hombre con Dios, consciencia moral) mientras que después de la guerra, los dramaturgos reflejan más la realidad social y acusan el influjo del cine.

Al conseguir retroceder un poco, para buscar significar el concepto de la escenografía, nos encontramos con diferentes maneras de abordarlo, no sólo desde la historia, como se pretendía en un momento, sino a partir del oficio y la profesión del escenógrafo, a partir de la experiencia de personas que han estado incluidas en ese medio, a partir de la concepción de la técnica y a partir de la relación con el arte, entre otras tantas.

Con el objetivo de dar respuesta a una serie de cuestionamientos sobre su esencia y a lo largo del proceso en que se desarrollen y se aclaren los caminos para llegar a ella, la escenografía será delimitada más específicamente desde el campo de las artes plásticas, para poder justificar su ejercicio, en la creación y la propuesta de un artista. De esta manera, no sólo será comprendida su finalidad como un resultado visual deliberado, sino como un proceso de pensamiento que permita establecer relaciones entre dos prácticas muy particulares (artes plásticas y artes

escénicas) que permiten, al mismo tiempo, la creación de un producto artístico que se funda sobre un escenario.

Con frecuencia es posible relacionar el término de la escenografía con el concepto de escenotecnia, por ésta última en particular, entendemos el conjunto de reglas prácticas, procedimientos, maneras y modos de resolver las artes de aquellos medios espectaculares, el uso de cuantos elementos intervienen en ella y los métodos que establecen un orden en su ejecución. Constituye la estructura visual y el cuerpo físico de las representaciones, es el alma y el espíritu de las obras al igual que el clima, la cualidad anímica y emocional que las define. Incluye el equipo, los materiales y las normas para la arquitectura, la mecánica, la carpintería, el decorado, iluminación, vestuario, utilería y todo cuanto contribuye al ambiente representacional del espectáculo.

Se concibe lo escenográfico, desde su significado más simple, como la teoría general del escenario, sus normas y diseño; como la inscripción de signos que inciden en la enfatización del espectáculo dentro del escenario o en el lugar donde se establece el pacto entre el actor y el espectador. A diferencia de los decorados, se dice que cada elemento que incluye la escenografía, debe establecerse como instrumento para hacer teatro, debe constituirse como un objeto teatralizado, es decir, debe estar cargado de una intención particular.

"Escenografía: Conjunto de elementos pictóricos, plásticos, técnicos y teóricos que permiten la creación de una imagen, de una construcción bi - o tridimensional o la puesta en el espacio de una acción notablemente espectacular" afirma Jaques Polieri, *scénographie*[11]

El teatro tiende a disfrazarse y a simular una situación en la medida en que todo aquello que la significa esté dispuesto de una manera en que logre seducir al espectador; esto no quiere decir que lo arranque de la realidad, sino que lo sumerge dentro de la realidad del teatro, lo enajena y lo traslada a un ámbito fantasmático desde el cual lo cautiva. Diciéndolo de otro modo, la escenografía teatral no pretende convertirse en una copia o en un remedo de lo real, más bien, sí se determina por la

[11] CALMET Héctor, Escenografía, escenotecnia – iluminación, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2003. pág. 23

voluntad de ver el objeto escénico desde la autonomía de un sistema auto consistente y funcional, tanto para el actor como para el espectador.

La escenografía teatral constituye un elemento artístico de sugestión que se une a una base técnica, no puede considerarse como un aditamento del teatro sino como el teatro mismo, desde la perspectiva en que los elementos de sugestión también pueden ser los trajes, la luz, la música, el atrezzo, y todo ello puede considerarse dentro del significado escenográfico mismo. Se considera también como el producto y el resultado de una intensa meditación sobre el proceso del espectáculo, sobre el contenido del mensaje que se desea trasmitir a partir de él, tanto como su razón de ser, su origen, su ubicación temporal, etc.

"Las escenografías son vitrinas de estados de ánimo, de épocas, de circunstancias imaginadas o reales que requieren de una acompasada y armónica sucesión de técnicas y efectos, para lograr producir una muy puntual sensación en el espectador".[12]

"Creo que el papel del decorado es capital. Emana del tema, restituye en términos dramáticos el tiempo y el espacio en el que evolucionan los personajes. No se puede separar el personaje de su medio ni aislarlo arbitrariamente… Su medio, su forma de vivir, las sillas donde se sienta, la habitación donde vive, todo eso es parte de su personalidad, es la historia de ese hombre" (Minnelli 1963)[13].

Finalmente es posible considerar que la escenografía hace a la esencia de lo escénico como la posibilidad de la imaginación y la disciplina del espíritu, de manera que su que hacer permite y requiere siempre una reflexión, con el propósito de elaborar la cantidad de propuestas necesarias para la mejor consecución de los presupuestos.

Si se interpreta el significado de la escenografía desde el oficio mismo de su hacedor, definimos al escenógrafo como aquel artista – pintor, decorador

[12] Revista Escala, Vol. 30 Nº 177 (1997) Opinión, pág. 3
[13] Op cit. VILA Santiago, La escenografía, cine y arquitectura, pág. 81.

especializado, que ejecuta el trabajo de componer y resolver por la pintura u otros medios, el decorado de una pieza teatral, a través de los fundamentos estéticos esenciales como las líneas, las formas, los valores, el color, la luz, las texturas, el vestuario, los muebles, etc. Y logrando los efectos armónicos, psicológicos y emotivos pertinentes dentro del espectáculo.

El escenógrafo es aquel diseñador del espacio escénico, que ejerce desde el punto de vista artístico y escenotécnico, que establece una relación directa tanto con el director de la obra como con los actores y todo el equipo, para llevar a cabo la propuesta sobre el escenario. Finalmente es quien interpreta un estado particular de las cosas para luego resignificarlas.

"El escenógrafo debe comprender que al interpretar una época determinada, por ejemplo, ésta parecerá más viva y eficaz si la mira con los ojos de un hombre de nuestros días, sabiendo encontrar el acento justo y la raíz profunda de la época representada"[14].

[14] NIEVA Francisco, Tratado de escenografía, Editorial Fundamentos Colección Arte, Madrid, 2000. Pág. 12.

La condición artística del escenógrafo depende de una serie de circunstancias. Largamente se ha discutido si el escenógrafo teatral debe ser primero "pintor" y luego "arquitecto" o viceversa, y si las escenografías deben ser construidas en vez de pintadas. Sería fácil y, en cierto sentido, justo, resolver estas controversias diciendo que la verdad se encuentra a la mitad del camino o, más bien, que no pueden establecerse reglas fijas, puesto que el teatro presenta siempre aspectos nuevos e imprevisibles y no basta con ser "pintor" o "arquitecto" o director de escena si no se es ante todo un hombre de teatro.[15]

"El mejor escenógrafo es el que evoluciona paso a paso con el director, retrocediendo, cambiando, afinando, mientras gradualmente cobra forma la concepción de conjunto" afirma Peter Brook, *El espacio vacío.*

…El escenógrafo es aquel curioso de las cosas encargado de introducir en el espacio vacío de la escena, aquello que se considera esencial y determinante para dar sentido, no sólo a los hechos y a las circunstancias sino

[15] Ibíd. Pág. 42

también a los personajes. Es el observador que elige y extrae de la realidad, los objetos pertinentes para establecer un nuevo significado sobre la escena, a través del estudio y la interpretación de su entorno, de sus ideas, de su pensamiento y de la gente que lo rodea. Es el gran soñador de moradas, aquel que cree en un arte que va más allá del profesionalismo rutinario y comercial, aquel que sustenta la totalidad de experiencia – expresión al servicio de su espíritu, es el instrumentador de una ensoñación…

Tal como se había enunciado anteriormente, la concepción escenográfica se puede abordar desde varios puntos de vista, en este caso, y con la pretensión de hallar respuestas ante cuestionamientos que están dentro de un aspecto interdisciplinario, la concebimos desde el arte en cuanto fuera posible que un artista plástico se desenvolviera profesionalmente como escenógrafo.

Existen ciertas características de orden estético que se aplican dentro de las artes para calificar una obra o un elemento artístico como un todo armonioso, un bello orden y un efecto unitario. Éstos, que han de tener un carácter funcional, son fácilmente aplicables a la construcción de un decorado teatral, ya que el equivalente al conjunto de normas y reglas, que en artes plásticas, se distinguen como composición, se ajustan al modelo de comunicación que también convienen los espectadores con una obra teatral.

Para lograr el mismo efecto de armonía en una obra de arte tanto como en una obra teatral, es posible exponer aquello que describe esta virtud a través del problema de equilibrio, de líneas, de direcciones, volúmenes, valores, colores y pesos, entre otros. Estos puntos de intersección definen rasgos constitutivos de ambas obras, que van estableciendo relaciones sucesivas, antes de poder llamarlas como productos de la misma intención.

Tanto la obra de arte como la obra teatral poseen un marco continente y un espacio que los define y los significa, aquel que los delimita, les da condiciones físicas y les aporta sentido; ellas, definen un carácter funcional y poseen un centro de interés o un área focal, que se destaca y llama la atención del espectador. A su vez, deben seguir las leyes del equilibrio, la proporción y el ritmo, para lograr un contenido comprensible y coherente. Deben existir

condiciones que representen contrastes, variedad, estructuras espaciales, tanto como planos o secciones que ordenen el espacio. "Toda obra de arte – cuadro, escenografía, etc. – esta fundamentada en un esquema geométrico que actúa como esqueleto o andamiaje estructural sobre el que se establecen las líneas y las formas de la composición"[16]

"A un escenógrafo se le requiere como un artista, quizá como un artista técnico, y por tanto sus soluciones deben ser concretas y rápidas"[17], aún sabiendo que cada uno de ellos tiene su propia tendencia y que cada artista aporta su personalidad y soluciones originales a sus propuestas, esto sucede no solo en la pintura sino en la creación de cualquier objeto artístico. "Las variaciones sufridas por la decoración teatral en los últimos cincuenta años han sido muchas y muy importantes, ya que si la escenografía ha sido en un principio un arte de arquitectos y de constructores, hoy día este trabajo es privativo de artistas innovadores y audaces, poseedores por lo común, de la más refinada sensibilidad para todo cuanto con el teatro se relaciona y, en cuyas manos el arte de la puesta en escena ha evolucionado totalmente"[18].

Cuando una obra de arte se encuentra expuesta a la observación de los espectadores y la obra teatral, de la misma manera, se encuentra sujeta a su apreciación, se establece un puente de comunicación entre el objeto de arte y aquel que lo valora; la relación que se genera exige un tiempo para la contemplación, para la reflexión y para emitir opiniones, evaluaciones y respuestas. Tanto el objeto artístico, como los espectáculos y las auténticas escenografías, que reclaman siempre una ojeada por parte del espectador, son aquellas que nos enseñan a mirar porque nos miran a su vez, y nos permiten vernos reflejados en la obra misma. El goce verdadero se satisface por medio de la mirada que nos permite salir al exterior y vincularnos realmente con él y con los otros sujetos, al reconocer en el otro no sólo la figura ajena sino la figura propia.

[16] Op cit, BONT Dan "Escenotecnias para teatro, cine y TV", Pág. 51
[17] Ibíd. Pág. 51
[18] Op cit, NIEVA Francisco, "Tratado de escenografía". Pág. 96

Una vez se ha definido la concepción de teatro y se ha establecido el papel del escenógrafo dentro de él, una vez el significado del arte y sus productos se han delimitado paralelamente con los productos escénicos y el hecho escenográfico, es preciso ocuparnos más detalladamente en la visión, la creación y las manifestaciones propias de un artista plástico, con el objetivo de justificar una actividad teatral desde su profesión.

De la misma manera en que un escenógrafo constantemente reflexiona en torno al espacio y a aquello que dentro de él lo significa, incluyendo el movimiento del actor como factor indispensable, un artista con la misma frecuencia se preocupa y se interesa en determinar la relación exacta que requieren sus creaciones, sus objetos, sus pinturas, esculturas, instalaciones, sus cuerpos, sus acciones, etc. con el espacio que ellos intervienen. Así, se busca lograr que el producto de ambas expresiones adquiera un carácter funcional dentro de un lugar concreto, con el fin de dotar de significado las intenciones que llevarán a su construcción.

La expresión de la plástica tanto como la expresión de lo escénico, traduce a menudo la necesidad de sus intérpretes por involucrar sus propias opiniones, ideas y experiencias en la generación de propuestas que dan fe de su concepción de realidad a través de una época determinada que los influye.

De acuerdo a ello, el mensaje que se transmite por medio de sus productos varía, al mismo tiempo, en que se definen los contextos y el criterio de cada quien, para hacer del conjunto representado, algo coherente, justificado, interesante y relevante ante los ojos de su público.

El origen de las formas y la materialidad de las propuestas están inscritos dentro de un proceso de pensamiento que se genera con respecto a un tema y se relaciona con la cotidianidad. Se busca crear un todo organizado y analizado estéticamente y el resultado dialoga constantemente con el concepto que el espectador posea al respecto.

Debido a la interdisciplinariedad y la correspondencia que exigen tanto las actividades plásticas como las actividades dentro de la escena, no es difícil afirmar que

necesariamente dentro de la práctica escenográfica existe un factor supervisado por el ejercicio artístico, así como tampoco nos sorprende pensar que lo que hace diariamente un artista plástico se aleja de las descripciones propias del orden del escenario.

Como ejemplo de ello y retomando un poco el desarrollo de la escenografía, en un momento crucial de las artes y el teatro, dejaron huella las creaciones de varios artistas que diseñan y caracterizan lugares representacionales, escenarios y vestuario para los espectáculos de los Ballets Rusos creados por el empresario ruso Sergei Diáguilev (1909).

La vinculación de Picasso con los Ballets Rusos a finales de 1915 supondría el inicio de la modernidad también para el ballet. El ansia de Diáguilev por buscar todo aquello que supusiera novedad, propició que en torno al ballet se dieran cita una serie de jóvenes valores que cubrían todo el abanico de la literatura, del arte, de la música y, por supuesto, del ballet; contribuyendo a dar una movilidad y un impulso enormes a la concepción tradicional del espectáculo de danza. Su participación en el mundo escénico alcanza su máxima intensidad y esplendor entre 1917 y 1924, años en que los Ballets Rusos de Diáguilev estuvieron a la cabeza de la vanguardia teatral.

La ruptura frente al tono pomposo y orientalista de los Ballets Rusos anteriores se produce con "Parade", la primera de las obras en las que Picasso colaboró. En ella se aunaban las dos tendencias más vanguardistas del momento: el Cubismo y el retour à l'ordre (vuelta hacia el otro), hecho que supuso el despertar de la modernización de los espectáculos teatrales. Esta obra contribuyó de un modo especial a hacer comprender que el Cubismo no era una simple geometría de formas, sino una transformación del espacio visual. Los contrastes estilísticos están presentes en la mente de Picasso al ir gestando los telones y vestuarios, en los que va a conjugar por vez primera el cubismo con el naturalismo.



Pablo Picasso, The setting, "Parade" 1917.

M.N. Pozharskaya, The Russian Seasons in Paris, Sketches of the Scenery and Costumes. 1908 – 1929, Iskusstvo Art Publishers, Moscow, 1988.

Pablo Picasso, el mago, transforma el escenario en un marco donde las innovadoras, audaces y sobrias coreografías se deslizan con un ritmo natural y moderno, y donde la fusión de los distintos elementos incorpora el ballet a la configuración de las vanguardias artísticas del siglo XX.



Pablo Picasso, Sketch of the setting, "Cocked Hat", 1919.

M.N. Pozharskaya, The Russian Seasons in Paris, Sketches of the Scenery and Costumes. 1908 – 1929, Iskusstvo Art Publishers, Moscow, 1988.

Picasso, dirige también con intensidad su mirada hacia los temas españoles y, muy especialmente, hacia los temas taurinos, que son una constante a lo largo de toda su obra y que dan como resultado un espectáculo en que el argumento, las músicas y los vestuarios populares españoles alcanzan la cresta de la modernidad. El pintor español traspone en el telón y los vestuarios sus búsquedas plásticas del momento.



Pablo Picasso, Costumes of Apollo and Venus. Sketch, "Mercury", 1927

M.N. Pozharskaya, The Russian Seasons in Paris, Sketches of the Scenery and Costumes. 1908 – 1929, Iskusstvo Art Publishers, Moscow, 1988.

Al igual que Picasso, León Bakst es conocido actualmente por su trabajo en escenografía pero a lo largo de su vida desarrolló una importante actividad también en la pintura, decoración y diseño de moda. En 1890 entró en contacto con Diáguilev y formaron un grupo interesado en música, literatura, danza y teatro.

Con el nombramiento de Diáguilev como Director de los Teatros Imperiales en 1899, la relación de Bakst con el teatro se hizo más estrecha y empiezan a trabajar en diversos dramas. Ya en estos primeros trabajos Bakst demuestra su espléndido sentido del color unido a la influencia que sobre él ejerce el mundo griego. Una de sus primeras colaboraciones con el ballet fue en "La Fee des poupées" (1903), espectáculo cuyo vestuario fue resuelto con humor y elegancia.

Hasta 1909 Bakst colaboró en las muestras de Arte Ruso, presentadas por Diáguilev, pero a partir de éste año se entrega totalmente a la ambiciosa y sorprendente empresa de los Ballets Rusos. Hizo vestuario y decorados muy ricos y monumentales, fastuosos y llenos de fantasía, repitiendo el estilo de sus grandes años. En 1912 todo el repertorio fue dibujado por León Bakst, quien argumentaba que en cada color existe una gradación con la que expresar diversos sentimientos, como castidad, sensualidad a veces bestialidad, por ejemplo.



L. Bakst, Sketch of the setting, "L'aprés-midi d' un Faune", 1912. M.N. Pozharskaya, The Russian Seasons in Paris, Sketches of the Scenery and Costumes. 1908 – 1929, Iskusstvo Art Publishers, Moscow, 1988



L. Bakst, Costumes of Beotían women. Sketch “Narcissus”, 1911.

M.N. Pozharskaya, The Russian Seasons in Paris, Sketches of the Scenery and Costumes. 1908 – 1929, Iskusstvo Art Publishers, Moscow, 1988



L. Bakst. Portrait of V. Nijinsky as the Faun. "L'aprés midi d'un Faune" 1912M.N. Pozharskaya, The Russian Seasons in Paris, Sketches of the Scenery and Costumes. 1908 – 1929, Iskusstvo Art Publishers, Moscow, 1988.

La escenografía y vestuario de los ballets influyeron en la moda y fundaron lo que se llamó "estilo de los Ballets rusos": pintoresco, colorido intenso, con una pincelada del necesario exotismo para soñar, pero, paradójicamente, en su primera etapa representaron no un símbolo del nuevo siglo, sino un último gesto galante del viejo; lujo y exotismo conectaban directamente con el Romanticismo y con el estilo "Belle epoque". Los decorados de Benois y Bakst contribuyeron a considerar el diseño de escena como un arte serio ya que varios artistas se interesaran posteriormente en él: Marie Laurencin, Sert, Braque, Picasso, Utrillo, Derain, Gabo, Pevsner, Matisse, etc.

Es una de las caras más desconocidas de Dalí, la de escenógrafo y figurinista, aún así es posible rescatar información sobre sus colaboraciones para espectáculos de teatro y danza que marcaron una pauta dentro de la creación en esta materia. La relación de Salvador Dalí con la danza está intrínsecamente unida a la colaboración de Pablo Picasso con los Ballets Rusos de Sergei Diáguilev.

El ballet, por ejemplo, expresa los encuentros y los desencuentros, los viajes, las idas y venidas que llenaron la vida de Dalí. El rechazo firme de las formas habituales llega al público a través de la metamorfosis de los elementos que interactúan en escena: bailarines transformados en objetos, personajes que van y vienen. Se trata de una coreografía que sube y baja constantemente, hasta que el amor y la muerte se encuentran, como siempre, en la obra de Dalí, en un momento doloroso, pero con una estética muy bella. Además de trabajar en el cine escribiendo guiones con Buñuel, por ejemplo, o realizando diferentes escenas para otras personalidades, Dalí realizó también las escenografías de óperas y obras de teatro, entre las que destacan Rosalinda o As you like it, en 1949 con Visconti, o el Don Juan Tenorio, con Luís Escobar.

Al lado de la creación de estos tres artistas para la escena, algunos otros; a su vez, dedicaron parte de su producción al ejercicio de la escenografía y el diseño de vestuario y más específicamente estuvieron incluidos dentro de la realización y conformación de los Ballets Rusos: Braque, Derain, Benois, Matisse, Roerich, Korovine, Golovine, Larionov, Sert, entre otros.

I.2. LA ESCENOGRAFÍA Y LA DIRECCIÓN DE ARTE

Existen diferentes profesionales que llevan a cabo oficios muy similares a los que describe la escenografía, dentro de las prácticas teatrales y cinematográficas, sus procesos y ejercicios se encuentran bien definidos y se guían por los parámetros que definen sus especialidades, su trabajo se divide por categorías que, igualmente, se rigen por conocimientos afines, con los cuales alcanzar un alto nivel de experticia. Los títulos y las denominaciones con los cuales son reconocidos, quizá lleguen a crear algún tipo de confusión en el momento de comprender sus diferencias; sin embargo, es claro que sus funciones, necesariamente, buscan una cohesión apropiada para llevar a buen término los proyectos visuales que requieren los espectáculos.

Algunos de los nombres que identificamos ahora para definir éstas actividades que se relacionan con el diseño, la creación y la construcción de las escenas, son aquellos que reúnen a decoradores, a pintores de decorados, a utileros y attrezzistas, a escenógrafos, directores artísticos, diseñadores de producción y a todo el equipo de construcción, todo ello sin considerar aún especialidades como el diseño de vestuario, maquillaje, iluminación, entre otros.

Los decoradores, por ejemplo, siguiendo algunas pautas de otros profesionales que supervisan su trabajo, son los encargados de seleccionar muebles y demás elementos del atrezzo, se consideran como especialistas creadores que cuidan el decorado de una película o de una producción teatral, en su construcción, montaje y acabados.

Por su parte, el pintor de decorados es el responsable no sólo de pintar las paredes de los decorados, como su nombre lo indica, y de retocarlas en función de las necesidades del equipo de fotografía, en el caso de proyectos cinematográficos; sino de la creación artística de las imágenes que aparecen en los fondos o las vistas panorámicas de ciudades, paisajes, etc. en cualquiera de los casos.

Los utileros o attrezzistas son los encargados de la búsqueda y la adquisición de los complementos de una puesta en escena, éstos corresponden a objetos, detalles y demás elementos que configuran y caracterizan, de manera precisa, los contextos y las representaciones en general.

Los escenógrafos son aquellos diseñadores y creadores del espacio escénico, desde un punto de vista artístico y escenotécnico, cuentan con una relación directa con el director de la obra, quien contribuye a poner en común las ideas que mejor se ajustan para la muestra y las lleva a feliz término. Es el profesional que asume los asuntos visuales del proyecto y analiza la viabilidad con que se corresponden sus elementos.

Los directores artísticos son quienes controlan y coordinan los diferentes aspectos escénicos, el decorado, las luces, el vestuario, la ambientación, el color, la fidelidad de estilo y cuanto constituye la puesta en escena. En estrecha colaboración con el diseñador de producción, se encarga de la supervisión del diseño y la construcción de cada decorado. Ya que la diferencia entre sus oficios es muy sutil, y sólo los encuentra alejados en las grandes producciones, donde el diseñador de producción nombra a uno de ellos, quien se hace responsable de uno o de un grupo de decorados; es posible que una sola persona asuma ambas funciones.

Los diseñadores de producción asumen la dirección del departamento artístico y son los principales responsables del diseño de las imágenes globales y de su coherencia con el espíritu de la historia que se cuenta. Su papel es especialmente importante en las producciones de gran envergadura, en las que se hace imprescindible coordinar a gran número de equipos artísticos; por esta razón, es más común que su figura se ubique en proyectos cinematográficos antes que en los teatrales. Entre sus funciones se destaca la gestión del presupuesto destinado a los decorados.

Finalmente, el equipo de construcción es un conjunto integrado por carpinteros, albañiles, pintores, electricistas, y otros técnicos que se encargan de llevar a cabo los decorados, según los planos técnicos o maquetas que han

sido proporcionados por el equipo artístico. Este equipo trabaja bajo las órdenes de un constructor jefe.

Cada uno de estos sujetos pone en práctica sus saberes en distintos escenarios, que presentan e interpretan eventos y espectáculos, sin embargo, su presencia dentro del equipo puede verse disminuida en la medida en que los proyectos, constantemente, son medidos por sus dimensiones, por su complejidad, su duración, viabilidad, presupuestos, etc. Es por eso que un reducido grupo de personas está en la capacidad de realizar varias funciones para alcanzar las metas y los propósitos desde un comienzo.

Si se hablara específicamente de las condiciones que describe una producción teatral y si se tiene en cuenta, a su vez, el desempeño de un escenógrafo con respecto al de un director artístico, encontramos que el primero asume la creación y el diseño de las materias visuales que alojan el contexto en sí, el territorio y los elementos que lo convierten en una totalidad coherente. Estos no son los únicos factores que tendría que concebir el director artístico, además de ello es preciso asumir el diseño de vestuario, maquillaje, iluminación, atrezzo, ambientación, color, sonido, etc.

Es posible encontrar cientos de profesionales que han sido reconocidos por sus experiencias y por su trabajo en el campo de la dirección artística, algunos se han vinculado con producciones cinematográficas y se han destacado en países europeos y Estados Unidos, como por ejemplo, Dante Ferretti, Stuart Craig, Anna Asp, Christopher Hobbs, Ken Adam, Cao Jiuping, Patricia Von Brandenstein, Henry Bumstead, Nigel Phelps, Ben Van Os, etc. Otros, por su parte, se interesan más en los oficios del teatro, las condiciones y el reconocimiento que éste implica, sin embargo, todos coinciden en la mayoría de sus postulados, muchos de ellos comparten la concepción de sus prácticas, tanto como las preocupaciones y los parámetros que rigen sus procesos.



Dibujo realizado a partir de los bocetos de Bumstead para "To Hill a Mockingbird" 1962. Fuente: Peter Ettedgui, Diseño de producción y dirección artística, Océano Grupo Editorial S. A. Barcelona, 2001, Pág. 19



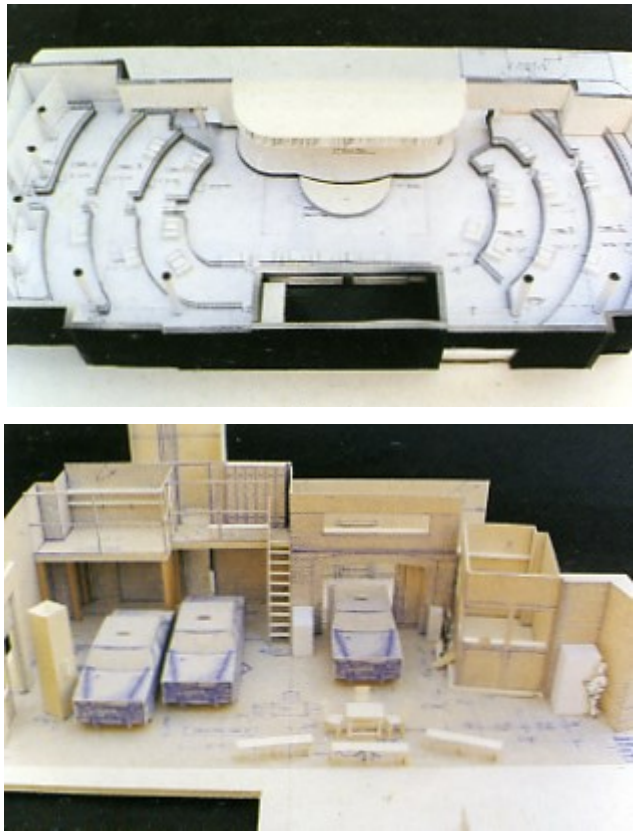
Exterior de Potala. Reconstrucción del Tibet y paisajes montañosos del Himalaya. Ferretti "Kundun" 1977. Fuente: Peter Ettedgui, Diseño de producción y dirección artística, Océano Grupo Editorial S. A. Barcelona, 2001, Pág. 59



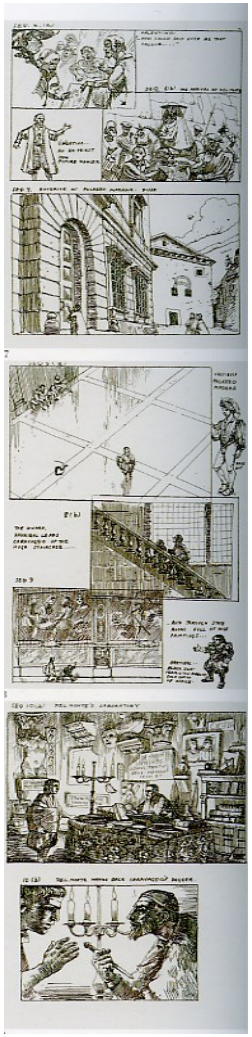
Ilustración de un pueblo que sería sumergido, construido en un tanque de agua. Phelps. "In dreams" 1999. Fuente: Peter Ettedgui, Diseño de producción y dirección artística, Océano Grupo Editorial S. A. Barcelona, 2001, Pág. 200



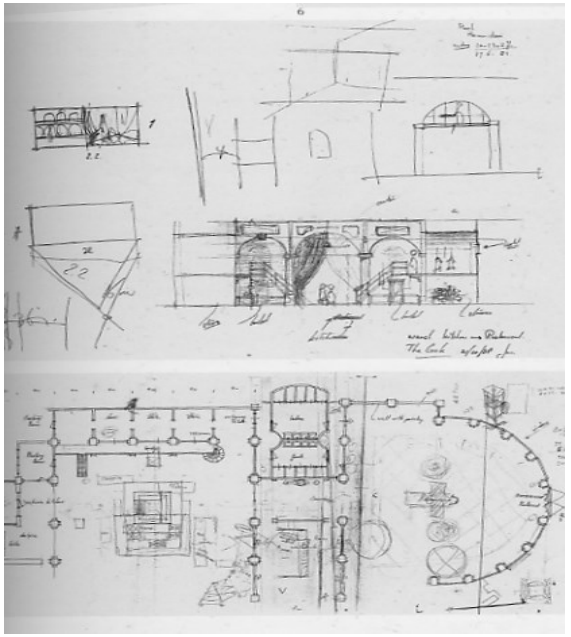
Maqueta frente a la casa terminada. Asp. "The sacrifice". Fuente: Peter Ettedgui, Diseño de producción y dirección artística, Océano Grupo Editorial S. A. Barcelona, 2001, Pág. 115



En su orden: Maqueta del casino del Lago Tahoe, Maqueta del garaje de taxi. Von Brandenstein. "Man on the Moon" Fuente: Peter Ettedgui, Diseño de producción y dirección artística, Océano Grupo Editorial S. A. Barcelona, 2001, Pág. 94.







En su orden:

Storyboard de Hobbs para "Caravaggio"1986.

Cuadrenos con muestras de materiales para diseños. Van Os. "The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover". 1989.

Croquis y planta del restaurante y la cocina. Van Os. "The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover". 1989.

Fuente: Peter Ettedgui, Diseño de producción y dirección artística, Océano Grupo Editorial S. A. Barcelona, 2001, Págs. 122, 156, 157. Respectivamente.

Dentro de la dirección artística, los profesionales hacen uso de los mismos recursos dentro del proceso de creación, claro que dándole importancia a unos elementos más que a otros, se valen, para ello, de bocetos, dibujos, maquetas, storyboards, fotografías de referencia, libros, cuadros, pinturas, planos, incluso lo que llaman "biblias" que se usan como cuadernos donde recopilan muestras de telas, colores, texturas, collages y todo aquello que pueda hacer evidente su proceso de investigación. Todo esto, a parte de dedicar gran parte de su tiempo a la documentación con respecto a los temas que se incluyen dentro de las historias en proceso.

Comparten a su vez conocimientos que se familiarizan entre sí y que son indispensables, según ellos, para asumir las riendas de su creación; los estudios que cada uno de ellos han realizado antes de convertirse en directores artísticos oscilan entre las materias de las Bellas Artes, la Arquitectura, el cine y se han desenvuelto como attrezzistas, diseñadores de anuncios, diseñadores de vestuario, interioristas, decoradores, animadores, ilustradores, ayudantes de directores artísticos, etc.

Disciernen todos sobre cuestiones como, representar o no fielmente la realidad descrita en los guiones, si es preciso alejarse un poco de ella y más bien insinuar épocas o situaciones con la aparición de detalles, haciendo caso a sus fantasías, siendo del todo coherentes con la historia; buscan la manera de lograr con los decorados la continuidad del relato; pretenden encontrar la forma de hacer más entendible, para el equipo en general, la presentación de las propuestas visuales, si a través de dibujos o a través de maquetas y objetos tridimensionales.

Se discute sobre el hecho de transmitir sentimientos a través de los decorados; sobre la importancia de diseñar los espacios a partir de las vidas de los personajes; etc. Todo ello coincidiendo en que para ser un buen director artístico es imprescindible poseer una gran capacidad de observación y hay que sentir una gran curiosidad por el mundo: por cómo están hechas las cosas y cómo encajan las unas en las otras. El resto se puede aprender con el tiempo en tanto se mezcle el conocimiento artístico con las experiencias prácticas.

CAPÍTULO II:

CREACIÓN Y DISEÑO ESCENOGRÁFICO PARA CINCO OBRAS DE TEATRO EN UN ACTO DE ANTÓN CHÉJOV

El Trabajo de Grado que he elegido se desarrolla alrededor de una investigación acerca de la escenografía y la dirección artística, ésta se pone en práctica a partir de un proyecto de pasantía con la Universidad Manuela Beltrán, que consiste en el diseño y la creación de la escenografía, el vestuario y la utilería para cinco obras de teatro en un acto de Antón Chéjov. Finalmente se propone un montaje que se llevaría a cabo con la intención de dar a conocer los procesos y el ejercicio que un profesional de las artes plásticas y visuales emplea para expresarse estéticamente.

Antón Pavlovich Chéjov (1860 – 1904) escritor y dramaturgo ruso, perteneció a la corriente del naturalismo y fue el maestro del relato corto.

Comienza a estudiar medicina en la Universidad de Moscú y, empieza a escribir relatos humorísticos cortos y caricaturas de la vida rusa, con las cuales obtiene fama de buen cronista. Luego de escribir para algunos periódicos ya se había convertido en un escritor renombrado, publica su primer libro de relatos y gana premio por otra colección, más adelante.

A parte de su faceta como autor teatral, se destaca como autor de relatos, con la creación de personajes afligidos por sus propios sentimientos que constituyen una muy acertada descripción de la comunidad rusa de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Aún así asegura que no era de su interés mostrar una convención social sino mostrar seres humanos que actúan guiados por sus sentimientos y emociones.

Su obra fue reconocida internacionalmente luego de la Segunda Guerra Mundial cuando fue traducida al inglés; se hizo muy famosa en la década de los 20 en Inglaterra hasta convertirse en un clásico de la escena Británica. En Estados Unidos varios autores usaron sus técnicas para escribir algunas obras.

Su asociación con el director del Teatro de Arte de Moscú, le permitió la presentación de sus dramas en un acto y de sus obras más significativas. La crítica moderna considera que a Chéjov se le debe el relato moderno, en el que el efecto depende más del estado de ánimo y del

simbolismo que del argumento como tal. Con el recurso de los temas cotidianos, Chéjov retrató y describió las vidas inútiles, tediosas y solitarias de personas incapaces de cambiar una sociedad aún sabiendo que eran completamente erróneas. Se le considera como un representante del naturalismo moderno, sus obras y relatos son el análisis del fracaso espiritual de una sociedad feudal que se desintegraba.

Es común dentro de las composiciones de Chéjov que algunos acontecimientos importantes no tengan lugar dentro de la escena, haciendo que muchas veces, lo que no se dice, pueda llegar a ser más importante que aquello que si se expresa. Se considera como el artífice de un cuento abierto que no se apoya en un factor sorpresa, sino en la presentación de las situaciones tal como ocurren en la realidad.

Es considerado como el artesano de los sentimientos debido a la escogencia de sus personajes, a la manera como interpreta las situaciones, a los temas y a la forma en que los representa sin reparar en historias, que difícilmente podían ser interpretadas con recelo y cuidado.

Dentro de la creación y la escritura de muchas de sus obras y relatos, rescatamos en esta instancia, cinco de ellas a partir de las cuales es preciso elaborar y justificar el compendio de una investigación en torno a las artes escénicas, las artes plásticas y la dirección artística, específicamente. La adaptación de "El oso", "El pedido de mano", "Un trágico a pesar suyo", "El aniversario" y "El casamiento", es la respuesta práctica de unas disciplinas que se complementan necesariamente, concebidas desde la mirada y el ojo de un artista plástico, que ejerce como tal, en la creación, el diseño y la realización de escenografía, vestuario y utilería para teatro.

A grandes rasgos, cada una de las narraciones describe episodios muy comunes y ordinarios que conciernen a su vez a personalidades populares. Cada uno de los acontecimientos sería interpretado desde una perspectiva que se adapta a nuestros días, no sólo en la concepción de las historias, sino en lo que define una escenografía actual, un vestuario apropiado y una disposición escénica pertinente, capaces de reflejar el

trabajo conjunto entre una mirada de director, una mirada de actor y una mirada de artista plástico y visual.

"El oso", se sitúa en la casa de un hombre, cuya viuda, ajena a todo lo que no sea su tristeza, debe soportar la irrupción de un muchacho, con quien el difunto tenía una considerable deuda. Al visitante le urge cobrar ese dinero, pues al día siguiente debe cancelar sus propias deudas para evitar ser embargado. Pero la mujer quiere seguir su duelo y dejar que su administrador –a su regreso, que acontecerá dos días más tarde – le pague al cobrador. Las irreconciliables posiciones pasarán a un segundo plano cuando el apremiado visitante descubra que, mucho más que el dinero en cuestión, le interesa la viuda. Y ese interés irá creciendo en él hasta convertirse en amor.

"El pedido de mano", relata la llegada de un hombre a casa de sus vecinos para pedir la mano de la hija. El padre de ella está encantado con la propuesta matrimonial y llama a la joven para que converse con su decidido pretendiente. El problema es que la conversación entre los potenciales marido y mujer, deriva una y otra vez en temas urticantes que remueven históricas disputas entre ambas familias. La mujer tiene una fuerte personalidad, por lo que no le deja mucho margen de ganar ninguna discusión a él, cuyos propósitos nupciales desconoce.

"Un trágico a pesar suyo" se describe en el gabinete de un hombre que recibe la visita de un amigo, quien, algo apurado, irrumpe su tranquilidad para compartir con él la desgracia de su vida. Este pasa todo el día del trabajo a los mandados, continuamente el propósito de su existencia es servir a los demás, quienes en ningún momento valoran su esfuerzo. Tras un día de constantes encargos y múltiples desdichas, es victima de su propio invento; la intención de su visita permite que alguien más se burle y se aproveche de su bondad. Se muestra el típico personaje que desea ser una cosa y se convierte en otra.

"El aniversario" se desarrolla en el despacho del director de un banco donde se celebra y se lleva a cabo la conmemoración al trabajo de aquel lugar. La acción gira en torno a una serie de imprevistos que pueden ocurrir en un lugar como ese, mientras se realizan todos los preparativos antes de la visita de unos altos dirigentes, que supervisan las condiciones y el desempeño de los empleados. Uno de

esos hechos corresponde a la llegada de una vieja que,viene reclamando un dinero para su marido enfermo, la cual llega al lugar equivocado pero actúa con tanta insistencia que logra su cometido.

Por último, "El casamiento" se lleva a cabo en un restaurante de medio pelo donde se festeja una boda, a ella asiste una cantidad de gente con ciertas particularidades que permiten que la historia se desarrolle alrededor de sus inhabilidades e impertinencias. Se reflejan condiciones, pensamientos y características de un grupo familiar interesado en todo menos en aquello que vienen celebrando. Luego de una serie de circunstancias que demuestran lo contrario, es posible desenmascarar el mundo de apariencias en que viven estos personajes.

El proceso mediante el cual fue preciso llevar a cabo el proyecto "CHEJOVIANAS", que se interesaba justamente en el proceso de creación, por parte de un estudiante de Artes plásticas y visuales, de la disposición escénica para éstos cinco relatos de Antón Chéjov, se dividió en seis partes a través de las cuales se adelantaba no sólo un proceso de pensamiento plástico y estético que requería una práctica, sino también un complemento teórico y de investigación. Con respecto a éste último componente, se mencionaría y estudiaría la relación existente entre dos materias, como son las artes plásticas y las artes escénicas, que con un punto en común, la escenografía y la dirección artística, logran justificar su finalidad y sus prácticas.

Cada una de estas seis divisiones del trabajo, correspondió a la distribución de seis periodos de tiempo, con unas actividades muy particulares, previamente supervisadas por el director de las obras y asesor externo, Argemiro Gámez García (Docente Universidad Manuela Beltrán), y por el asesor interno, Daniel Monje (Docente Universidad Distrital Francisco José de Caldas).

Para el primer periodo fue necesaria la apreciación de los textos de Antón Chéjov, a través de una serie de lecturas que permitieran poner en contexto los hechos a representar, las acciones de los personajes y las características más elementales que debían tenerse en cuenta para todo el proceso. A partir de ello, se generarían los primeros bocetos y apuntes con respecto a la

interpretación lograda. Junto a esto, era preciso elaborar la investigación de los puntos cruciales y globales de la teoría y así comenzar a pensar en la estructura del texto y la reunión de la bibliografía que lo apoyaría.

El segundo periodo correspondió a la elaboración de los primeros bocetos, que lograban una comprensión más íntima de los relatos, ellos, se confrontarían en adelante con la concepción del director y comprendían no sólo el lugar de los aspectos escénicos materiales, sino también la caracterización de los personajes, su vestuario, maquillaje, movimientos, la ambientación en general, el colorido, la iluminación, etc. Comenzaban entonces a identificarse las propiedades que el artista plástico, a diferencia de otros profesionales, aportaría desde su conocimiento. Continuaba el proceso de recopilación y estudio teórico, respectivamente asesorado.

Para un tercer periodo, fue necesaria la reunión de todos esos diseños que serían discutidos con el director, con los actores y con todo el equipo interesado. Se ponían en común las opiniones y las justificaciones que tenía cada uno, para lograr encontrar la propuesta que se acercaba más a las intensiones de los relatos y que se hallaba viable para llevar a cabo. Se construía una totalidad más fuerte y mejor consolidada que constantemente era evaluada para su mejor término.

Próximamente, el cuarto periodo, correspondió a la concreción de las ideas que resultaban luego de las retroalimentaciones. Para un mayor entendimiento, se realizaban toda serie de construcciones tridimensionales como maquetas a escala y estructuras, planos, pinturas, dibujos, fotografías y demás representaciones que se convertirían en las herramientas necesarias para valorar la distribución de los espacios, los movimientos de los personajes, los colores dentro de la escena, el vestuario, el efecto de las luces, entre otros. Al mismo tiempo, se presentaban los diseños de los objetos escénicos, los atuendos y las imágenes que se incluirían como parte del decorado. Se recopilaban materias que describían texturas, acabados, factura, resistencia, economía, etc. En cada uno de los periodos comprendidos, la investigación se complementaba aún más, tanto como la reunión de

imágenes que asimilaban el proceso teórico de una manera más comprensible.

La quinta parte estaría destinada al estudio del montaje en general. Luego de definir cada uno de los objetos que harían parte del espectáculo, se concebían sus características materiales, sus costos, la posibilidad y facilidad para obtenerlos, para ser transportados, manipulados, intervenidos, elaborados, etc. En conclusión, es el espacio destinado para el estudio de la viabilidad de la presentación, para el análisis y la discusión de los presupuestos (Ver capítulo Anexos, página 97), para la presentación de estos ante el consejo de la Universidad, encargado de autorizar la muestra, etc. En el caso en que la presentación de las obras teatrales no se llevara a cabo ante el público, la propuesta de diseño tomaría fuerza una vez más, para comprender sus resultados como productos del arte y, para ser mostrados como una memoria completa, construida a través de espacios imaginarios.

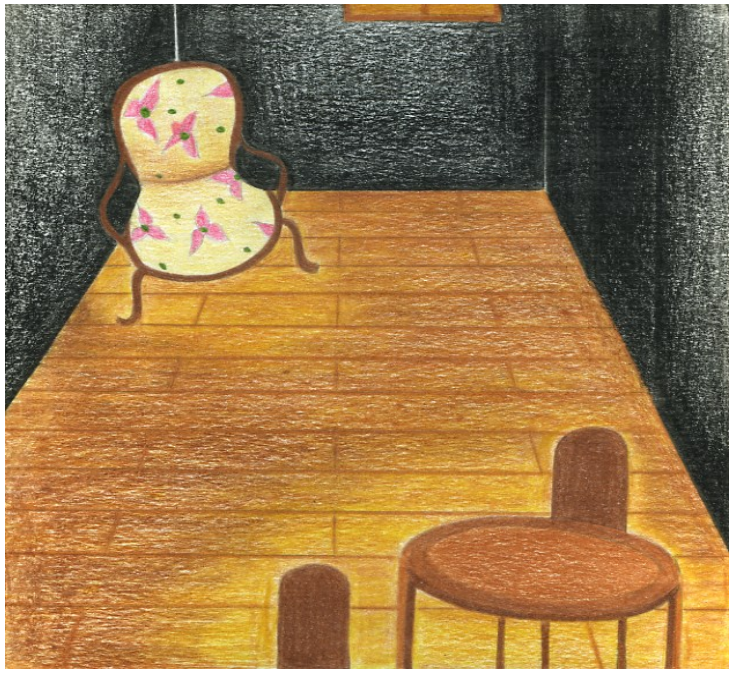
Finalmente, el último periodo de este proceso, dentro de las horas de trabajo, que correspondían a las exigidas por un ejercicio de pasantía, y luego de confirmar que la muestra de las obras no se llevaría a cabo ante un público, constituyó la etapa en que se recopilarían absolutamente todos los elementos analizados y realizados por el artista plástico, para un posterior montaje que evidenciaría su trabajo como escenógrafo y director artístico, donde el producto final se alejaba de ser una obra teatral, para convertirse, más adelante, en la consecuencia artística del proceso que tiene como antecedente los seis periodos de tiempo y trabajo descritos anteriormente.
(Se anexa un informe detallado del proceso de creación, sus objetivos, alcances y los resultados obtenidos fecha tras fecha, para el desarrollo que ha tenido lugar en la Universidad Manuela Beltrán. Ver capítulo Anexos, página 82).

Más detalladamente, hablaremos ahora, de las decisiones que dieron espacio a todos los diseños y propuestas que han definido el proceso con nombre "Chejovianas".

Inicialmente yo concebía la opción de presentar ante el director de las obras varias propuestas escenográficas que se debatían y medían el grado de realismo y fidelidad que podrían requerir las presentaciones de Chéjov, para ello pensé inicialmente en tres propuestas que podrían definir de manera contundente las necesidades de las obras. Posterior a una propuesta que buscaba, con afán, el realismo dentro de lo escenográfico, que bien podría expresarse, por ejemplo, a través de los antiguos telones, yo construía y debatía la posibilidad de representar las escenas, únicamente a través de los objetos del mobiliario y utilería. De ésta manera el cubo escénico se transformaba en un territorio monocromático, que daba lugar a la caracterización de los objetos, según la época a la que se hacía referencia. La tercera posibilidad concebía el hecho de incluir dentro de la escena, una proyección de fotografías o video, encargados de aportar a la ambientación otro tipo de realidades y condiciones.



Propuesta para telón de la obra "El oso" lápices de color sobre papel. Junio de 2008.



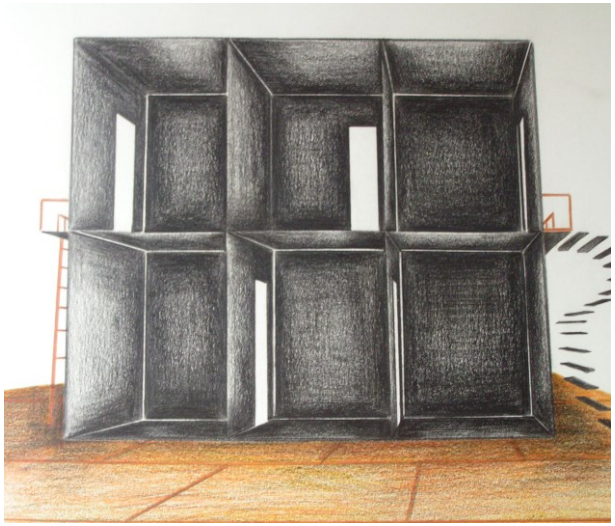
Propuesta de cubo escénico negro y manejo de la escenografía a través del atrezzo. "El pedido de mano" Lápices de colores sobre papel. Junio de 2008

En conclusión, considero que las propuestas definitivas, adoptaron de cada una de las anotadas, rasgos muy particulares para analizar los relatos, no sólo desde unas condiciones temporales, que intervienen todos los elementos de una puesta en escena, sino desde la construcción misma del escenario, y los cambios que se dan en él.

Se determinó, de manera unánime, junto con el director, la elaboración de dos propuestas escenográficas; la primera, que hiciera caso a la época de creación de los relatos (finales del siglo XIX, inicios del siglo XX) y para ello, la representación que se ajustara con mayor fidelidad a las características descritas dentro del texto. Las condiciones del escenario, observadas desde una perspectiva tradicional que tradujera, de alguna manera, el modelo no solo de los objetos y estructuras materiales, sino también la caracterización y el vestuario más fiel de los personajes.

La disposición del escenario se distribuiría a lo largo de una construcción de dos pisos. Cada uno de ellos, se encontraría subdividido de manera que la ubicación de tres cubículos en cada uno de ellos, unos sobre otros, pretendiera la presentación de un vecindario. Un juego de luces se encargaría de señalar, uno a uno los lugares con el objetivo de entrelazar las historias y de dar, de esta manera, una continuidad a la narración, en la cual los

personajes de cada obra podrían tener relación con otros. Esta disposición, sin lugar a dudas, haría necesario el uso de un espacio teatral de grandes dimensiones que hiciera que las características del diseño y la ambientación no permitieran accidentes y favorecieran a los actores. El vecindario evidencia seis lugares que se describen diferentes de forma que, haciendo caso al texto, buscaran los elementos caracterizados según la época que representan. Los objetos de atrezzo, utilería, vestuario, su colorido y disposición dan fe de la representación que busca el autor en sus relatos.





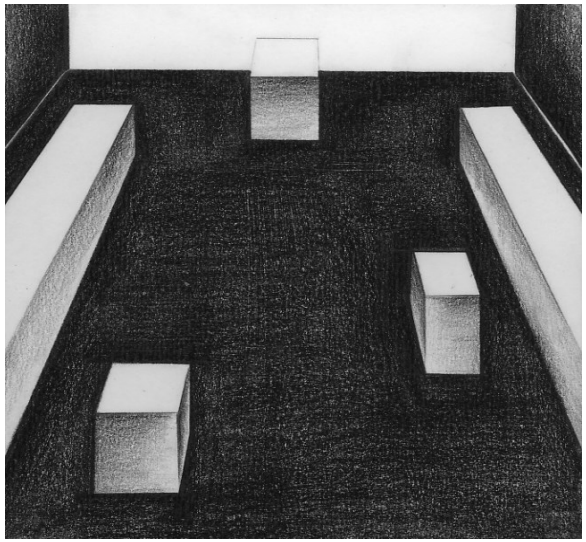
(Con figura anterior) Diseño de escenografía de época para cinco obras de teatro de Antón Chéjov. El oso, El pedido de mano, Un trágico a pesar suyo, El aniversario y El casamiento. Lápices de color sobre papel (primera), acuarela sobre papel (segunda). Julio de 2008

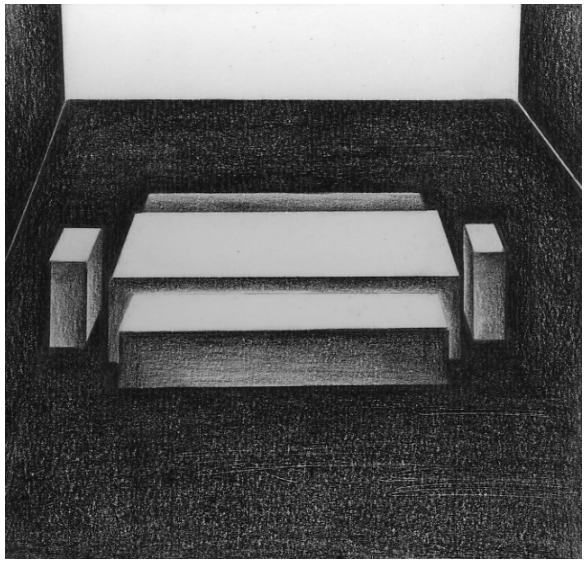
La segunda propuesta se alejaría un poco de las restricciones impuestas por la época, con el objeto de encontrar una manera neutra para componer y dar vida a las narraciones, se emplearían elementos simples como base para ello, que permitieran no sólo una libre circulación

de los actores, sino que más importante que esta caracterización fuera la de los personajes, con trajes coloridos apropiados para la descripción de sus personalidades.

Debido a que la primera solución no requería cambios dentro de su esencia y lo que representara una época y sus características, sino una estricta investigación con respecto a la fidelidad de los elementos que se emplearían, enfatizamos ahora en la solución posterior que si requiere una descripción más precisa.

Con el fin de separar cada uno de los relatos, en su presentación sobre el escenario y de acuerdo a una norma ineludible dentro de la escenografía, era necesario establecer la manera más oportuna y rápida para generar los cambios dentro de la escena, de una narración a otra. La manera que se definió para ello, era la búsqueda de unas formas simples que dieran lugar al montaje de los cinco relatos, que permitiera el movimiento libre de los actores dentro de un espacio neutro y que sirviera como elemento fundacional a cada una de las obras. Se buscaban objetos con formas funcionales, que significaran un espacio intuitivo y que permitieran ser afectados por los personajes. También, una forma cromática plana que se adhiriera a los lugares, para permitir que el punto focal y de mayor atención, se definiera a partir del colorido de los atuendos. La respuesta que reunía todas estas intenciones, se resolvía por medio de una habitación negra, con una iluminación particular, que permitía la puesta en escena de los cinco relatos, sin intervenir negativamente las características que debía tener cada una de ellas. El elemento que las diferenciaría, lo describía la proyección de imágenes sobre la pared del fondo del cubo escénico, que incluía las condiciones del lugar que refería la historia. Los objetos que ejercían las funciones del mobiliario, recurrían a las formas de cubos blancos, como materia prima, que poseían tamaños variados para ser intervenidos con diferentes funciones. La propuesta de vestuario consistía en el diseño de los atuendos de forma en que su colorido tomara el primer lugar dentro de una gama variada, que constituyera una propuesta casi circense y que lograra contrastar con la neutralidad del cubo escénico negro y con la blancura del atrezzo.





Figuras anteriores: Diseño de escenografía para propuesta moderna de las obras de teatro de Antón Chéjov: Un trágico a pesar suyo y el casamiento, respectivamente. Lápiz de color sobre papel. Julio de 2008.

Es pertinente pensar, en este punto del proceso, en el papel del artista plástico y visual que hasta esta instancia no sólo ha tenido en cuenta los factores estéticos que califican una composición, una armonía, un equilibrio, etc. sino que también ha reflexionado en torno al papel del actor con respecto al papel del decorado. A su vez, ha pretendido que el escenario no se constituya como una copia de la realidad sino como una interpretación que tiene miles de orígenes.

Como artista plástica no sólo he partido de un texto para descifrarlo y representarlo tal cual es, sino que he inmiscuido parte de mis intenciones al diseño en general, teniendo en cuenta que esos mismos hechos que incluyen las narraciones, ocurren en esta época pero son asimiladas

de una manera particular. Lo más importante de todo, a mi modo de ver, es que desde las artes esté en la capacidad de significar un espacio a través de la concordancia de sus elementos, tanto como aquellas acciones que tendrán cabida dentro de él. Ello, con el objetivo de hacer evidente un proceso de pensamiento, una concepción de realidad y unos valores, capaces de impregnar de sentido no sólo al objeto artístico como producto, sino al mensaje que este mismo es capaz de transmitir.

En lo que corresponde al diseño de vestuario, en detalle, cada una de las propuestas defiende y define una caracterización determinada, que se ajusta tanto a la forma, como al movimiento y a la personalidad propia de los personajes. Es bien sabido que para la primera propuesta se hace necesaria una investigación que hace caso al diseño de vestuario y accesorios de la época. De la misma forma, la segunda propuesta, requiere un análisis detallado de las condiciones del decorado y la interpretación actual del texto autoral.

En cualquiera de los casos, el proceso para determinar el vestuario comienza desde la primera lectura que requieren las historias, donde se identifican los rasgos generales que deben adoptar los actores para la puesta en escena. De acuerdo con la ampliación del conocimiento de los relatos, se van perfeccionando las características que los determinan.

Existe un factor crucial dentro de la indumentaria que no sólo aporta un significado a quien lo viste, sino a la totalidad de la obra, en la manera como todo el conjunto se relaciona; este lo define el colorido. El elemento cromático crea no sólo la atmósfera sobre el escenario, no describe únicamente estados de ánimo, no presenta en particular los caracteres de las personas. Más allá de eso, el color tiene la vocación de crear climas, de evocar relaciones, de controlar temperaturas, de crear emociones, de recrear sentimientos, de reconstruir una época, de representar estados del pensamiento, de generar sensaciones, etc. El estudio del vestuario requiere a su vez un cuidado en cuanto a las texturas de los materiales, las telas y los accesorios para poder definir, de la mejor forma, la caracterización de los personajes. Dentro del proceso de elección de las prendas de vestir, se ha interpretado

cantidad de materiales, valores, propiedades, costos, etc. así como también se ha hecho un inventario de los colores y su definición, su psicología y determinación dentro de la indumentaria en general.

El actor no sólo se define desde su talento, desde su capacidad para memorizar un texto, no solo se identifica por sus acciones y su movimiento; el actor lleva consigo una realidad cargada de sentido capaz de seducir y conmover. El atuendo y la caracterización de los personajes constituyen un parámetro definitivo en la organización de lo escénico; el vestido refleja el carácter del espectáculo, su presencia hace al ser humano un individuo único, que se determina a sí mismo por su fisicalidad.



Smirnov, de la obra "El oso". Lápices de color sobre papel. Agosto de 2008.



Smeiukina, de la obra "El casamiento". Lápices de color sobre papel. Agosto de 2008.



Dimba, de la obra "El casamiento". Lápices de color sobre papel. Agosto de 2008.



Murashkin, de la obra ”Un trágico a pesar suyo”. Lápices de color sobre papel. Agosto de 2008



Iat, de la obra “El casamiento”. Lápices de color sobre papel. Agosto de 2008.



El padrino, de la obra” El casamiento”. Lápices de color sobre papel. Agosto de 2008.

Hasta el momento se ha logrado el diseño y la consolidación de un espacio que permite el diálogo entre la disciplina del arte y la disciplina escénica, a través del ejercicio y la meditación del escenógrafo; se ha generado, a su vez, a lo largo de ello, un lugar de reflexión que promueve constantemente el intercambio de experiencias y la investigación desde el ámbito de áreas diversas. El proceso de trabajo ha creado un ámbito de juicio donde es posible evidenciar la relación del individuo no sólo con un territorio determinado y con aquellos otros que hacen parte de su circunstancia, sino también con lo que constituye su imaginario, su realidad y su espiritualidad.

A través del escenario, un hombre convertido en artista, es capaz de reflexionar y reflejar una visión de mundo particular, que le permite intervenir en las relaciones entre los individuos y su pensamiento, tanto como en las que se establecen entre los mismos objetos, circunstancias, entornos, pasiones, etc.

En el momento en que como artista sea capaz de trascender lo verdaderamente importante, seré consciente de mí misma y de mi realidad, sabré aquello que me depara y por qué no, que sea en el lugar solemne de las tablas de un escenario, donde mi espíritu mismo consiga la inspiración.

CAPITULO III:

EXPERIENCIA Y MONTAJE

A mi modo de ver, y a partir de la experiencia que tengo la oportunidad de compartir ahora, es posible observar que la concepción que se tiene con respecto a la escenografía y la disposición escénica, varía según los conocimientos, las habilidades y los intereses, de diferentes grupos de personas. Existen varios ámbitos desde los cuales es posible llegar a ejercer como escenógrafo y director artístico; todos ellos, puestos en práctica conjuntamente, son el ideal en la consecución de cualquier proyecto que atañe esta materia.

Es verdad, profesionales de la arquitectura, las artes plásticas, las artes escénicas, el cine, y especialidades como el diseño de vestuario, el diseño de atrezzo y utilería, maquillaje, ambientación, iluminación, entre otros; junto a los oficios que requieren y acompañan a la escena, proporcionan a sus prácticas la sabiduría precisa, la intuición necesaria, la pulcritud más exquisita, el encanto, la calidad y el gusto, por transformar la esencia, de infinitas particularidades escénicas, en la construcción de una totalidad, que se enriquece hacia el espectáculo; en este caso, llevado a cabo sobre las tablas de un teatro.

El desempeño de cada uno de estos individuos exige ciertos niveles de expectativa, compromiso, seriedad, amor, entrega, paciencia, gusto, tanto como la capacidad de trabajar en equipo, la necesidad de encontrar productos de la mejor calidad, la destreza de usar acertadamente los recursos y los presupuestos disponibles, la habilidad de coordinar los intereses y las necesidades personales con la resolución y el ejercicio escenográfico, a fin de lograr que con aquellas prácticas, estos profesionales encuentren satisfechas la razones de su existencia.

Debo subrayar también que estas prácticas forman y requieren personas con criterio, con poder de decisión, capaces de convencer con sus creaciones, personas con posturas críticas y objetivas, dispuestas a escuchar, a recibir opiniones, a valorar y a sopesar cada una de ellas con respecto a su desempeño. Es importante sustentar las ideas con conocimiento, discernir cada una de las decisiones con todas las personas implicadas en el proceso y finalmente, reconocer las necesidades que buscan satisfacer aquellos que con expectativa toman el lugar del público.

Ahora que es posible que desde las artes plásticas y visuales yo me involucre en el ejercicio teatral, persiguiendo las instrucciones de la escenografía y con la intención de aplicar mis conocimientos adquiridos en el análisis y la construcción de obras dramáticas, quisiera hablar de una manera casi pedagógica de mi experiencia, para evidenciar el camino que se recorre desde las artes hacia la escena.

Constantemente me preguntaba la manera de asociar los conocimientos que proporcionan las artes, académicamente, con la práctica y el ejercicio profesional que reuniera la mayoría de ellos; perduraba en mí la búsqueda de un arte que pudiera ser mostrado, también, a un público con intereses particulares; que se tradujera, a su vez, en un afán de comunicación y en el encuentro de lenguajes, capaces de proponer, como lo hace el arte, ideas muy concretas. Cada una de ellas asume, por supuesto, y representa un tiempo y un espacio singular, pero en el momento en que es evidencia, interpreta la novedad del presente, con las condiciones válidas dentro de él.

En el proceso encontraba que la práctica escenográfica hacía uso de la pintura, por ejemplo, en tanto que con ella se lograban efectos bidimensionales de ilusión, que recreaban espacios difícilmente representados en tres dimensiones; tomaba elementos escultóricos que apoyaban la imagen, que complementaban la composición del espacio, y que asumían cuestiones decorativas, entre otras. De la fotografía no sólo se vale uno para remplazar las construcciones pictóricas complejas y, hacer más fácil el proceso, sino que ésta sirve como parte del aprendizaje en la observación de imágenes, que dan fe de la historia, del pasado y de hechos que es imposible traer a colación de otra manera.

Dentro de la creación escenográfica y de dirección de arte, no solamente se echa mano de estos recursos, todo el proceso de construcción y creación requiere conocimientos para lograr composiciones armoniosas a través del uso de los objetos, requiere del manejo del color, las texturas, los contrastes, el equilibrio de los conjuntos, exige cierta destreza en el manejo de técnicas, materiales y procedimientos en general.

Se hacen necesarios conocimientos sobre historia del arte, estilos e influencias; conocimientos sobre teatro y literatura, corrientes, características, autores, para un buen análisis de textos. Se hace indispensable adquirir cierta capacidad de observación, discernimiento sobre todo tipo de imágenes y todo esto se agudiza y se perfecciona, aún más, con la posibilidad de contar con nuevas tecnologías e informática, tanto como se fomente el interés por el estudio y la investigación en cada proyecto.

Los recursos que hemos nombrado hasta este momento no sólo facilitan las actividades de un escenógrafo y de un director de arte, sino que dan constancia de las semejanzas que existen, entre las necesidades de un artista plástico y visual, que se desenvuelve con hábitos que persiguen galerías, museos, pinacotecas, talleres, etc. y las necesidades del mismo, que se expresan en las tablas, en el escenario, en un teatro, frente a las pantallas, entre otros.

El desempeño de estos profesionales, debe distinguirse por ser proposito, creativo y comunicativo. Las relaciones entre las actividades y los oficios del equipo en general no pueden definirse, en ningún momento, por la resignación, la dificultad, la aceptación, la benevolencia, las limitaciones, la presión ni la imposición; cuando el trabajo de cualquier escenógrafo, se vea disminuido por alguna de estas circunstancias, la creatividad y sus intenciones, la imaginación, el conocimiento y hasta el más grande interés, podrían adquirir en su lugar un tinte de frustración y engaño.

He explicado algunos de los aspectos a los que debemos enfrentarnos para el ejercicio de una actividad que corresponde en particular a la escena, he hablado también, en capítulos anteriores, de las razones que me llevaron a tomar algunas determinaciones en la escogencia de los elementos que he propuesto y de la misma manera en que todo lo que corresponde al trabajo, antes de la presentación de la obra, ya se haya completado; quisiera recurrir a la descripción del montaje que, como artista plástica y visual, he elegido para dar fe de mis intereses, mi desempeño y el motivo de mi estudio.

El proyecto "chejovianas" , como su nombre lo indica, tiene sus antecedentes en la creación y el diseño de la escenografía, el vestuario y la utilería para cinco obras de teatro en un acto de Antón Chéjov. De una manera descriptiva y un tanto pedagógica, el objeto de la presentación se sostiene en la intención de dar a conocer y explicar la manera en que un artista plástico y visual tiene la capacidad de aplicar sus conocimientos dentro de lo escénico y desempeñarse como escenógrafo o como director artístico. Es aquí donde interviene no sólo un análisis desde el arte y la estética sino también la aplicación de métodos, técnicas y materias que justifican todo un proceso de pensamiento racional, analítico, práctico e investigativo, que contribuye a la intención de transmitir una idea, de hacer evidentes ciertas posturas con respecto a la sociedad, de crear lenguajes y medios de comunicación fuertes capaces de expresar la esencia del ser humano, tanto como su entorno, sus emociones, su imaginario, su cotidiano.

Cada una de las obras que conciernen al proyecto, "El oso ", "El pedido de mano", "Un trágico a pesar suyo", "El aniversario", "El casamiento", hacen alusión de una manera cómica y precisa, a ciertas situaciones que enfrenta el ser humano en su diario vivir; situaciones particulares que parecen carecer de relevancia, toman una complejidad extraordinaria y se elevan haciendo que esas minucias ocupen un lugar privilegiado, donde los individuos asumen un rol particular para reaccionar según estos caracteres.

Una vez conocidas, analizadas y estudiadas las cinco obras de teatro, discutidas, ensayadas, construidas, se han determinado todos los factores visuales que ellas requieren, para ser transmitido no sólo el mensaje que interesó al autor sino la adaptación e interpretación que de ello hace el director y todo el equipo en un tiempo presente. El primer paso que debía asumir, como escenógrafa, era dotar a cada una de las ideas que nacían del proceso, de cierta fisicalidad, para luego, como artista plástica y visual, dotarlo de sentido y transmitirlo desde su experiencia, a través de un contexto expositivo.

Existen numerosas técnicas por medio de las cuales este profesional de las artes se puede valer para relatar sus prácticas, contenidas en el ámbito teatral, por ejemplo puede recurrir al dibujo para narrar paso a paso el proceso que sugieran sus actividades de modo que la obra en sí sería la reunión de esas realidades; puede también hacer uso de registros fotográficos o registros de video que dan fe de sus acciones y que organizadas pueden dar origen a animaciones quizá, a relatos que se adelantan, con apoyo de las tecnologías, a la muestra de las obras teatrales. Bien podrían implementarse procedimientos que logran que la muestra expositiva se convierta en un performance, donde los mismos espectadores se vieran en la obligación de realizar aquello que el artista les sugiere, un do it por ejemplo. Con los antecedentes que hemos nombrado, podríamos pensar en infinitos enfoques y modalidades que expresen el proceso que hace a un artista escenógrafo o director artístico.

La modalidad que he elegido, en este caso, para orientar mi experiencia e investigación, consiste en un montaje; éste es concebido como la intervención de un lugar o un territorio específico, por medio de objetos, que poseen una historia y unas características particulares, capaces de darle sentido y significarlo. Su presencia sugiere la transmisión de sensaciones al observador, con la intención de afectar no sólo la memoria de sus imágenes, sino sus reflexiones, su fantasía y su imaginación.

Debo reconocer, sin embargo, que el producto de mi análisis, en ningún momento intenta constituirse como una obra de arte en sí misma; en su lugar, el montaje representa la constancia de un proceso, y la manera como un profesional de las artes plásticas y visuales, asume un rol que considera poco común, y lo describe materialmente, valiéndose de unos elementos museográficos.

El objeto de mi propuesta consiste en la construcción y el estudio de un espacio, que sugiere una disposición escénica, en la medida en que cuenta con elementos de iluminación, atrezzo, vestuario y escenografía, que insinúan aspectos teatrales. A su vez, se convierte en un territorio que propicia la muestra de objetos, que han sido sometidos a procedimientos técnicos y han sido el producto

de una búsqueda estética. Todo esto, con el propósito de señalar el punto justo, en que se funden las prácticas de la escena con las prácticas de la plástica.

La escena la describe el interior de una habitación negra, que contiene los objetos y la condición, de una de las propuestas de diseño, del proyecto de las "chejovianas". Los elementos que componen éste lugar, corresponden, en primera instancia, a algunos focos de luces teatrales (spot), que iluminan, desde la parte superior, determinados rincones del salón. En la parte central, sobre el suelo, se distribuyen linealmente tres asientos, que poseen formas cúbicas, de color blanco, elaboradas en tela y rellenas de espuma. Paralelas a estos, y ubicadas, al nivel de los ojos, sobre las paredes, se encuentra una serie maquetas realizadas a escala 1:10 en madera, que se organizan de la siguiente manera: a un lado, van alineadas cinco cajas, cada una de ellas con unas medidas de 60cm de ancho, 40cm de alto y 50cm de profundidad. Frente a ellas, se organizan otras seis cajas del mismo tamaño, pero que unidas describen las características de un mueble, éste posee tres cubículos en un nivel y otros tres, que en su parte superior, forman un segundo nivel.

La disposición de estas maquetas corresponde a cada una de las propuestas escenográficas del proyecto "chejovianas"; la primera se refiere a una interpretación moderna, que sugería la continuidad de las cinco obras, cada una de ellas, ocupa el mismo espacio pero en tiempos diferentes, de tal manera que comparten el diseño y la ambientación y el paso de una obra a la otra, se hace en muy corto tiempo. La segunda constituye una propuesta de la época y se ubica en una especie de vecindario, que proporciona continuidad a la historias, por medio del señalamiento de las luces, en un orden específico, hacia cada una de las cajas.

Tanto las maquetas, como la habitación inicial, cuentan con una iluminación específica, con unos colores particulares, así como con la disposición de un vestuario y un atrezzo que va de acuerdo con las acciones que se representan en los relatos de Chéjov y de acuerdo con los elementos de la época que evocan. En cualquiera de los casos, la cantidad de los atuendos, representa el número

de personajes que protagonizan las narraciones y, su disposición se ayuda de estructuras al interior, con el objetivo de sugerir el movimiento de los personajes. El vestuario ha sido previamente confeccionado según los diseños iniciales, a escala, por supuesto.



Figura anterior. Disposición de atuendos para la obra "El casamiento" como ejemplo para la observación de las confecciones. Figurines de tela con estructura de alambre. 2009.



Vestuario de época y vestuario de época junto a algunos de los elementos de atrezzo. Figurines en tela con estructuras de alambre. 2009.

Si volvemos a la habitación inicial, encontramos que en otro de sus costados, más específicamente en una ubicación frontal, se ha dispuesto de una serie de atuendos que cuelgan, y que corresponden a algunos de los vestidos que proponen las maquetas, éstos se organizan de tal manera que los espectadores puedan observaros, tomarlos, o intervenir de alguna manera sobre ellos. Sobre la pared que enmarca estas prendas, es posible encontrar un escrito que reflexiona en torno a las prácticas de la escenografía y la dirección artística. Frente a ésta, o en la pared del costado posterior, se distribuyen algunos de los dibujos y bocetos que han hecho parte del proceso de creación, corresponden, por su parte, al diseño del escenario y al diseño de vestuario.

El hecho de recrear el mismo lugar de los diseños y por tanto el que se observa dentro de las maquetas, suscita en el espectador algún tipo de reacción, algún tipo de intervención o reflexión con respecto a roles muy particulares o, simplemente se convierte en un hecho que afecta su imaginación, su memoria y por qué no, que despierte en él un interés alrededor, no sólo de los textos del autor que abordo en este instante, sino a partir de la materia de lo escénico.

CAPÍTULO IV

UNA MIRADA HACIA ADENTRO

Existen recuerdos vagos y recuerdos que se aferran a la memoria, existen hechos y tiempos que se evaporan y otros más que marcan vidas, existen también personas, motivos y facultades que nos hacen tomar caminos diversos y participar de la singularidad.

Uno de los primeros recuerdos que ocupan mi memoria y persisten por años sobre mí es un hecho que no comprendí hasta hace relativamente poco, tenía siete años de edad y en mi clase, cada uno debía dibujar aquello que deseaba ser cuando grande, el resultado se convertía en algo difícil de olvidar: yo, extrañamente, me hallaba sosteniendo, en mi cuaderno, un rodillo cargado de pintura con el cual cubriría una pared sin rastros; todos los demás se encontraban en medio de bomberos, policías, taxistas, mamás y médicos.

Más adelante, cuando aún no conformaba ninguna preocupación, me imaginaba en medio de animales, niños especiales y bailarines, algo ajeno a aquello que me susurraban constantemente mis descubrimientos creativos. Con unos años más creía entender lo que significaban las pasiones, aquellas que no hacen temer al paso del tiempo ni a los afanes, aquellas con las que realmente un ser se expresa tranquila y libremente: creyendo profundamente en mis destrezas, pasaba largas jornadas sentada sobre metros enteros de papel, pintando decenas de decorados para el lugar donde trabajaba mi madre educando niños. Sin intuir aún que aquello debía ser guardado a un futuro que sólo busca respuestas en el pasado, yo simplemente lo dejaba ser porque en verdad me producía un gran placer.

No recuerdo, sin embargo, el justo día en que tomé un camino entre muchos otros, la vacilación de hizo corta entre labores extrañas al arte por que con el tiempo éstas no dejaban verme de frente al futuro. Quise darme una oportunidad mientras supiera que mi elección por siempre hiciera de mí una persona sensible, creativa, agradecida y feliz.

Fue justo en ese instante en que comenzaba mi aprendizaje en las artes; más allá de lo que uno, como principiante, espera y se imagina, considero que ésta ha sido una escuela que enseña a pensar; lejos de ratificar unos intereses expresivos, lejos de conocer la historia y las técnicas, se forman seres que, ante todo, deben ser

pensantes, propositivos, críticos, coherentes, eficientes; seres que observan e interpretan mundos y realidades, seres capaces de transmitir pensamientos e ideas por medio del arte.

En el camino he encontrado que el arte es mucho más que recitar artistas, más que saber dibujar, más que desarrollar afinidades y más que cumplir los sueños de otros a través de habilidades que heredamos.

Sin siquiera detenerme ahora en definiciones del arte, si es justo que piense en los procesos que nos llevan a la elección de las herramientas con las cuales expresarnos a través del arte; en mi caso, he recorrido un camino que comenzó en el dibujo, pasó por la escultura, se detuvo en la intervención de los espacios y termina ahora con la escenografía.

Cuando hablo de intervención de los espacios hago referencia a una investigación que comienzo desde una mirada hacia los territorios. Pienso un territorio como un lugar que define y es evidencia de unos hechos, de unas circunstancias y de los rasgos de los individuos. La sociedad se encuentra notoriamente dividida y sus condiciones y estilo de vida se rigen por las necesidades que en ella sobreviven, la muestra más fiel de su cotidianidad la constituyen los espacios que les pertenecen.

Sin embargo, existen elementos que la comunidad entera comparte, sin distinción de clases, encontramos que todos poseemos recuerdos, todos tenemos memoria, todos valoramos nuestra infancia, todos encontramos objetos que han tomado importancia en nuestra vida y los hacemos recurrentes a través de toda nuestra existencia, todos consideramos de la misma forma etapas como la niñez, la adultez, la vejez, aún sin determinar las condiciones con las que muchos las afrontan.

Con el interés de indagar en esta materia, trabajé algún tiempo, registrando en el espacio público la reacción, la interpretación y la relación que establecen personas de diferentes estratos socioeconómicos con objetos que nos condicionan específicamente hacia la infancia; la predisposición que hay hacia ellos, la indiferencia, el rechazo, la afinidad, el cariño, etc. que representa para la gente estar de frente, interrogando sus recuerdos, y son objetos que por su construcción permanentemente se

cuestionan los hechos presentes, hechos que también afectan de manera particular a cada individuo.

Siguiendo con una investigación en torno a los espacios y a la forma en que las personas se relacionan con ellos, buscaba la manera de inmiscuirme cada vez más en un área que permitiera expresarme a través de mis creaciones y dirigirme a personas de variadas condiciones para transmitir diferentes tipos de mensajes.

Descubro con el tiempo que en la creación misma de un espacio y en la intención de ordenar los lugares donde se establezca la posibilidad de inventar y producir, se genera un hecho escenográfico. La disposición de un lugar que busca la coherencia, que busca la funcionalidad, que se llena de significados a través de los objetos y que se llena de intenciones, necesariamente requiere de un conocimiento y unos factores que describen las tareas escenográficas.

Si bien la escenografía es un campo que no muchos artistas plásticos recorren, considero que es un área donde nosotros podemos aplicar la mayoría de nuestros conocimientos, además de convertirse en una materia que nace y existe por la interdisciplinariedad.

La Academia o la Universidad constantemente pone ante nuestros ojos prácticas que fácilmente pueden relacionarse con las artes plásticas, para generar propuestas innovadoras y con una riqueza infinita; sin embargo, muchos de nosotros, con indiferencia, evadimos posibilidades y recursos que apoyarían nuestras producciones no sólo en su contenido sino en su divulgación y transmisión.

La escenografía mientras sea concebida desde una postura ajena a aquella que reduce a su hacedor a un utilero o a un esclavo de las artes escénicas, reúne disciplinas como la música, la actuación, la danza con materias propias que conoce y reconoce un artista plástico como el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía, las instalaciones, los performance, las acciones, el arte digital, la historia; el vestuario, la iluminación, la ambientación, la utilería, etc.

Al encontrar una práctica que me permitiera ejercer como artista plástica donde decenas de individuos, desde diferentes disciplinas, también crearan, donde mi papel no

se determinara por la repetición y la costumbre, como lo considero se hace en una galería y en un museo y donde se me exigiera siempre estar renovando, pensando e investigando; en ese momento sabría que todas mis intenciones y decisiones han tenido un fundamento y que buscar nuevas propuestas a partir del arte era absolutamente válido y necesario.

Considero también oportuno el momento en que elegí para mi vida tomar el camino de la escenografía ya que había obtenido la mayoría de los conocimientos y la pautas pertinentes para hacer de mi práctica una profesión, aún sabiendo que los vínculos generados entre los proyectos curriculares de artes plásticas y artes escénicas no siguen siendo los adecuados.

Aún así, pretendía en ese momento culminar la carrera con un proyecto que ratificara en mí las elecciones a futuro. Por ese entonces se comenzaba a escuchar las posibilidades de vincularse con algunas instituciones con las que la Universidad creara convenios para que los estudiantes prestaran un servicio donde pudieran aplicar sus conocimientos y lograr que con su aprobación se certificaran horas de trabajo y experiencia, así el Trabajo de Grado era evaluado bajo la modalidad de pasantía.

A lo largo de la carrera, las creaciones de los estudiantes eran el resultado de un proyecto con respaldo teórico y un componente técnico que asumía una temática y era sustentado por los estudiantes con su respectiva evaluación; el Trabajo de Grado constituía un proceso similar con la diferencia de que debía ser asesorado durante un año y presentaba una propuesta más rigurosa, más detallada y apoyada por una intensa investigación.

Me resultaba mucho más interesante y gratificante asumir un rol dentro de un proceso de pasantía, en la medida en que éste brinda la posibilidad de adquirir experiencia en el campo artístico que se ha elegido, constituye para nosotros la opción de hacer parte de un medio específico al cual perteneceremos más adelante, proporciona oportunidades para establecer contactos de trabajo futuros, nos muestra otros procedimientos por medio de los cuales es posible llegar al arte, nos cuestiona constantemente en virtud de nuestras capacidades, nuestras habilidades, nuestras

pretensiones y expectativas, nuestros métodos, conocimientos, etc.

Por éstas razones asumí que mi Trabajo de Grado se hiciera bajo esa modalidad, para ello, se requería pasar un proyecto, que sería aprobado por ambas instituciones, donde se especificaban todas las condiciones del trabajo y la investigación, fueron necesarios entonces varios trámites que generaran en vínculo entre las mismas. Con afán de poner en práctica mis intereses y con el ánimo de mostrar que esa modalidad era válida y viable, gestioné la posibilidad de trabajar con un grupo de teatro universitario que me permitiera inmiscuirme por primera vez en el medio de la escenografía. Con ayuda de un docente de la Universidad Manuela Beltrán, entré en contacto con el grupo de teatro y su director, Argemiro gámez García, quien posteriormente se convertiría en mi asesor externo.

Era muy extraño para mí hacer parte de un grupo de trabajo del que no tenía ni la mínima información, desconocía sus métodos, desconocía la gente, las instalaciones de la Universidad, desconocía todo, pero pienso que ese era el reto que debía asumir y que se debe asumir al comenzar cualquier trabajo; por primera vez iba a integrar un grupo de teatro universitario sabiendo que cada uno de los integrantes estaba a la expectativa de mis movimientos y mis decisiones. Si bien no era un grupo de actores profesionales ni estudiantes de artes escénicas, constituían el grupo de teatro de la Universidad y poseían conocimientos de esta materia al ser estudiantes de cine y TV, que hace parte de la Facultad de Artes de la U. Manuela Beltrán.

Yo como estudiante de artes plásticas y visuales venía a hacer el papel de escenógrafa y no es para nadie un secreto que en los grupos teatrales pequeños este cargo se disuelve un poco y las tareas suyas pasan a manos de los actores y del director, sin embargo, era reconfortante ver que en éste caso todo el equipo estaba muy atento a mis consideraciones; yo por mi parte, debía aplicar mis conocimientos, tanto teóricos como prácticos, a este proceso y demostrar que los componentes plásticos y los factores visuales que se inmiscuyen en las escenas son de vital importancia en la construcción de un todo armónico y coherente.

Era gratificante también ver como, desde diferentes cargos, experiencias y conocimientos el conjunto aportaba, aconsejaba, discutía, decidía y finalmente llevaba a cabo la puesta en escena. Mi labor hacía parte del diseño de la escenografía y el vestuario en general, yo debía elegir las imágenes, las formas, los objetos, los colores, las texturas. Los contrastes, en resumen, me encargaba de toda la parte visual del montaje.

Al poco tiempo de trabajar con ellos, de conocerlos, de interactuar dentro del equipo, al recibir sus valoraciones y sus críticas constructivas, ya no me sentía extraña, pienso que tener la oportunidad de dar a conocer mi trabajo fuera de la Academia y con personas que adelantan disciplinas alternas es mucho más enriquecedor que justificarlo dentro de las mismas condiciones en que se ha venido haciendo por años; en la medida en que es posible recibir opiniones ajenas, desprevenidas y libres de prejuicios, mis prácticas se alimentan de factores diversos y tengo la posibilidad de generar procesos artísticos por fuera de lo que han de esperar ver quienes ya conocen mis intenciones.

Francamente no hacía parte de mis intereses elegir, al final de mi carrera, una práctica con la cual tuviese que identificarme, no era mi deber ajustarme quizá a la pintura, a la fotografía, a la cerámica, a la escultura, etc. y competir con mis contemporáneos justo en el lugar donde lograra mostrar mi obra; más bien, era mi capricho hacer uso de cada una de esas prácticas para proponer sobre un escenario algo que constantemente reflejara innovación y reto, algo que exigiera estudio e investigación permanente y algo que fuera la lucha de un conjunto por trasmitir y comunicar a un público interesado en lo espectacular.

Al final del proceso, recibí la noticia de que el tiempo trabajado era corto con respecto al que exigía la carrera para el proceso de profesionalización, de manera que fueron necesarios unos meses adicionales que estarían destinados a un montaje, dentro de las instalaciones de la Facultad de Artes ASAB, que fuera el justo reflejo de aquello que se había asimilado dentro de la pasantía. Fue tomado con extrañeza por muchos la elección no sólo del montaje sino de la pasantía misma, también el hecho de elegir la escenografía como proyecto de vida por parte de

un artista plástico. Si bien no constituyó nada fácil tomar la iniciativa, dentro de la Facultad y del Proyecto Curricular, de asumir un proceso de éstos, tampoco lo fue determinar una postura en la que mi montaje no constituía una obra de arte en sí misma, como todos lo esperaban, sino la muestra de un proceso donde sí fue posible poner en práctica infinidad de saberes aportados por la carrera.

Pienso, sin embargo, que existe en el medio artístico un pensamiento errado y retrógrado que afirma que el papel del escenógrafo es estar al servicio de un grupo teatral donde no existen oportunidades de crear y producir desde la disciplina del arte; por lo contrario, descubrí, en el ejercicio de mi cargo, que para el grupo en general es de vital importancia una persona que asesore y asuma un rol dedicado específicamente a la parte plástica y visual, pues en el medio teatral existe una carencia que demuestra que ese espacio aún no toma la importancia que se merece.

No es un secreto para nadie que teniendo proyectos curriculares tan cercanos que atañen artistas, músicos y profesionales de la escena y la danza, poca es la formación interdisciplinaria que recibimos y exigimos; por ello, desconocemos la importancia de áreas interesadas en la unión de estos saberes, como por ejemplo, la escenografía.

Al tomar esta disciplina como una opción de vida y al ratificar mis intereses dentro de su ejercicio, percibí como era necesario y como ésta exigía que más que producir obras de arte para ser expuestas, creaba una exigencia al hacedor, el artista plástico, de demostrar sus conocimientos y en realidad dedicarse a la producción desde el arte, bajo una constante investigativa, un proceso de pensamiento y una constante práctica, de aplicación de técnicas.

El ejercicio de un escenógrafo es hacer uso de lo anterior para consolidar un proyecto grupal y para que durante ese proceso todo el equipo comprenda, de la mejor manera, la forma en que daría resultado no sólo como imagen y como espectáculo sino como formación, aprendizaje y como una pasión.

Con frecuencia citaba los objetos de los que un escenógrafo se vale para transmitir sus ideas ante el montaje, es propio de su trabajo hacer uso de bocetos, storyboards, maquetas, planos, estructuras, muestras de materiales,

entre otros. Comúnmente estos elementos son los que ilustran su trabajo y por eso fueron unos de ellos los que yo elegí para realizar mi montaje final.

Mi papel como escenógrafa daría cuenta de mi experiencia y por ello aquello que yo producía bajo ese cargo debía ser lo que quedara en evidencia. Aún así, ante todo, se recurría a la historia, a las técnicas, a la composición, al juego de luces y sombras, al color, a la ambientación, a la interpretación, a las características museográficas, todo ello para lograr un montaje teatral con las condiciones propias en que un espectador pudiera hacer diferentes lecturas y asociaciones a partir de mi trabajo.

En capítulos anteriores justificaba la elección de las formas y de las composiciones de las propuestas escenográficas en general, la razón de sus colores, sus texturas, los objetos, el vestuario, etc. Ahora hablo del montaje de muestra llevado a cabo en las instalaciones de la Academia donde era posible intuir que se trataba de un montaje con tono teatral, donde se establecían recorridos que llamaban la atención sobre cinco relatos cortos de Antón Chéjov que se representaban justo como los argumentos y el autor la describían, una propuesta de época y una interpretación que yo hacía ajustándolas a nuestros días, teniendo como referencia diferentes puestas en escena que se elaboran en el presente. Hablo de recorridos por que eran dos opciones que el espectador podía tomar en tanto decidir un comienzo y un fin y por tanto una lectura en el tiempo con respecto a las propuestas escenográficas presentadas como maquetas. Por medio de unos dibujos y del vestuario que allí se presentaba el espectador hacía asociaciones no sólo con la elección de las escenas a representar dentro de las maquetas sino también con el ambiente teatral que allí se proponía. Con éste, finalmente, se insinuaba un lugar de representación, más que la búsqueda de establecer las situaciones propias de alguna de las escenas construidas.

Existió desde un comienzo la intención de transmitir ciertas sensaciones al público, al penetrar un lugar que tiene una historia y la función de aguardar instancias de las artes plásticas, para ser trasformado e intervenido por el papel del escenógrafo. El objetivo consistía en construir un espacio con características teatrales que insinuaran a los observadores las inclinaciones de la propuesta y por ende

la razón de una investigación que ha sido fundada en la relación existente entre las artes plásticas y las artes escénicas con un mediador: el escenógrafo.

El trabajo que desempeñé durante el proceso de la pasantía requería necesariamente un componente artístico que definiera el aspecto visual de la puesta en escena; el montaje que elegí, para evidenciar las horas de trabajo con el cargo de escenógrafa, es la muestra de su proceso…

Paralelo al desarrollo de mi Trabajo de Grado tuve la oportunidad de hacer parte de otro grupo teatral donde ejercía también con el cargo de escenógrafa, en la puesta en escena de dos obras que corresponden justamente a una adaptación del Fausto de Goethe, llamada "faustos" con la dirección del maestro Jorge Prada Prada y recientemente el proyecto de "la Tempestad" de Shakespeare bajo la dirección de Aldemar Ballén, montajes realizados para un teatro en la ciudad de Bogotá.

La experiencia que ha dejado en mí el proyecto de pasantía con la Universidad Manuela Beltrán y la decisión de haber tomado ese camino me ha proporcionado las herramientas necesarias, justas y adecuadas para llevar a cabo con más pericia y seguridad otros proyectos dentro del teatro. Las condiciones de trabajo que asumí antes de ser profesional en las artes plásticas y visuales me llenaron de valor y de razones para aplicar todos mis conocimientos en una práctica que se llena de riqueza con constancia. Hacer parte de un equipo de trabajo nuevo cada vez, pone ante mí la posibilidad de estar creando y proponiendo continuamente desde mi carrera, me ha dado las pautas precisas para defender y justificar mis ideas y me ha brindado la posibilidad de mostrar mi trabajo.

Lo que hago de aquí en adelante con respecto a mi proyecto de vida hace parte de las escenas y de la escenografía; la escenografía, por su parte, se convierte entonces en la realización de mi profesión y mis saberes y en la materialización de mis más grandes pasiones.

CAPITULO V

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

Gastón Breyer, La escena presente, teoría y metodología del diseño escenográfico, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2005.

- Santiago Vila, La escenografía, cine y arquitectura, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1997.
- Tadeusz Kantor, La escena de la memoria, Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1997.
- Krzysztof Miklaszewski, Encuentros con Tadeuz Kantor, CONACULTA, México, 2001.
- Francisco Nieva, Tratado de escenografía, Editorial Fundamentos, Madrid, 2000.
- Dan Bont, Escenotecnias en teatro, cine y TV, artes visuales en escenarios y estudios, L.E.D.A, las ediciones de arte, Barcelona.
- Adolphe Appia, La música y la puesta en escena, la obra de arte viviente, Asociación de Directores de Escena de España 1° Edición marzo, 2000.
- Tony Davis, Escenógrafos, 2002 Océano Grupo Editorial, S.A., Barcelona.
- Gordon Craig, El arte del teatro
- Gordon Craig, Del arte del teatro
- Eva Heller, Psicología del color: cómo actúan los colores en los sentimientos y la razón
- Georgina Ortiz, El significado de los colores.
- Constantin Stanislavsky, La creación de un personaje.
- Héctor Calmet, Escenografía, escenotecnia, iluminación, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2003.
- Jordi Voltas, El vestuario, editorial la Galera, Barcelona, 1991.
- Sara lamerán, El vestuario y su importancia en la danza, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1982.
- Guy Baisse y Jean Robin, Maquillages et Perruques au théatre, Librairie Teatrales, Paris, 1954.
- M.N. Pozharskaya, The Russian Seasons in Paris, Sketches of the Scenery and Costumes. 1908 – 1929, Iskusstvo Art Publishers, Moscow, 1988.
- José Antonio Gómez Valera, Historia visual del escenario, ED. La avispa, Madrid, 2000.
- Francesca Alfaro Miglietti, Extreme Bodies, The use and abuse of the body in art, ED, Skira, Milano, 2003.
- "El cuerpo del artista, Edición de Tracey War, estudio de Amelia Jones, Editorial Phaidon.
- Fabrizio Cruciani, Arquitectura teatral, Grupo Editorial Gaceta S.A. México, 1994.
- Antón Chéjov, Teatro completo, Editorial Sudamericana S.A. Buenos Aires 1961.
- Boris Kochno, Diaghilev and the Ballets Russes, Harper and Row, Publishers, United States of America. 1970.

- Peter Ettedgui, Diseño de producción y dirección artística, Océano Grupo Editorial S. A. Barcelona, 2001

MATERIAL DE LA WEB

Http: //dramateatro.fundacite.org.gov.ve (consulta: junio 2008)

Http: //es.wikipedia.org (consulta: junio 2008)

Http: //www.titerenet.com (consulta: junio 2008)

Http: //www.biografiasyvidas.com(consulta: junio 2008)

Http: //www.elpais.com/escenografias (consulta: junio 2008)

Http: //www.lasbiografias.com. (Consulta: junio 2008)

Http: //www.realidadliteral.net (consulta: junio 2008)

Http: //calamardo.blogia.com (consulta: junio 2008)

Http: //Thales.cica.es (Consulta: Julio 2008)

Http: //www.visitapalma.galeon.com (Consulta: Julio 2008)

Http: //www.rrppnet.com.ar (Consulta: Julio 2008)

Http://deasbeauty.blogspot.com (Consulta: Julio 2008)

Http://www.andesflorgifts.comwww.todotelas.cl (Consulta: Julio 2008)

Http: //www.tuttogratis.es (Consulta: Julio 2008)

Http: //www.decorablog.com (Consulta: Agosto 2008)

Http: //www.teatro.meti2.com.ar (Consulta: Agosto 2008)

Http: //www.geocities.com (Consulta: Agosto 2008)

Http: //www.webusable.com (Consulta: Agosto 2008)

Http: //www.jaja.cl (Consulta: Agosto 2008)

Http: //www.teatro.meti2.com.ar (Consulta: Agosto 2008)

Http: //www.teatralizarte.com.ar (Consulta: Agosto 2008)

OBRAS DE TEATRO

Los hermanos karamazov. Fiador Dostoievski. Teatro Libre de la Candelaria. 2008

La cantante calva, Eugene Ionesco. Teatro de la Universidad manuela Beltrán. Director: Argemiro gámez García. 2008

Faustos, Creación colectiva. Teatro Quimera. Director: Jorge Prada Prada. 2009.

CAPÍTULO VI

ANEXOS

VI.1. PROYECTO PASANTÍA: DISEÑO DEESCENOGRAFIA, VESTUARIO Y UTILERÍA PARA CINCO OBRAS DE TEATRO EN UN ACTO DE ANTÓN CHÉJOV.

REALIZADOR: ANA MARIA MENDEZ SALAZAR.
UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS. ACADEMIA SUPERIOR DE ARTES DE BOGOTÁ. PROYECTO CURRICULAR DE ARTES PLASTICAS Y VISUALES.

PROBLEMA:

El presente proyecto se desarrolla en torno a un interés personal en la investigación, el estudio y el diseño de espacios teatrales; en la creación y disposición de lugares y atmósferas que presentan y representan hechos, reales o imaginarios, ubicados y observados dentro de un contexto actual. Es preciso dirigir nuestra mirada hacia aquellos territorios donde los sucesos cuestionan constantemente el ser del hombre en la tierra, cuestionan su relación con el mundo natural y con el mundo de cosas con el cual se ha rodeado. Solo allí seguirá existiendo el tema de la escenografía.

La propuesta escenográfica, la experiencia y la investigación se llevarán a cabo bajo las instalaciones de un teatro universitario (Universidad Manuela Beltrán) donde se elaborará un trabajo coordinado a manos de un equipo propositivo, que experimenta con los recursos correspondientes a unos presupuestos determinados, en la creación de un laboratorio experimental donde interactúan actor – director – dramaturgo - escenógrafo y cuyo centro funcional es la puesta en escena de cinco obras de teatro en un acto de Antón Chéjov.

DELIMITACION DEL TEMA:

Al definir el concepto de escenografía y al reconocer el papel del escenógrafo en tanto su que hacer creativo y la indagación de su ser espiritual, determinamos el sentido y la mediación de ello en el teatro; éste debe reconocerse como ente autónomo y adquiere mayor relevancia en la medida en que construye sociedad, permite entender la realidad siendo un arte que "hace presente" y pone el hombre frente a sí mismo exigiendo la esperanza sobre sí y la esperanza en el diálogo capaz de conmover, asombrar y ensimismar.

"El oso", "el pedido de mano", "un trágico a pesar suyo", "el aniversario", y "el casamiento" son las cinco obras de teatro del escritor y dramaturgo Antón Chéjov a partir de las cuales se hará reflexión; en su observación y en el vínculo que es preciso crear alrededor de la escena y del teatro es posible intervenir como escenógrafo y establecer una interpretación particular que de

cuenta de una investigación, una indagación, un proceso y unos resultados pertinentes.

PREGUNTA:

¿En qué medida las artes plásticas y las artes escénicas cumplen un solo objetivo a través de la reflexión de su materia y a través de su práctica, donde el escenógrafo actúa como su mediador?

ANTECEDENTES:

PRACTICOS

A partir del ejercicio y oficio del escenógrafo en un medio donde es válida la aplicación de sus intereses, en un lugar como es el teatro; es posible poner en práctica la experiencia y los conocimientos adquiridos a través de las artes plásticas y, a su vez, s oportuna su intervención en el lugar y en el recinto donde se aloja la más profunda poesía quien toma cuerpo allí frente a la pasión del espectador.

La fusión entre las artes plásticas y las artes escénicas intenta enseñarnos a ver los mundos de realidad material y espiritual que construimos en la inconsciencia del hacer técnico, así como también se constituye como el espejo del mundo que refleja un presente, o como el modelo posible que permita entender lo real.

El escenógrafo, como creador y soñador eterno de la morada, construye dentro de la plástica el lugar de los sucesos; y allí, bajo el nombre de la auténtica escenografía, como en uno de sus cuadros, nos enseña, dentro de la escena, el objeto del "mirar". Mirar como el salir al mundo, buscarlo intencionadamente; mirar como el deseo de realidad, deseo de construir lo real.

Tanto para la obra de arte como para la obra de un actor es la mirada la que propicia el encuentro inevitable en un instante de eternidad de un yo que mira con algo o alguien que lo mira. Es con ella que se da la voluntad y el deseo del otro, del ojo del otro.

La mediación del escenógrafo permite que sea su producción y ejercicio un espejo y el reflejo mismo del hombre que se mira a sí mismo en un acontecimiento que define su existencia y al mismo tiempo lo debate entre s ser real y su ser imaginario.

HISTORICOS

Si con anterioridad se ha adquirido algún conocimiento en el campo artístico, en el campo de la plástica y se ha ejercido algún tipo de práctica al respecto, si ha sido preciso y pertinente la reflexión, a través del arte, con respecto a una circunstancia y situación que interviene al hombre; entonces será posible pensar en la formación de un criterio que combine nuevos elementos y requiera una observación, a través de la puesta en escena, donde es el mismo ser humano quien por uno u otro camino elija interrogar y significar su existencia y su entorno.

Si hablamos de la escena y de la plástica como una experiencia que va más allá de la belleza, el gusto y la representación; entonces, sería posible pensar en ambas como instancias del arte donde, en cada una, la obra cobra vida y existe por la presencia misma del espectador, por el diálogo que la práctica es capaz de arrancar de cada uno de ellos al buscar en su mirada la esencia de sí mismo.

JUSTIFICACIÓN:

Es posible definir el arte de diferentes maneras aún sabiendo que es una actividad que requiere un aprendizaje. Más que limitarse a una habilidad técnica el arte es capaz de englobar la expresión de una visión particular del mundo procurando a las personas que lo practican y a quienes lo observan una experiencia de orden estético, emocional, intelectual o si bien la combinación de todas ellas.

El artista es por tanto el reflejo mismo de la sociedad y el medio por el cual "hacer ver" una realidad, unos hechos, un punto de vista, un criterio. Tanto el artista plástico como el artista de la escena presenta, hace evidente, muestra e interpreta lo cotidiano donde es posible poner en duda al hombre frente a sí mismo, al hombre en comunidad, al hombre en un tiempo y un espacio.

Con sencillez aparente y claridad engañosa, Antón Chéjov aporta a su obra las minucias de lo cotidiano y de los sentimientos humanos menos elevados, exponiéndolos en toda su complejidad y, las cinco obras citadas anteriormente son el reflejo de ello.

La postura del escenógrafo como mediador de la escena, como mediador entre el dramaturgo y el director, propone diferentes interpretaciones tanto para adaptarse con fidelidad al autor y hacerlo presente, como para crear una visión que confronte, en todos sus aspectos, la postura de este y hacer uso de lo expuesto para fijarse más en una proposición innovadora dentro de la actualidad.

FORMULACIÓN DE HIPÓTESIS:

Si es preciso tomar el lugar del escenógrafo y el ejercicio de su práctica y reflexión dentro del proyecto presentado para el teatro universitario, planteado con anterioridad (Universidad Manuela Beltrán), y se actúa como mediador entre un que hacer y otro, es posible llegar a resolver los cuestionamientos ya citados dentro de la reflexión de una realidad muy particular planteada, en este caso, a través de los relatos del escritor Antón Chéjov.

En cuanto a la construcción y el planteamiento de las propuestas definidas bajo los cinco títulos de Chéjov, será posible y oportuna la elaboración de bocetos, maquetas, reflexiones escritas y la investigación adecuada, para el caso de ser o no llevadas a cabo y presentadas públicamente. En caso de no tener lugar el montaje final como espectáculo público y abierto, podríamos

estar hablando de la creación de los espacios imaginarios para conformar con ellos un proyecto de proyectos, donde todo se constituye como una posibilidad y no como una realidad.

FUENTES:

BIBLIOGRAFÍA:

- Gastón Breyer, La escena presente, teoría y metodología del diseño escenográfico, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2005.
- Santiago Vila, La escenografía, cine y arquitectura, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1997.
- Tadeusz Kantor, La escena de la memoria, Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1997.
- Krzysztof Miklaszewski, Encuentros con Tadeuz Kantor, CONACULTA, México, 2001.
- Francisco Nieva, Tratado de escenografía, Editorial Fundamentos, Madrid, 2000.
- Dan Bont, Escenotecnias en teatro, cine y TV, artes visuales en escenarios y estudios, L.E.D.A, las ediciones de arte, Barcelona.
- Adolphe Appia, La música y la puesta en escena, la obra de arte viviente, Asociación de Directores de Escena de España 1° Edición marzo, 2000.
- Tony Davis, Escenógrafos, 2002 Océano Grupo Editorial, S.A., Barcelona.
- Gordon Craig, El arte del teatro
- Gordon Craig, Del arte del teatro
- Eva Heller, Psicología del color: cómo actúan los colores en los sentimientos y la razón
- Georgina Ortiz, El significado de los colores.
- Constantin Stanislavsky, La creación de un personaje.
- Héctor Calmet, Escenografía, escenotecnia, iluminación, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2003.
- Jordi Voltas, El vestuario, editorial la Galera, Barcelona, 1991.
- Sara lamerán, El vestuario y su importancia en la danza, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1982.
- Guy Baisse y Jean Robin, Maquillages et Perruques au théatre, Librairie Teatrales, Paris, 1954.

- M.N. Pozharskaya, The Russian Seasons in Paris, Sketches of the Scenery and Costumes. 1908 – 1929, Iskusstvo Art Publishers, Moscow, 1988.
- José Antonio Gómez Valera, Historia visual del escenario, ED. La avispa, Madrid, 2000.
- Francesca Alfaro Miglietti, Extreme Bodies, The use and abuse of the body in art, ED, Skira, Milano, 2003.
- "El cuerpo del artista, Edición de Tracey War, estudio de Amelia Jones, Editorial Phaidon.
- Fabrizio Cruciani, Arquitectura teatral, Grupo Editorial Gaceta S.A. México, 1994.
- Antón Chéjov, Teatro Completo, Editorial Sudamericana S.A. Buenos Aires, 1961.
- Boris Kochno, Diaghilev and the Ballets Russes, Harper and Row, Publishers, United States of America. 1970.
- Peter Ettedgui, Diseño de producción y dirección artística, Océano Grupo Editorial S. A. Barcelona, 2001

METODOLOGIA:

Un poco alejados ahora de una metodología cuantitativa, donde se explora y se investiga a través de grupos de control, empleando sistemas de encuestas y test, con un interés mayor en lo estadístico; nos ocuparemos más de una metodología cualitativa donde es preciso describir el sentido de la experiencia humana desde los mismos sujetos. Aquí suponemos que las conductas humanas son es resultado de la reflexión interpretativa personal de significados derivados socialmente. A su vez, es posible determinar de qué manera estos individuos comprenden y aprenden a partir de la interacción.

PRIMER MES: LECTURAS

Durante todo el proceso correspondiente al proyecto es necesario llevar una investigación y un resultado teórico que acompañe y apoye la práctica, bajo las cuales se responderán los cuestionamientos y los intereses que hacen esta propuesta.

Una vez identificadas las líneas de profundización y estudio, y a la vez que se realice la debida observación de los textos dispuestos para el análisis y la puesta en escena; se comenzarán a hacer propuestas, en su debido orden, en cuento al diseño de la escenografía, del vestuario, el maquillaje, la disposición de la iluminación y el lugar del montaje (en caso de levarse públicamente), etc.

SEGUNDO MES: BOCETOS

La elaboración de los bocetos será necesaria en tanto se crea una recopilación de datos que dan fe del proceso que va asegurando la propuesta, se convierte en la estructura a partir de la cual se organizan las condiciones del diseño y las características propias que exige la puesta en escena. Se tienen las primeras ideas en

cuanto a posibles materiales y condiciones que se rigen a través del presupuesto inicial. Los bocetos incluyen no solo el diseño de la escenografía sino también el vestuario, el maquillaje, la disposición de la iluminación y el lugar del montaje (en caso de llevarse públicamente), etc.

TERCER MES: RETROALIMENTACIÓN

Será preciso que aquella información dada dentro de la creación de los bocetos sea presentada y evaluada y confrontada con el director de la puesta en escena, así como también será necesario el intercambio y la discusión de ideas con los actores y todos aquellos que intervienen en el desarrollo de la obra. Para ello es pertinente asistir continuamente a los ensayos con todo el equipo dispuesto para así consolidar, con respecto a la experiencia del teatro, la propuesta que mejor se ajusta.

CUARTO MES: PLANOS Y MAQUETAS

Así como se ha llevado a cabo la realización de los bocetos, será necesaria la creación de planos y maquetas con respecto al espacio que se va construyendo donde ya ha sido posible reunir los antecedentes de la puesta, las interpretaciones del escenógrafo y las opiniones del director y de los actores. En este momento se formula el procedimiento mediante el cual se llevaría a cabo la presentación, donde es posible asegurar las condiciones que incluyen el manejo del color, los contrastes, la ambientación, de una manera clara y definitiva; también sujeta a la evaluación respectiva.

QUINTO MES: REALIZACIÓN

Una vez se han determinado las condiciones propicias para la puesta en escena, una vez se han evaluado y se han confrontado con respecto a los presupuestos, es posible establecer la viabilidad del montaje de las obras. En caso de ser posible su presentación este será el momento adecuado para su realización y registro. Si no es posible llevarla públicamente hablamos de la creación de espacios imaginarios donde se construye un proyecto de proyectos, donde el todo se constituye como una posibilidad y no como una realidad y donde su viabilidad podría medirse en otros términos. De esta manera será necesaria la recolección de todos los elementos que contiene cada una de las propuestas, con el fin de registrar la memoria del proyecto de diseño escenográfico.

SEXTO MES: ENTREGA

Finalmente, el proyecto de investigación tanto como la práctica y la experiencia serán evaluados como una totalidad donde cada uno de los cuestionamientos y necesidades debe haber ofrecido las respuestas adecuadas. Será medida la pertinencia del proyecto como planteamiento, desarrollo y fin en un proceso de reflexión y creación.

OBJETIVO GENERAL:

- Consolidar un espacio que permita el diálogo entre dos disciplinas del arte, plástica o visual y escénica o teatral, a través del ejercicio y la mediación del escenógrafo; a partir del cual la esencia de cada una define un solo objetivo donde el hombre determina, a su vez, su existencia con relación al todo que lo rodea.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Generar un espacio de reflexión que promueva el intercambio de experiencias y potencie la integración de investigación, desde diferentes áreas, para el complemento de actividades que llegaran a ser inseparables aunque disociables.

- Crear un ámbito de juicio donde se evidencie la relación del individuo no solo con un territorio y con aquellos otros que hacen parte de su circunstancia sino también con lo que constituye su imaginario, su realidad y su espiritualidad.

- Reflexionar, a través del escenario y la escenificación, en torno a la existencia del hombre por medio del otro; a la experiencia y percepción de su ser en tanto se identifica en otro y se refleja hacia sí mismo.

- Observar de qué manera el hombre, como artista, reflexiona y refleja una visión de mundo particular donde es posible intervenir a través de la relación que permanentemente establece con los objetos del escenario (utilería) y con el entorno en general que presenta.

ALCANCES Y PROYECCION:

A partir de un proceso de investigación detenido en cuanto a la intervención que las artes plásticas y las artes escénicas generan entre sí, en cuanto a los objetivos que cada una de ellas encierra en su práctica y creación, y a través del ejercicio de sus intereses, es preciso el estudio y la puesta en escena de cinco obras de teatro en un acto de Antón Chéjov, para determinar en que momento el papel del escenógrafo se considera estructural, al establecer que el hombre – artista hace mundo en tanto se interroga por su territorio, por las personas que lo rodean, por los hechos que presencia, por aquello que recuerda, por todo lo que imagina… Eso solo lo hace al encontrarse con el arte. Eso solo lo encuentra en el espejo que lo refleja ante él mismo: la escenografía.

VI.2. RESULTADOS Y CUMPLIMIENTO DE LA METODOLOGÍA EXPUESTA PARA EL PROYECTO DE PASANTÍA EN LA PROPUESTA ESCENOGRAFICA DE CINCO OBRAS DE TEATRO EN UN ACTO DE ANTÓN CHÉJOV "CHEJOVIANAS"

Primer mes (junio): lecturas

Durante todo el proceso correspondiente al proyecto es necesario llevar una investigación y un resultado teórico que acompañe y apoye la práctica, bajo las cuales se responderán los cuestionamientos y los intereses que hacen esta propuesta.

Una vez identificadas las líneas de profundización y estudio, y a la vez que se realice la debida observación de los textos dispuestos para el análisis y la puesta en escena; se comenzarán a hacer propuestas, en su debido orden, en cuento al diseño de la escenografía, del vestuario, el maquillaje, la disposición de la iluminación y el lugar del montaje (en caso de levarse públicamente), etc.

Resultados:

Como se ha planteado anteriormente, el tutor asignado en la Universidad Manuela Beltrán (lugar de la pasantía), Argemiro Gámez García, ha supervisado y ha sugerido ciertos textos y lecturas que son pertinentes con la materia en lo referente al campo de la escenografía y la puesta en escena en general. Esto permite ampliar los conocimientos y ponerlos en práctica no solo en el diseño escenográfico como tal sino en el proceso de interpretación de los textos de las obras de Antón Chéjov, en la discusión y la relación adecuada con el director de las mismas, en la asimilación de cada uno de los personajes, en el montaje, el vestuario, la iluminación, la ambientación, la elección del lugar de presentación, etc.

A continuación se citarán los textos que se han tenido en cuenta durante este periodo de tiempo, señalando la pertinencia de continuar con las lecturas a lo largo de todo el proceso de la pasantía.

- Gastón Breyer, La escena presente, teoría y metodología del diseño escenográfico, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2005.
- Santiago Vila, La escenografía, cine y arquitectura, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1997.
- Tadeusz Kantor, La escena de la memoria, Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1997.
- Krzysztof Miklaszewski, Encuentros con Tadeuz Kantor, CONACULTA, México, 2001.

- Francisco Nieva, Tratado de escenografía, Editorial Fundamentos, Madrid, 2000.
- Dan Bont, Escenotecnias en teatro, cine y TV, artes visuales en escenarios y estudios, L.E.D.A, las ediciones de arte, Barcelona.
- Adolphe Appia, La música y la puesta en escena, la obra de arte viviente, Asociación de Directores de Escena de España 1° Edición marzo, 2000.
- Tony Davis, Escenógrafos, 2002 Océano Grupo Editorial, S.A., Barcelona.
- Gordon Craig, El arte del teatro
- Gordon Craig, Del arte del teatro
- Eva Heller, Psicología del color: cómo actúan los colores en los sentimientos y la razón
- Georgina Ortiz, El significado de los colores.
- Constantin Stanislavsky, La creación de un personaje.
- Héctor Calmet, Escenografía, escenotecnia, iluminación, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2003.
- Jordi Voltas, El vestuario, editorial la Galera, Barcelona, 1991.
- Sara lamerán, El vestuario y su importancia en la danza, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1982.
- Guy Baisse y Jean Robin, Maquillages et Perruques au théatre, Librairie Théatrale, Paris, 1954.
- M.N. Pozharskaya, The Russian Seasons in Paris, Sketches of the Scenery and Costumes. 1908 – 1929, Iskusstvo Art Publishers, Moscow, 1988.
- José Antonio Gómez Valera, Historia visual del escenario, ED. La avispa, Madrid, 2000.
- Francesca Alfaro Miglietti, Extreme Bodies, The use and abuse of the body in art, ED, Skira, Milano, 2003.
- "El cuerpo del artista, Edición de Tracey War, estudio de Amelia Jones, Editorial Phaidon.
- Fabrizio Cruciani, Arquitectura teatral, Grupo Editorial Gaceta S.A. México, 1994.
- Antón Chéjov, Teatro completo, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1961.
- Boris Kochno, Diaghilev and the Ballets Russes, Harper and Row, Publishers, United States of America. 1970.
- Peter Ettedgui, Diseño de producción y dirección artística, Océano Grupo Editorial S. A. Barcelona, 2001

Materias de investigación adicionales (Web):

Gordon Craig y Adolphe Appia:

dramateatro.fundacite.org.gov.ve / es.wikipedia.org / www.titerenet.com / www.biografiasyvidas.com / www.elpais.com/escenografias / www.lasbiografias.com

Simbología de los colores:

www.realidadliteral.net / Jcalamardo.blogia.com / Thales.cica.es / www.visitapalma.galeon.com / www.rrppnet.com.ar / Ideasbeauty.blogspot.com / www.andesflorgifts.com

Telas y color:

www.todotelas.cl / www.tuttogratis.es / www.decorablog.com / www.teatro.meti2.com.ar / www.geocities.com / www.webusable.com / www.jaja.cl

Vestuario – historia: www.teatro.meti2.com.ar / www.teatralizarte.com.ar

Segundo mes (julio): bocetos

La elaboración de los bocetos será necesaria en tanto se crea una recopilación de datos que dan fe del proceso que va asegurando la propuesta, se convierte en la estructura a partir de la cual se organizan las condiciones del diseño y las características propias que exige la puesta en escena. Se tienen las primeras ideas en cuanto a posibles materiales y condiciones que se rigen a través del presupuesto inicial. Los bocetos incluyen no solo el diseño de la escenografía sino también el vestuario, el maquillaje, la disposición de la iluminación y el lugar del montaje (en caso de llevarse públicamente), etc.

Resultados:

Una vez se ha conocido la totalidad del texto y se han determinado los lugares donde se realizan las acciones para cada una de las obras, es preciso plantear la escenografía desde tres puntos de vista:

La primera posibilidad es la representación de los cinco lugares donde se elimina por completo la idea de los telones y la copia fiel de la realidad descrita; se adecua el lugar a partir de los objetos necesarios en cada escena, reduciéndolos al mínimo número de ellos y completando la ambientación con la utilización de la luz.

La segunda opción es la utilización de bastidores y telones que hablen fielmente de los lugares y la representación fiel de los objetos que hay en cada uno de ellos. Así ajustarse completamente a la idea del texto de Antón Chéjov.

Por último hacer uso de un escenario que se simplifica, donde se proyectan imágenes fotográficas que hablen de los lugares. Se

juega con la iluminación y sobre todo con el color del vestuario de los personajes.

OBRA Y LUGAR:

- El OSO: sala en finca rural de la señora Popova
- El PEDIDO DE MANO: sala en casa de Chuvucov
- UN TRAGICO A PESAR SUYO: 2 elencos, 2 espacios, gabinete de Murashkin
- EL ANIVERSARIO: Interior del Banco "Sociedad de Crédito Mutuo". Despacho del presidente.
- EL CASAMIENTO: sala reservada de un restaurante de medio pelo.

Tercer mes (agosto): retroalimentación

Será preciso que aquella información dada dentro de la creación de los bocetos sea presentada y evaluada y confrontada con el director de la puesta en escena, así como también será necesario el intercambio y la discusión de ideas con los actores y todos aquellos que intervienen en el desarrollo de la obra. Para ello es pertinente asistir continuamente a los ensayos con todo el equipo dispuesto para así consolidar, con respecto a la experiencia del teatro, la propuesta que mejor se ajusta.

Resultados:

(Fecha – objeto de presentación – acuerdo con el director y discusión)

- **30 de julio**: tres propuestas escenográficas (mencionadas en el punto anterior) con tres maneras diferentes de representación de los espacios. 1. Reducción de objetos al mínimo necesario, juego de luces. 2. Telones y bastidores. Detalles de los lugares, realismo. 3. Proyección de imágenes, juego de luces y color en el vestuario, unificación de los objetos para todas las obras. Se presentan 20 imágenes en lápices de colores sobre papel durex con un formato de 17 cm de ancho por 16 cm de largo que corresponden a los bocetos de las dos primeras propuestas. Se hace entrega del diseño del vestuario y la caracterización de los personajes con los accesorios que se citan en el texto. (el mismo para las tres propuestas)

  Conclusión: Se revisa cada una de las propuestas, se elige, por viabilidad, la tercera de ellas donde se utilizaría una proyección fotográfica, donde los objetos se reducen a un elemento sencillo, moderno y utilizable para todas las obras: el cubo. (Presentación en el auditorio de la Universidad Manuela Beltrán). Si la obra se presentara en un lugar diferente, con mayores proporciones, se elige la primera opción y se dispone de cada uno de los lugares de cada obra en forma de vecindario, donde es necesario el

juego de luces que señala el orden de las presentaciones. Escenografía de dos pisos. Permanecen los diseños del vestuario y caracterización propuestos.

- **6 de agosto:** se presentan propuestas de escenarios con los objetos reducidos a cubos blancos (muebles). Que se dividen en dos posibilidades: 1. El cubo escénico es completamente negro, incluyendo el suelo y la pared del fondo permanece blanca para la proyección de las imágenes. 2. El cubo escénico es negro menos la pared blanca donde se proyectarán las imágenes, el suelo permanece del color de la madera del auditorio (tablado). Para cada propuesta desaparecen los accesorios menos los que incluye el vestuario.

  Permanece la propuesta del vestuario definida en la entrega del 30 de julio.

  Conclusión: se estudian las dos opciones del cubo escénico y se elige la primera donde el suelo permanece negro. Se discute sobre la elección de las imágenes para la proyección: 1. El oso: imágenes de fincas o establos, lugares rurales. 2. El pedido de mano: fincas con amplios terrenos verdosos, linderos de las fincas. 3. Un trágico a pesar suyo: escenas campestres de familia, reuniones, paseos, etc. 4. El aniversario: imágenes de edificios de oficinas que se ven desde una parte alta. 5. El casamiento: imágenes de diferentes etapas de la vida en pareja (matrimonio, luna de miel, hijos, vejez, muerte, etc.)

  Para el siguiente encuentro se deben buscar imágenes que sirvan para las proyecciones, se debe investigar sobre posibles telas para el vestuario que se ha definido, se deben buscar textos para la investigación de la factura, textura y color en el vestuario para teatro, según la psicología de los personajes (luego discutir con cada uno de los actores sobre ello). Revisar texto de análisis de factura de las obras de Shakespeare "todos los colores menos el amarillo".
- **13 de agosto:** se presenta propuesta para escenario en forma de vecindario, escenario de dos pisos sin objetos, para presentar en un lugar diferente al auditorio de la Universidad Manuela Beltrán. Dibujo en lápices de colores sobre papel durex en formato de 35 cm de ancho por 35 cm de largo. Para esta propuesta se discute posibilidad de usar muebles de la época y objetos en vez de hacer uso de los cubos. Se determina el uso de escaleras pero no a la vista del espectador sino en la parte posterior para el

acceso de los actores al segundo piso, con entradas independientes. Juego de luces para ello desde la parte posterior.

Se presenta en un CD las ideas de las imágenes que podrían proyectarse sin determinar aún las definitivas, esto dentro de la propuesta para la Universidad Manuela Beltrán.

Conclusión: Se discute la posibilidad de ir tomando registro de todas las presentaciones para hacer un catálogo final con todo el proceso del trabajo y ser apoyo del informe escrito por parte de los dos tutores.

Se hace necesaria la aclaración de los parámetros de la pasantía en cuanto al tiempo de duración y al tiempo de trabajo de conforme acuerdo entre el tutor interno y el tutor externo.

Ampliar el apoyo de textos e investigación con respecto al trabajo de los escenógrafos Adolphe Appia y Gordon Craig, además de información sobre semiótica, arte escénico y teatro, simbología y psicología del color, color en el vestuario, telas (femeninas y masculinas).

Realizar las dos propuestas de presentación en formatos mayores con la posibilidad de ubicar los personajes dentro para observar la manera en que se da el juego de los colores y la disposición en general del lugar. Visualizar el conjunto.

Determinar el color y la tela del atuendo para cada personaje según la descripción y la interpretación que proporciona el texto, dependiendo de su personalidad y desempeño en la obra.

Investigar sobre Diáguilev, director de arte, artes plásticas que trabajó con pintores como Picasso y que hacen a su vez trabajos para escenografía.

Ballet de Moscú.

- **20 de agosto:** Se hace tabla escrita de colores con cada uno de sus significados, con la simbología y la psicología de cada uno de ellos, con sus influencias, sus virtudes, las asociaciones objetivas y subjetivas, su importancia dentro de la iconografía y aquello que su uso en el vestuario aporta. (investigación sobre el color en general y el color en el vestuario).

  Se hace tabla escrita con información sobre telas, sus características y el uso en prendas para cada una de ella.

  Se presenta una maqueta a escala 1:20 de la propuesta para presentar en la Universidad Manuela Beltrán que incluye el cubo escénico, los objetos que incluye cada obra (cubos) y los personajes que hacen parte de la

primera obra de teatro: el oso. Para ello se hace uso de materiales como el cartón negro y el papel durex blanco, lápices de colores. Así: suponiendo el cubo escénico de las siguientes medidas: 7mt de ancho, 5mt de largo y 5mt de alto (reales), a escala se determinan: 35cm ancho por 25 cm. largo y alto. Se supone una puerta a uno de los lados del cubo escénico, para ella las medidas reales son: 196cm de alto y 74 cm. de ancho quedando en la maqueta de 9.8 cm. largo por 3.7 de ancho. En lo respectivo al tamaño de los cubos, para los objetos que sirven de sillas, la medida real es de 45 cm. a cada lado que equivale a 2.25 cm. a escala 1:20. Los objetos que definen las mesas reales miden 75cm que equivalen dentro de la maqueta a 3.75cm.

Se determina cuantos cubos de cada tamaño de necesitan para cada una de las obras y para ellas en total y se concluye que: en total se necesitan 12 pequeñas y 4 grandes. (Se hace uso de papel durex blanco para su construcción).

Se analizan los personajes de la primera obra, el oso, donde a cada uno de los personajes, por su psicología se les asigna un color en su vestuario, una tela y un maquillaje que pueda favorecer su desempeño y presentación dentro de un conjunto.

Conclusión: se ha hablado de analizar a cada uno de los personajes dentro de la obra para poder diseñar para ellos el mejor atuendo; eso se ha hecho a partir del texto de Antón Chéjov, pero es necesario confrontar esa opción con cada uno de los actores y la concepción propia de su presentación. Se admite la presentación y la disposición de los objetos en cada una de las obras y se discute el material de los cubos para la puesta en escena, es necesario un material que brinde facilidades para ser transportados y manejados dentro y fuera del escenario.

Se programa ensayo con los actores los días jueves en la tarde para discutir con ellos sobre su vestuario y caracterización en general.

Es preciso elaborar la maqueta y la disposición de las cinco obras así como también el análisis de todos los personajes para su caracterización.

- **27 de agosto:** No hay encuentro
- **28 de agosto:** Hay reunión y ensayo con los actores de las cinco obras de teatro en la cual se discute con cada uno de ellos sobre el vestuario propuesto para la opción que se presentaría en la Universidad Manuela Beltrán.

Para ello es preciso presentar el vestuario que se ha hecho por medio de dibujos y maquetas donde se da a conocer también la disposición de los objetos dentro del escenario. Se pone en cuestión la propuesta del vestuario y la opinión de los actores en cuanto a lo que llevarían puesto para luego discutirlo con el director y determinar lo que sería definitivo.

Se presenta a Argemiro Gámez García el informe detallado sobre el material de investigación y aquello que se realiza, se discute y se define en cada una de las reuniones, para luego entregarlo al tutor de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Daniel Monje, recibir aprobación y pasar informe, de común acuerdo, a la Facultad de Artes Plásticas y Visuales.

Cuarto mes (septiembre): planos y maquetas

Así como se ha llevado a cabo la realización de los bocetos, será necesaria la creación de planos y maquetas con respecto al espacio que se va construyendo donde ya ha sido posible reunir los antecedentes de la puesta, las interpretaciones del escenógrafo y las opiniones del director y de los actores. En este momento se formula el procedimiento mediante el cual se llevaría a cabo la presentación, donde es posible asegurar las condiciones que incluyen el manejo del color, los contrastes, la ambientación, de una manera clara y definitiva; también sujeta a la evaluación respectiva.

Resultados:

(Fecha – objeto de presentación – acuerdo con el director y discusión)

- **3 de septiembre:** Se entrega el informe de aquello que se ha discutido con los actores sobre su vestuario correspondiente a una de las opciones de presentación de las obras. Se discute con el director lo propuesto inicialmente y la opinión del actor y se define para cada uno de ellos el atuendo que determina de la mejor manera la ambientación de la obra en general y aquello que define también su función y personalidad.

  Se deja pendiente el diseño de vestuario para la segunda opción de presentación donde los atuendos corresponden al vestuario de la época, junto con la disposición de los espacios y la ambientación en general; en la búsqueda de un teatro con mayores dimensiones y una disposición de escenografía de dos pisos.
- **10 de septiembre:** Se presentan diseños de vestuario de la época para cada personaje en dibujos realizados con

lápices de colores en formatos de 17 cm de ancho por 16 cm de largo papel durex.

Se presenta a Argemiro Gámez García el informe escrito que se entregó al maestro Daniel Monje, en la primera la primera revisión de la investigación con los siguientes temas: Sergéi Diáguilev, los Ballets Rusos, trabajo en escenografía de artistas como Picasso, Braque y Derain.

Conclusión: Se comenta el trabajo escrito y los aportes de cada artista, así como también los diseños de vestuario presentados.

Queda pendiente la búsqueda y la investigación de más artistas que aportan de manera definitiva el campo escenográfico, queda pendiente también el diseño de la disposición del espacio y los objetos que corresponden al vestuario presentado.

Para la siguiente reunión es importante comenzar a tener en cuenta los presupuestos para cada obra, bien sea en la compra de los objetos y vestuario, en su alquiler, o en la confección y arreglo de estos.

- **17 de septiembre:** Se presenta un boceto con un formato de 70 cm de ancho por 50 cm de largo en papel durex y acuarelas con la escenografía correspondiente al último diseño de vestuario y la disposición completa de los lugares que definen las cinco obras de teatro. Estas se organizan en el espacio que corresponde a un vecindario de forma tal que la presentación de los relatos tengan cierta coherencia y un hilo conductor entre ellos, cuya presencia es permanente pero se destaca en diferentes tiempos para la puesta en escena.

Se discuten primeros precios de los trajes, femeninos y masculinos, tanto si fuesen comprados como si fuesen alquilados y confeccionados. Se ha buscado con anterioridad promedios de cifras para los atuendos en lugares que proporcionan ropa usada, disfraces, y personas que confeccionan todo tipo de vestuarios.

Conclusión: Según estas primeras averiguaciones sale más factible la posibilidad de compra de las prendas al mismo tiempo en que es más conveniente adquirirlas de manera definitiva para posteriores presentaciones.

Queda pendiente la averiguación de cifras en otros lugares donde sea posible conseguir la mayor cantidad de prendas al menor precio.

Es preciso definir el costo que representa el vestuario de cada personaje en las dos opciones de presentación, por cualquier vía, en la necesidad de pasar un informe completo para su financiación. Queda pendiente la

realización del presupuesto que incluye los costos de escenografía, vestuario, utilería, donde se comparan valores por compra, alquiler y confección.

* **24 de septiembre:** No hay encuentro. Realización del presupuesto.

Quinto mes (octubre): realización

Una vez se han determinado las condiciones propicias para la puesta en escena, una vez se han evaluado y se han confrontado con respecto a los presupuestos, es posible establecer la viabilidad del montaje de las obras. En caso de ser posible su presentación este será el momento adecuado para su realización y registro. Si no es posible llevarla públicamente hablamos de la creación de espacios imaginarios donde se construye un proyecto de proyectos, donde el todo se constituye como una posibilidad y no como una realidad y donde su viabilidad podría medirse en otros términos. De esta manera será necesaria la recolección de todos los elementos que contiene cada una de las propuestas, con el fin de registrar la memoria del proyecto de diseño escenográfico.

Resultados:

(Fecha – objeto de presentación – acuerdo con el director y discusión)

- **1 de octubre:** Se entregan dos presupuestos que corresponden a las dos propuestas escenográficas, una para la puesta en escena moderna y otra para la puesta que corresponde a la época. Para los dos casos es posible comparar los valores que se han obtenido por compra de vestuario y utilería, su alquiler o su confección. Para ello se han consultado lugares que proporcionan prendas usadas para luego ser adaptadas al diseño de la obra, lugares donde es preciso adquirir en alquiler tanto las prendas como los elementos de utilería, se han consultado personas idóneas para la construcción del escenario y sus estructuras. Se han obtenido costos de confección otorgados por un diseñador de modas (Swen Rasmussen) y costos de confección de varios costureros para la adaptación a los diseños del vestuario presentados anteriormente.

Conclusión: Queda pendiente la revisión de los presupuestos entregados al director de las obras, Argemiro Gámez García, para la debida elección de la propuesta que se presentaría posteriormente a la Universidad Manuela Beltrán. Se discute igualmente, en la entrevista, los precios aproximados resultantes de estos primeros presupuestos.

- **8 de octubre:** Se hace entrega de posibles imágenes e ideas (CD) para incluir dentro de la propuesta escenográfica de las obras modernas, teniendo en cuenta que para la puesta en escena son pertinentes y necesaria la proyección de imágenes que se han discutido con anterioridad. Adicionalmente se discuten los valores y los resultados entregados en los presupuestos iniciales y es preciso tener en cuenta diferentes valoraciones y una búsqueda adicional con respecto a los costos ya presentados.

Conclusión: queda pendiente la búsqueda de nuevos costos que logren de alguna manera reducir gastos tanto en vestuario como en escenografía. Queda pendiente la realización de un segundo presupuesto para ser presentado en la próxima sesión.

- **15 de octubre:** Se presentan los segundos presupuestos que incluyen las dos propuestas escenográficas donde se ha logrado reducir los costos. Se discuten los valores aproximados y queda pendiente la presentación de ellos con el Consejo respectivo de la Universidad Manuela Beltrán. Para ello se han anexado y entregado, a su vez, las imágenes definitivas de la propuesta de diseño de vestuario, diseño de escenografía y utilería (material audiovisual)

Conclusión: Queda pendiente la revisión y la presentación del material por parte del director, Argemiro Gámez García, al consejo de facultad respectivo de la Universidad Manuela Beltrán para la aprobación de la presentación final de las obras de teatro como resultado del trabajo que corresponde a la pasantía.

- **22 y 29 de octubre:** Discusión y corrección de los valores presentados en los presupuestos, se acuerdan nuevas reformas para fijar el presupuesto definitivo. Tiempo de análisis por parte del consejo de la Universidad Manuela Beltrán para determinar la pertinencia y viabilidad de la presentación de las obras dentro del periodo III – 2008. Se siguen programando igualmente los diferentes ensayos en conjunto correspondientes a las obras de Chéjov.

Conclusión: Queda pendiente la resolución, por parte del consejo de la Universidad Manuela Beltrán para la aprobación de la presentación dentro del año en curso 2008.

Sexto mes (noviembre): Entrega

Finalmente, el proyecto de investigación tanto como la práctica y la experiencia serán evaluados como una totalidad donde cada uno de los cuestionamientos y necesidades debe haber ofrecido las respuestas adecuadas. Será medida la pertinencia del proyecto como planteamiento, desarrollo y fin en un proceso de reflexión y creación.

Resultados:

(Fecha – objeto de presentación – acuerdo con el director y discusión)

- **5, 12, 19 y 26 de noviembre:** Durante este periodo de tiempo es preciso prestar atención a la finalización y al perfeccionamiento del la parte investigativa, asi como a la reflexión que aportó el trabajo práctico dentro del aprendizaje con respecto a la materia escenográfica.

  Se entrega la certificación que define el trabajo de la pasantía en la Universidad Manuela Beltrán. Las directivas del consejo y de bienestar de la Universidad definen que la presentación de las obras de teatro no se realizaría dentro del año en curso, 2008, sino a partir de los presupuestos que pertenecen al año 2009.

Se continúa con los ensayos de las obras de teatro por parte de los actores y el director y se define la fecha de un ensayo final para el 27 de noviembre de 2008.

Conclusión: Queda pendiente la presentación de las obras de teatro para el mes de febrero de 2009 y se concluye con todo el trabajo de diseño de la puesta en escena y su componente investigativo, tal como se había proyectado. En caso en que por cuestiones de presupuesto, por parte de la Universidad Manuela Beltrán, la obra no se pueda llevar a cabo, se tendrá en cuenta sobre todo el proceso de diseño e investigación a través de las obras de teatro pertinentes.