



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

**FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**PRODUCCIÓN ESCENOGRÁFICA ESCOLAR EN UN  
COLEGIO DE LA COMUNIDAD JUDÍA EN MÉXICO**

**TESIS**

Para obtener el grado de Licenciatura en Artes Visuales

PRESENTA: Jorge David Salazar Aguilar

DIRECTOR DE TESIS: Dr. Pablo Joaquín Estévez Kubli

CDMX 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## Agradecimientos

A mis amigos que siempre me dieron su apoyo incondicional a los maestros que creyeron en mí y a mi madre Margarita Aguilar Ramírez quien, madre y maestra, me dio la inusual posibilidad de ser educado para ser un libre pensador, si bien no sé si pueda llamarme como tal, creo que he sido muy afortunado por conocer su visión peculiar ante las cosas.

# Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1 Espacio y escenografía.....</b>	<b>8</b>
1.1 Términos pertinentes.....	8
1.2 Sobre el concepto de escenografía.....	12
1.3 Objetos bidimensionales y objetos tridimensionales.....	15
1.4 Sobre el proceso de producción escenográfica.....	16
1.4.2 Soluciones racionales y soluciones intuitivas.....	20
1.5 Respecto al proceso de montaje y armado.....	24
1.6 Teatro Mexicano 1980 al 2010.....	28
1.7 Escenógrafos mexicanos.....	31
<b>Capítulo 2 Judaísmo y teatro escolar.....</b>	<b>59</b>
2.1 El colegio y la comunidad.....	59
2.2 El judaísmo y teatro.....	62
2.3 Fiestas representativas.....	67
2.4 Algunas consideraciones relacionadas.....	75
2.5 Festividades representativas no religiosas.....	76
2.6 El teatro en la escuela, teatro infantil y teatro para niños.....	78
<b>Capítulo 3 Proyectos escenográficos.....</b>	<b>86</b>
3.1 Escenografía de la obra <i>Purim in the chocolate Factory</i> 2017....	86
3.1.2 Respecto a la utilería de los bailes.....	101

3.1.3 Respecto a la decoración del teatro.....	101
3.2 Escenografía de la obra <i>El violinista en el tejado</i> 2017.....	103
3.3 Material didáctico para un evento de la Shoa.....	115

<b>Conclusiones.....</b>	<b>120</b>
--------------------------	------------

<b>Glosario de materiales.....</b>	<b>122</b>
------------------------------------	------------

<b>Glosario de términos teatrales.....</b>	<b>130</b>
--	------------

<b>Bibliografía.....</b>	<b>134</b>
--------------------------	------------

# Introducción

El estado actual del teatro judío en México se ubica en la tradición hebrea, que refleja fiestas o acontecimientos de la vida religiosa de los integrantes del grupo judaico. Se debe situar el contexto del teatro judío bajo dos lineamientos: por un lado la carga religiosa y por otro lado el proceso técnico de significación de cada obra o festividad que se propone escenificar. Es escasa la literatura que resguarde el teatro judío en México, y este trabajo propone un estudio histórico con características técnicas y religiosas para resguardar la tradición del judaísmo en sus festividades y religión, que influyen en los temas y en la retórica de sus expresiones artísticas. De esa manera el contexto actual de la escenificación del teatro judío se encuentra en auge inusitado, esto por la cantidad de obras que se realizan en un año, como es el caso de uno de los colegios de la comunidad Judía en México, el colegio ATID. Además en mi colaboración con las obras teatrales de la escuela desde el 2013 al 2018 y en la búsqueda de soluciones plásticas, existió la oportunidad de conocer este trabajo desde adentro.

Se cuenta con pocos textos críticos sobre el teatro judío que se plantea en los capítulos de la tesis. Debido a la importancia del desarrollo y planteamiento de la escenografía en las representaciones del teatro en general y debido a que en el contexto de la comunidad judía y del teatro judío escolar tiene un tipo de desarrollo particular, se busca esclarecer un poco las cuestiones que influyen en el mismo.

En tal situación la motivación que tengo para desarrollar la investigación del teatro y de la escenografía escolar de la comunidad judía en México corresponde a un enfoque analítico de diversas obras (plays) como Purim<sup>1</sup>, graduaciones, etc. Otra motivación que relaciono con la tesis corresponde a la técnica y puesta en escena de la obra a través de diversas escenografías que he realizado desde el 2014 en el colegio ATID. La motivación final de la tesis consiste en analizar las escenografías de las obras teatrales que se esbozan en los diversos capítulos de la tesis.

1 Purim es una festividad Judía en la cual suele representarse una obra de teatro, se abordará más adelante dicha festividad y una obra representativa.

La hipótesis que planteo consiste en argumentar que el teatro judío en México cuenta con una práctica profesional de vanguardia y que aporta al mundo judío nuevas versiones, conceptos y procesos al contexto actual en escenografías para cada obra y en donde el valor formativo del teatro escolar no se opone a los fundamentos religiosos ni culturales de la comunidad. Esto por medio de un proceso de producción relacionado con las artes visuales, desde el aspecto conceptual al plástico, en el cual, el espacio del texto y el espacio de la imagen se interrelacionan mutuamente formando un todo estético. Se aplica la metodología inductiva, que corresponde a casos concretos de las obras enunciadas en el texto y su organización en el marco teórico que fundamentan la metodología al revisar esquemas de análisis en lo particular, conforme a elementos formales y materiales. Así también se utiliza el método comparativo de análisis de las obras de teatro judío, conforme a la evidencia de valorar la escenografía y el marco teórico con fotografías de los montajes y bocetos que generan un contraste de conceptos estéticos. El estudio de campo se utilizó para la tesis en correlación a la práctica directa en la creación de las tres escenografías de las obras de estudio. Se desarrolló un estudio formal de manera directa en la creación y aplicación de las técnicas de escenografía para las obras realizadas en el transcurso de la tesis en comento.

En el primer capítulo se encontrará con las definiciones de espacio de las cuales se parte para entender lo que es la escenografía, y definiciones y descripción de materiales relacionados con la producción, del mismo modo se trata sobre los procesos de montaje y de realización.

El capítulo segundo se conforma de los fundamentos religiosos e históricos de las festividades en las que se fundamenta varias de las festividades y eventos de la comunidad y que dan sentido y razón a las distintas producciones escenográficas desde su aspecto conceptual y simbólico.

En el capítulo tercero abordamos la descripción de diferentes escenografías realizadas en el colegio como la obra de *Purim in the chocolate factory* y del *violinista en el tejado*. En consecuencia, se demuestra que la escenografía que se describe en el texto forma un todo estético, toda vez que se analizó cada una de ellas y se generaron las ilustraciones fotográficas para su evidencia final.

Despertar el espíritu creador es la tarea más bella, sólo superada por la de intentar alumbrar las conciencias para reconocer quién y cómo somos y cómo nos relacionamos con los demás y con todo lo que nos rodea.

Agustín Alezzo (2015:13), prólogo del “El niño actor”

## **Espacio y escenografía**

### **Definiciones de espacio**

Vamos a partir de una breve disertación sobre el espacio, ya que el trabajo de los artistas al igual que el trabajo de los arquitectos tiene como fundamento esta entidad, tan omnipresente como difícil de definir y que en la segunda mitad del siglo XX , retomamos su importancia como elemento fundamental, tal y como nos lo comenta Javier Maderuelo (1950 - ):

Por eso, algunos teóricos de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, es decir, de la época en la que el concepto del espacio está ya totalmente asumido en el ideario y en el vocabulario arquitectónico, consideran que “el espacio es la verdadera esencia de la arquitectura” . (Maderuelo, 2010:24).

Esto nos lleva a plantearnos la naturaleza de esa esencia del arte y de la arquitectura, este espacio que modificamos con nuestra actividad y la forma en la cual lo percibimos no es siempre parece igual, del mismo modo cabría pensar si en realidad es un elemento natural, el fundamento de las artes y de la arquitectura, como volviendo a citar a Maderuelo:

Sin embargo, al contrario de lo que sucede con las criaturas, el arte y la arquitectura no son parte de la naturaleza sino convenciones culturales. En este sentido, se hace escurridizo, cuanto menos, establecer cuáles son sus “esencias”, es decir, qué es aquello que permanece invariable a lo largo de los tiempos, lo que “constituye su ser”, ya que las artes y la arquitectura no lo “son”



por naturaleza, sino por convención, y las convenciones son arbitrarias y mutables, como lo demuestran la propia evolución de las artes. (Maderuelo, 2010:24-25).

De alguna manera hay forma de tener distintas percepciones del espacio, al modificar los objetos que se encuentran en el mismo, al delimitarlo o al quitarle limitaciones, pero ninguna percepción del espacio podría realizarse sin otro acompañante misterioso, el movimiento que se desarrolla dentro de ese espacio sea libre o limitado:

Partir de la idea de que el espacio cobra su pleno sentido por medio del movimiento, poniendo en evidencia secuencias y ritmos, supone considerar el tiempo como elemento indisolublemente unido al espacio. La idea de un continuo espacio-tiempo fue inicialmente expuesta por el escultor Hildebrand, al proponer la idea de la “visión cinética”, y se encuentra también en el núcleo fundamental de la teoría de Albert Einstein, enunciada en 1905. (Maderuelo, 2010:29).

Y es en la representación teatral en donde el espacio y el movimiento cobran una máxima importancia, el teatro es un laboratorio del espacio y del movimiento y el campo apropiado para tratar de diseccionar esta entidad compleja con la que trabajamos todo el tiempo.

Para ello tomaremos las definiciones que nos da el estudioso del teatro Patrice Pavice (1947) en su diccionario del teatro, y al igual que él vamos a advertir primero que separar y clasificar cada uno de los conceptos que se dan en el ámbito teatral del factor “espacio” es una tarea un tanto vana si no que desesperada. Sin embargo, vamos a hacer el esfuerzo de hacerlo, con la finalidad de clarificarlos y diría yo de aproximarnos a una mayor comprensión de la complejidad con la que estamos trabajando. (Pavis, 2007:175).

Sus definiciones de espacio son seis:

- El espacio dramático.

Este espacio es el espacio al cual se refiere el texto, es el espacio abstracto y que el lector o el espectador debe construir con su imaginación, por medio de la

ficción Pavis (2007:175). Por ejemplo si los acontecimientos ocurren en Venecia, según nos lo comenta el texto, es el espectador el que imagina que ese lugar es Venecia.

Si bien aquí ya puede recibir una ayuda por parte del escenógrafo facilitando un efecto ilusorio, uno puede entender que este espacio al que nos referimos es el espacio imaginando, no es el espacio "real". Podemos por ejemplo manufacturar el interior de una casa, digamos pues una casa en Venecia. El espacio del escenario entonces se vuelve el interior de una casa, ese es el espacio dramático, sin embargo todos sabemos que no es el interior de una casa y no es Venecia. Pero ese espacio es evocado por la imaginación del espectador.

- El espacio escénico.

Esta es la noción que más nos interesa a nosotros, este es el espacio no abstracto, construido por el escenógrafo y el director de escena. Y también podemos considerarlo el espacio concreto real de escenario durante la representación. "Por una parte, el espacio escénico está determinado por el tipo de escenografía y por la visualización que de ella se ha hecho el director de escena en su lectura del *espacio dramático*. Pero por otra parte, el escenógrafo y el director poseen un gran margen de libertad para modelarlo a su manera" (Pavis, 2007:172).

Aquí hay un juego doble que también nos comenta:

Gracias a su propiedad de signo, el espacio oscila continuamente entre el espacio significativo concretamente perceptible y el espacio significado exterior, al cual debe referirse de un modo abstracto para entrar en la ficción (*espacio dramático*). Esta ambigüedad constitutiva del *espacio teatral* (es decir, *dramático* + *escénico*) provoca en el espectador una visión doble. Nunca sabemos exactamente si debemos considerar el escenario como real y concreto o como otra *escena*, es decir, como una figuración latente e inconsciente. En esta última eventualidad, es posible leer el escenario como un conjunto de figuras retóricas cuyo sentido profundo buscamos (retórica). (Pavis, 2007: 172).

Aquí nos aclara el juego por medio del cual trabajamos en el desarrollo de ficciones, es por medio de esta función retórica, en la cual entra en juego el

espacio, que los escenógrafos junto con el director de escena pueden determinar en gran parte del sentido de la obra. Y agrega:

Figurar el escenario es emplear una figura retórica para trasladar de un elemento –el espacio concreto- a otro el espacio imaginado. Dos figuras son particularmente importantes para este tránsito: la metáfora y la metonimia. La primera transforma su objeto por similitud/disimilitud; la segunda por contigüidad espacial. (Pavis,2007:172)

De esta manera a modo del trabajo pictórico rico en metáforas de Rene Magritte (1898-1967) el teatro despliega juegos entre lo real y lo imaginado que se desenvuelven con el ritmo de las obras, a veces pensados desde el texto por el escritor y otras sobre la marcha por el director y el escenógrafo. Uno de los muchos ejemplos, que me ha tocado ver, lo tenemos en el caso del timbre de un teléfono celular que se escucha en la sala durante cierta representación, evidentemente el público se molestó y más todavía cuando la persona contesta el teléfono y empieza una conversación en mitad de las butacas, entonces para sorpresa del público, se levanta y participa en el contexto de la obra.

- El espacio teatral.

Este es el espacio donde se da la representación, y en donde se articulan las otras definiciones de espacio. Lo podemos entender de manera más precisa como el espacio en cuyo interior se sitúan el público y los actores durante la representación. “Se caracteriza como relación entre ambos como *relación centra*” (Pavis, 2007:175).

Este espacio es a su vez el resultante del espacio dramático y del escénico, pero también incluye el espacio lúdico, el textual y el interior (Pavis,2007:175). Nosotros podemos entenderlo para fines prácticos el espacio total del teatro, las butacas, el escenario, etc. Es todo el espacio que abarca la función y permite que esta se realice incluyendo los niveles profundos del juego entre los espacios que le conforman. Por último, cabe agregar que este espacio puede contener formas o entendimientos del espacio, los cuales nuestra imaginación o nuestra capacidad de análisis todavía no alcanzan.

- El espacio lúdico

Este es un espacio generado o emitido por los actores, es un espacio mutable y de variable intensidad y valores cualitativos, al cual el actor mueve a voluntad, y como lo podemos apreciar en cualquier obra de teatro donde los actores desplieguen un buen manejo del mismo. Pavis lo describe así:

Este espacio es creado por la evolución *gestual* de los actores. A través de sus acciones, sus relaciones de proximidad o alejamiento, sus libres expansiones o su confinamiento en un área mínima de actuación, los actores trazan los límites exactos de su territorio individual y colectivo. El espacio se organiza a través de ellos como a través de un pivote, el cual también cambia de posición cuando la acción lo exige. (Pavis, 2007:174).

Por ejemplo, podemos imaginar una escena muy abierta, en donde los personajes se encuentran expandiendo el área de acción por todo el escenario y luego pasar a un espacio mucho más íntimo, en donde los mismos actores se sienten en una mesa a conversar, así logran contraer el espacio. Pero también esas cualidades del espacio pueden mutar, y que un momento antes la atmósfera fuera ligera y expansiva, pero al pasar a un espacio menor, los actores concentren más otras cualidades, ese espacio reducido puede ser también un espacio pesado y asfixiante o con otras cualidades intensificadas.

Lo cual nos lleva a darnos cuenta que, el espacio lúdico es un espacio que debe de ser considerado durante la producción escenográfica, ya que el espacio lúdico marcará cualidades subjetivas las cuales a su vez generarán ritmos y modificarán completamente la obra. Por eso es muy importante considerar a los actores y sus características e interacciones específicas para la escenografía.

- El espacio interior

Este espacio hace referencia a un sueño, una visión o un fantasma tanto del dramaturgo como de un personaje (Pavis, 2007:175). Por ejemplo, en la obra de teatro del “*violinista en el tejado*” cuya escenografía es descrita en este trabajo, hay una escena en la que Tebye le refiere a su esposa la supuesta pesadilla con el espectro de la difunta esposa del carnicero, en fin, es una fantasmagoría de la cual nos describe Pavis:

A veces ocurre que la temática de la obra o la opción de puesta en escena imponen un dispositivo escénico que pretende representar un espacio interior: el del sueño de un personaje, de sus *fantasmagorías* y de su imaginario. Evidentemente, el espacio interior de ese personaje es, en gran parte, tributario del espacio interior del realizador. Éste se encuentra, frente a su personaje- interprete, en la misma situación tranquilizadora en que se halla el espectador al contemplar placenteramente el yo y los fantasmas del personaje que están en el escenario: manipula y contempla una parte de su yo íntimo bajo los rasgos de otra persona. (Pavice,2007:173)

En el caso del ejemplo anterior, Tebye finge haber tenido una pesadilla con la difunta esposa del carnicero, pero al contarla sugestionada a su esposa y la visión que aparece en el escenario es la de una fantasmagoría más que la de un fantasma, es una irrealidad incluso en la ficción, pero muy vívida en el interior de la esposa de Tebye.

- El espacio textual.

Es el espacio considerado en su materialidad gráfica, fónica o retórica. Nos aclara Pavis que este no se debe confundir con las acotaciones espacio temporales del texto dramático. “Entendemos el espacio textual en el sentido que se deriva del hecho de que, en la enunciación del texto, las frases y el discurso acaecen en un lugar determinado y que esta dimensión visual del discurso es- o puede ser- puesta de manifiesto en el teatro” (Pavis, 2007:176).

Entendidas estas definiciones podemos entender el espacio teatral con la posibilidad de desplegar en varios niveles una gran riqueza expresiva y retórica, siendo en el espacio escénico en donde radicaría sobre todo su potencia plástica. Las artes visuales se involucran tanto con la disposición de los objetos en su conjunto, como de su funcionamiento individual, lo mismo que en todas sus cualidades plásticas, para que potencien la retórica de la obra en su conjunto.

## **Sobre el concepto de escenografía**

Respecto a la escenografía como concepto citamos textualmente: “es la ciencia y el arte de la organización del escenario y del espacio teatral. También es por metonimia, el decorado en sí mismo y el resultado del trabajo del escenógrafo” (Pavis, 2007: 164). Teniendo pues el escenógrafo la posibilidad de reinterpretar incluso el mismo texto por medio del manejo de la escenografía, teniendo un papel activo en el juego de significaciones de la acción teatral por un lado y de potenciar o no la fuerza retórica del texto, lo cual dependerá en gran parte del trazo escénico dado por el director.

Pavis igualmente menciona de la escenografía:

La escenografía concibe su tarea no ya como una ilustración ideal e unívoca del texto dramático, sino como dispositivo capaz de iluminar (no ilustrar) el texto y la acción humana, de dibujar una situación de enunciación (no un lugar fijo) y de situar el sentido de la escenificación en el intercambio entre un espacio y un texto. De este modo, la escenografía es el resultado de una concepción semiológica de diferentes materiales escénicos, interdependencia de estos sistemas, en particular de la imagen y del texto; búsqueda de la situación de enunciación no “ideal” o “fiel” sino lo más productiva posible para leer el texto dramático y conectarlo con otras prácticas del teatro. “Escenografía” es establecer un juego de correspondencias y de proporciones entre el espacio del texto y del escenario; es estructurar cada sistema “en sí” pero teniendo en cuenta a la vez al otro, en una serie de acuerdos y distorsiones. (Pavis, 2007:165).

A partir de los conceptos de Pavis podemos entender que la producción escenográfica, es decir la elaboración de la escenografía involucra particularmente la interdependencia de la imagen y texto, siendo allí que la producción de una imagen y de una disposición del espacio que busca una potenciación retórica del texto, no una mera ilustración, en consonancia y apoyo mutuo con el resto de recursos escénicos, es una materia que compete a las artes visuales. Tanto por involucrar la producción un acercamiento conceptual

como el desarrollo de técnicas y habilidades específicas, pero sobre todo porque al fin y al cabo el escenógrafo elabora una imagen con un sentido estético.

Para obtener esta imagen el escenógrafo trabaja primordialmente con el espacio, por una parte, porque su trabajo es elaborado en un espacio tridimensional pero principalmente porque lo que el escenógrafo activa es precisamente “ese” espacio tridimensional, el espacio “escénico” en donde el “el espacio dramático” es insertado y en donde el “espacio lúdico” es expresado.

Es así como entramos en el entendimiento de las cualidades orgánicas de los distintos espacios que conforman la obra que en su conjunto son el “espacio teatral”, su relación es como la de un organismo, en donde se insertan unos a otros diferentes sistemas, para que el espectador pueda ver la imagen múltiple de estos.

Las artes en general involucran la totalidad del ser humano en su quehacer, incluyendo por supuesto las artes visuales que se dedican a la elaboración de imágenes sean estas desde una pintura o una fotografía hasta la escenografía de una escena o como llamaremos en la tesis “cuadros”, que es una imagen percibida por un espectador al ver una disposición escenográfica específica, la cual es construida en base a la activación de los espacios del teatro, quizá con la complejidad añadida de estar en interrelación con otras disciplinas, pero es al fin y al cabo una “imagen”.

Aparte diferenciaremos “utilería” de “escenografía” en general por fines prácticos, ya que el concepto anteriormente explicado la incluye en la definición por su participación en la acción teatral, pero entenderemos por fines prácticos el concepto de “utilería” como los objetos físicos que son utilizados o maniobrados por parte de los actores durante la “acción teatral”. Por ejemplo, entenderemos por utilería los abanicos que lleven en la mano, los practicables, la cubeta con que simulan sacar agua de un pozo etc.

## **Objetos bidimensionales y objetos tridimensionales**

La escenografía y el decorado son al fin y al cabo un conjunto de objetos, los cuales tienen que ser montados y desmontados para el evento. Entendiendo el montaje como el armado *in situ* para la acción teatral o el evento en particular y el desmontaje como el proceso completo de retirar y desarmar la escenografía, lo cual suele ser seguido del almacenaje de la misma, el cual será en varias piezas.

Vamos ahora a avocarnos al tipo de objetos que se realizan dentro de la producción de decoración y escenografía. Existen dos conceptos relacionados con los objetos:

1- El bidimensional.

2- El tridimensional.

El primero se realiza en superficies planas. Trata normalmente de obtener en una superficie de dos dimensiones la sensación de tres. El segundo tipo, también llamado corpóreo, es más apropiado allí en donde es necesaria la dinámica del movimiento e interacción con los actores. (Mendez, 1987:56)

Dentro de los objetos bidimensionales hay dos tipos de elementos los flexibles y los rígidos. Los flexibles, van colgados y son normalmente de tela, plástico y las menos de las veces en papel. De entre estos el de mayor importancia es el telón conocido coloquialmente como "manta". Los rígidos se apoyan en el suelo. Dentro de los elementos flexibles el más importante es el de telón, el cual sirve para dar un fondo y se compone de una tela que cubre todo el fondo del escenario. También podemos incluir en esta categoría cortinas, piernas, bambalinas y rompimientos.

Los elementos rígidos son los que se apoyan en el suelo y se denominan trastos. Los trastos es necesario armarlos con un bastidor con tirantes. Para que se sostengan se utilizan una escuadra de madera, o patas de gallo. Dentro del trabajo los trastos realizados con bastidores de gran tamaño son denominados mamparas y a un trasto de menor tamaño o más horizontal se le denomina sencillamente ferma.



## **Sobre el proceso de producción escenográfica.**

En lo personal me parece que el término “creativo” en estos tiempos es inadecuado para definir a las personas que se desenvuelven o trabajan en las ramas relacionadas con las artes y en específico en el área escenográfica. Un término distinto sería el de “constructivo”, persona constructiva ó pensamiento constructivo, no sólo porque la producción implica, en la mayoría de los casos la construcción de objetos. La palabra constructivo está más desprovista de mística y eso nos permite acercarnos a los procesos que le componen, al respecto de procesos Aguilera (1998) nos comenta:

En primer lugar, ha sucedido que al acto creativo se le tiende a separar de los procesos que le sirven de marco y fundamento. Se ha hecho una separación artificial de una relación sustantiva en la que dos componentes indisolubles son nulificados y convertidos en dos fantasmas, en dos universos separados. Es como volver a separar el alma y el cuerpo, problema planteado alguna vez por Aristóteles, y las consecuencias no se han hecho esperar. (Aguilera, 1998: 13).

El acto creativo, que yo definiría como constructivo, es visto por la mayoría de las personas envuelto en multitud de mitos y misticismo y eso es aparte de erróneo, perjudicial cuando un equipo multidisciplinario está tratando de sacar un evento adelante y el área “creativa” tiene que encontrar soluciones inmediatas, atender bomberazos y elaborar escenografía muy fuera de los tiempos establecidos para ello, es decir elaborar elementos un día o dos antes de la función.

¿Por qué se da esto? No puede ser la consecuencia de desconocer los procesos relativos a la producción escenográfica, ya que en todas las profesiones cuando un cliente en busca un servicio específico con un profesional, hay un desconocimiento natural por parte del cliente de las actividades concernientes al profesional al que recurre.

Sin embargo, en el ámbito de las artes este desconocimiento viene además acompañado de un cierto misticismo, reforzado porque áreas consideradas

creativas llegan (como en el caso del colegio ATID) a resolver los problemas que se presentan por medio de improvisar con los recursos disponibles.

Al respecto de este misticismo Aguilera (1998) nos sigue comentando:

Al acto creativo se le envuelve de magia y de misterios cuando se le separa de lo que son sus abrevaderos y sus nutrientes, es decir, de los procesos de los que forma parte. Se le concibe como un punto de partida absoluto sin conexión con nada, y todo en él se convierte en un golpe de fuerza, una explosión inaugural, un impulso vital, un misterio insondable, una quimera o un fantasma. Al respecto, recordemos que nada es tan apabullante como una creencia sin contornos, como decía Víctor Hugo. (Aguilera, 1998:13).

Todas las disciplinas en artes son complejas porque en la construcción artística participan todas las dimensiones de la persona: su intelecto, su sensibilidad y su cuerpo. Implican involucrarse en la totalidad de lo que somos como humanos y en el ámbito del teatro, la participación del otro, el “espejeo” de los demás y el acuerdo mutuo para dar un producto que sobrepase al individuo.

En el equipo de trabajo cada uno, desde el papel que desempeña, podrá aportar ideas y soluciones para hacer del espectáculo un todo y para incentivar la participación del espectador, las más de las veces acostumbrado a observar complacientemente el escenario. (Calmet, 2005:93).

Todo parte de un camino o una serie de pasos a seguir para la producción escenográfica, a estos los llamaremos “ruta de trabajo” y es la que se ha venido manejando en el taller de producción del colegio ATID. Estos pasos son idealmente los siguientes, en orden de aparición:

- Una primer junta con el director o directora de la obra, en donde abordamos la obra de teatro y las necesidades escenográficas de la misma.
- Una junta interna con el equipo de producción en la que buscamos las soluciones y revisamos el material (tanto físico como visual) que será necesario para la elaboración de la misma.

- Elaboración del presupuesto.
- Aprobación del mismo.
- Compra del material.
- Distribución de tareas.
- Elaboración de la escenografía y utilería.
- Otras juntas con el director o directora de la obra, organizadas a lo largo del proceso de realización. Estas juntas son para aclarar o modificar sobre la marcha la producción o solicitar elementos no contemplados en la primera junta derivados de las soluciones encontradas sobre la marcha.
- Acarreo de la escenografía desarmada al teatro.
- Armado y montaje de la misma.

En el colegio ATID el mismo equipo que elabora y diseña la escenografía también es el encargado del apoyo en tramoya por lo que agregaríamos un par de puntos para entender el modo de trabajo en este colegio en particular:

- Apoyo durante los ensayos, especialmente el ensayo general.
- Apoyo para el manejo de varales y manejo de la escenografía de piso durante la o las funciones.
- Desarmado de la escenografía.
- Acarreo de la escenografía y utilería a la bodega de producción.
- En la bodega de producción, separación y acomodo de la utilería y escenografía en la misma bodega.

Al respecto de estos puntos vamos a profundizar un profundizar un poco más en algunos de ellos.

Respecto a las juntas con el director o directora, este es un tema de comunicación, ya que es lógico que los miembros del equipo de trabajo tengan conceptos entre si distintos. Me ha ocurrido muchas veces que el director o la directora de escena mencionan la salida o entrada de objetos del escenario utilizando indistintamente el concepto “entrar” o “salir” para un objeto en el escenario, por poner un ejemplo.

Lo correcto en el lenguaje del teatro es “salir” para salir de la escena y “entrar” para entrar en la escena. Puede que parezcan nimiedades, pero en el momento de una representación o en el momento de decidir respecto al montaje, si estos conceptos tan básicos fallan se dan errores que una vez cometidos en la obra ya no tendrán marcha atrás. Otro punto importante al respecto es cuando se mencionan las varas, hay directores que mencionan las varas por lo que hay montado allí, pero no siempre queda claro cuando hay varas con contenidos similares. Para evitar equívocos, desde antes del montaje hay que aclarar que telones y objetos están en cada número de vara y hacer referencia al número de la misma.

Sobre las juntas internas para la búsqueda de soluciones y la elaboración del presupuesto nos encontramos con que la manera inicial de abordarlos es por medio de la lluvia de ideas, partiendo de la lluvia de ideas seleccionamos y resolvemos problemas particulares.

Al respecto de este punto cabe aclarar que solucionar es una función fundamental para el área de producción y estas soluciones se resuelven en juntas tanto internas como con el director o directora, otras sobre la marcha en el proceso mismo de construcción de la escenografía. Ya en la práctica del hacer escenográfico el concepto “solucionar” es algo que se vuelve el proceso fundamental, tanto antes de iniciar la producción, realizándola o en el proceso de montaje. Esto es tal, que la producción misma puede ser entendida ya en la práctica como la búsqueda y el encuentro de soluciones. Es por ello que para entender su funcionamiento y explicar la realidad de lo que se vive en el proceso

de la realización, vamos a profundizar en la manera en que resolvemos los problemas y que tiene que ver eso con el trabajo en un área que busca ser creativa.

### ***Soluciones racionales y soluciones intuitivas.***

Cabe aclarar que hay dos maneras de resolver problemas, la vía intuitiva que es automática y la vía racional, la mayoría de las soluciones que se dan en el taller de producción son del tipo intuitiva y esto es porque es la manera “más rápida” de solucionar algo. (Berker, 1995).

La resolución intuitiva tiene tres características que nos aclara (Berker,1995:21): uno, la comprensión del problema siempre implica una solución; dos, resolver el problema siempre implica hacer algo; tres, la solución es al mismo tiempo una manera de entender mejor el problema.

Esta manera de solucionar es a mi manera de ver aparenta ser muy flexible, y se da por medio de la experiencia sobre todo en la elaboración de la escenografía, armándola rápidamente con lo que tenemos a la mano. Sin embargo tiene un problema y es que tiende a volvernos especialistas como indica (Berker, 1995:22): “Al ir por la vida acoplando los modelos mentales a nuevas experiencias, reforzamos los que nos dan buenos resultados. Cuando más exitosos sean, menos probabilidades habrá de utilizar otros en situaciones semejantes”.

Debido a esto se da la tendencia a actuar de un modo similar ante circunstancias similares, perdiéndonos la posibilidad de ser creativos y poder encontrar soluciones que puedan ser mejores, en otras palabras, nos volvemos predecibles. (Berker ,1995).

Es por esta razón que es importante para un equipo que realiza actividades de tipo constructivo, el detenerse, a pesar de la premura en tiempo y darse la oportunidad de reflexionar al respecto, aun cuando ya sabemos que podemos solucionarlo de manera intuitiva. En el equipo de trabajo al momento de coordinarnos y de elegir actividades tratamos de buscar soluciones constructivas

de manera racional y entre varios, dándonos esta manera muy buenos resultados, lamentablemente esta vía es menos rápida que el buscar soluciones intuitivas, es decir es menos rápido que ponernos a trabajar de inmediato y encontrar soluciones sobre la marcha (vía intuitiva).

Esto nos habla de que el trabajo en equipo, al retro-alimentarse facilita el poder encontrar una mayor cantidad de soluciones racionales, poco convencionales, las cuales serán consideradas como más de tipo “creativo”. Esto que en la práctica es real se contradice la idea mística de la creatividad como algo, que no tiene nada que ver con procesos, tal y como nos lo comenta Aguilera (1998).

Una de las cosas interesantes que plantea la solución racional de los problemas es que cuestiona los modelos mentales de la solución intuitiva. Esto es importante cuando las soluciones intuitivas no funcionan, entonces se vuelve necesario recurrir al pensamiento racional. (Berker ,1995). De alguna manera el darnos el tiempo como equipo para no ser intuitivos, para tratar de entender el trabajo como “problemas” y buscar “soluciones” aporta una mayor seguridad, ya que es también adelantarse a la posible falla de las soluciones intuitivas.

El “problema” en la resolución deliberada, es decir racional, consta de dos etapas: examinar e identificar el problema, primero; y decidir qué hacer. (Berker, 1995:98).

El trabajo en producción escenográfica, siempre plantea producciones distintas que requieren de soluciones únicas, podríamos decir que es un buen ejercicio para entrenar la capacidad de solucionar problemas de manera racional y por tanto de maneras novedosas y no mecanizadas, por otro lado las respuestas intuitivas no desaparecerán jamás incluso corresponden a la mayor parte de la actividad, ya que la mayoría de nuestros movimientos son inconscientes. Lowen (2010).

La eficiencia de las soluciones y su sentido plástico involucran tanto las vías intuitivas como las vías racionales, ya que se trabaja con la totalidad del realizador, no importando que el ámbito de trabajo esté restringido por ciertas normas de tipo temático y religioso, del mismo modo que la historia del arte nos

muestra incontables obras de temas religiosos en los que el artista planteaba una identidad plástica propia, una gestualidad propia y una manera de resolver las cuestiones plásticas.

Ambas formas de resolución de problemas la racional y la intuitiva, involucradas entre si son una característica, en mi opinión del trabajo de las artes como una disciplina, ya que involucran el intelecto, el cuerpo y la sensibilidad.

Yo considero importante el tener la mayor cantidad de soluciones no intuitivas posibles, por un lado, pero por otro las soluciones intuitivas (que siempre van a ser la mayoría) tienen a su vez que ser lo más efectivas posibles.

Este es el caso que se busca cuando por ejemplo buscamos la gestualidad en algún trazo como en alguna composición se encuentra implícita la sensibilidad “desarrollada” al respecto de esto nos comenta el padre de la bioenergética Alexander y Leslie Lowen respecto del concepto japonés del “Hara”:

Los japoneses, por ejemplo, tienen una palabra, *hara*, que significa el vientre, así como una persona que se halla centrada en esta región. El punto exacto de acuerdo a Dürckheim, se halla 5 cm por debajo del ombligo. Si una persona se halla centrada en ese punto se dice que tiene *hara*, es decir que esta equilibrada tanto psicológica como físicamente. La persona equilibrada es tranquila y sosegada; todos sus movimientos carecen de esfuerzo, pero están llenos de maestría. Lowen (2010: 23)

Continúa sobre la relación entre el *hara* y la cabeza:

La mayoría de los occidentales están centrados en la parte superior del cuerpo, principalmente en la cabeza. Reconocemos la cabeza como el foco del ego, el centro de la conciencia y del comportamiento deliberado. En contraste con esto, el centro inferior o pélvico, donde reside *hara*, es el centro para la vida inconsciente o instintiva... Cuando comprendemos que no más del 10% de nuestros movimientos son dirigidos

conscientemente, y que el 90% son inconscientes, la importancia de este centro se hace evidente. Lowen (2010:24).

Yo entiendo esto en la práctica con el desarrollo de las habilidades, de todo ejercicio en donde el cuerpo y la mente trabajan por un objetivo, y ahí en la realización, la mayor parte es inconsciente. Más que volver consciente toda la actividad, lo ideal sería que trabajaran en armonía, como eso de buscar la armonía es una decisión consciente. Es decir, es un trabajo de la actividad deliberada el estar pendiente de la actividad no deliberada y de trabajar la actividad no deliberada para ser más eficiente, sin que deje de ser no deliberada.

Un ejemplo de la actividad deliberada está en un trabajo con hule espuma, en el que se tenga que hacer un corte con una navaja y al mismo tiempo dejar un corte que simule la textura de las plumas sin cortarnos nosotros mismos, este es un ejemplo en donde la mayor parte de nuestra atención se encuentra en el mismo.



Fig 1. *Proceso de gaviotas para graduaciones del 2018*. Medidas 80 x 20 x 60. Se puede apreciar cómo se hizo un solo corte a lo largo y de manera irregular al hule espuma, a la izquierda. A la derecha se ve el ala con la textura pintada. Fotografía de Jorge Salazar.

En dicho corte como actividad consciente tenemos la evidencia de una



actividad deliberada, sin embargo, esta no podría ser realizada sin una gran suma de movimientos no deliberados, como los movimientos del resto del cuerpo para acomodarnos a lo largo de la realización del corte. Los pies se encuentran en constante ajuste y acomodo durante el trabajo ¿En qué momento les prestamos atención cuando estamos concentrados en un corte? Nuestros sentidos se concentran en un punto, pero dejan a la espontaneidad el resto de nuestro cuerpo, la respiración, las piernas etc. Hay que buscar el mayor nivel de conciencia, pero nunca nos libraremos de las respuestas intuitivas, estas forman parte del trabajo y tenemos que tomarlas en cuenta y entender la manera en que trabajamos.

### **Respecto al proceso de montaje y armado.**

Es importante considerar algunas herramientas de mano a la hora de realizar el montaje de una escenografía o de un decorado. Como la práctica dentro del colegio ATID me confirma y al parecer es igual en otros colegios de la comunidad, los eventos sean de tipo académico, religioso o teatral, suelen desarrollarse en espacios muy variados dentro de las instalaciones del colegio. A veces hay que montar una decoración en un salón otras en un pasillo etc. Es por eso entre otras razones por las cuales es básico el uso de un mandil con varios bolsillos, dentro de los cuales debe de haber ciertas herramientas de mano y materiales que no pueden faltar por ninguna circunstancia en ningún montaje o desmontaje de decoración o escenografía.

Entre las herramientas que consideraría básicas para tener en el mandil puedo mencionar: pinzas tipo alicatas, que sean apropiadas para poder quitar grapas de pared; unas pinzas de electricista, para poder torcer alambre recocado; navaja profesional tipo *cuter*; tijeras que tengan filo y puedan cortar tela; un flexómetro; un lápiz; un plumón indeleble fino y un plumón indeleble grueso; unas rodilleras, son un elemento básico, quizás no siempre trabaje uno de rodillas pero cuando se requiere de improvisto que arrodillar y trabajar de rodillas son indispensables.

Otras cosas que no deben de faltar y deben traerse para procesos de montaje, armado y desmontaje son: cinchos grandes de unos treinta centímetros, pueden ser variados pero no pueden faltar los grandes; piola de color negro o blanco;

hilo nylon; cinta gris; ganchos de pared utilizados por nuestro equipo para colgar cosas ligeras tales como recortes de plástico sobre tela; cinta *masking tape* de una pulgada, cinta adhesiva de dos pulgadas; grapas de pared, una caja completa de esas; pijas de media pulgada; pijas de una pulgada; pijas de dos pulgadas; rondanas; cinta doble cara.

Hay también otras herramientas que pueden ser más específicas para el evento como por ejemplo la caladora. Sin embargo, por la manera de montar y desmontar en que se viene manejando se utiliza desatornillador eléctrico y engrapadora de pared.

Respecto al proceso de montaje y armado, la línea de trabajo es hacer los objetos en partes y llevarlos desarmados al lugar del evento y armarlos in situ para montar. Esto sobre todo porque los objetos suelen ser muy grandes para pasar a veces por las puertas, y para facilitar el traslado de los mismos por las instalaciones, ya que al menos en el caso del colegio ATID las distancias entre el teatro y la bodega en donde se realiza la producción de la escenografía es bastante larga, ya que no se cuentan con accesos directos entre ambos espacios, ni se encuentran tampoco en la misma altura.

Normalmente se llevan objetos planos tales como recortes en corroplast, cartón o incluso tela y estos se juntan y montan sobre una estructura de tiras de madera las cuales son pijeadas entre sí para dar lugar a la estructura que sostenga la escenografía. Si el objeto es una sola pieza rígida tal vez sólo necesite una pata de gallo o una escuadra para sostenerse.

Respecto a la escala hay que comentar que los materiales cambian sus propiedades con respecto al tamaño.

Pongamos el caso de un cubo de un metro por un metro, es decir un cubo de  $1\text{m}^2$ , supongamos que lo queremos del doble de tamaño, el doble de alto y el de largo y el doble de ancho, tendremos pues un objeto que nos parecerá el doble en todas sus dimensiones sin embargo mientras sus medidas se multiplican por dos, su masa que es la que determina el peso se multiplica por ocho.

Es decir, si un material aumenta de escala su peso aumentará más de lo que su resistencia lo hace, si el material es de mayor densidad, es decir de más masa por volumen, este efecto será más notorio.

Vamos a poner un ejemplo, por lo importante de la cuestión, para quien no ha utilizado por ejemplo MDF en grandes escalas. En una ocasión mandamos construir una marquesina, esta armada con varias piezas, para decorar toda la orilla interior de las bocas escena del teatro, es decir dos tiras de cinco metros de altura verticales unidas por una tira de doce metros. Esta marquesina tenía cableado y sockets a todo lo largo.

Esta pieza la mandamos armar con un carpintero, la solicitamos en madera y la realizaron en aglomerado, en realidad no nos dimos cuenta de la gravedad del caso en ese momento, pero el peso del material sumado al de los sockets hacía que estas piezas se doblaran, torcieran y colgaran pesar de estar sujetas por varios puntos al varal. Fué necesario reforzar la estructura con tiras de madera para que no se torciera, siendo por tanto un trabajo doble y dando un armatoste exageradamente pesado, complicado tanto de armar y no se diga de montar en vara.

Un factor que determina el soporte de la escenografía es la forma en sí a elaborar aparte de las propiedades mecánicas del material, no es lo mismo hacer varias y delgadas tiras que un círculo o a una forma sin aristas. Lo ideal es que la forma se pueda sostener en cualquier ángulo y posición en la que el objeto se encuentre.

Aunque esto último no es una regla ya que hay que considerar que es hasta el momento del montaje cuando los trastes y escenografía en general adquieren sus características mecánicas finales.

Pongamos un ejemplo: si unimos con pijas unas tiras de madera de las cuales cuelga tela engrapada, dicha estructura puede ser muy endeble antes de montar, pero una vez montada se reparte el peso en cinco o seis tirantes a lo largo de la vara dando un soporte más uniforme. Este tipo de entendimiento mecánico del material en realidad lo hemos aprendido sobre todo de manera empírica a prueba

de experimentar y conocer hasta donde permite el material ser trabajado por lo que se resuelve de manera intuitiva.

De aquí podemos entender que las actividades rutinarias son llevadas de manera intuitiva, tales como el armado y el desarmado de la escenografía, particularmente el desarmado. Lo cierto es que las piezas por su irregularidad inherente tienen propiedades mecánicas variables a veces se requiere un tirante extra o un refuerzo en algún lugar. Este punto es importante sobre todo por las cuestiones de seguridad, a veces es preferible pecar de precavido sobre todo cuando tenemos escenografía colgada de las varas sobre los niños.

Hay que tomar en cuenta sin embargo que cuando se desarrolla cierto entendimiento del material derivado de la práctica, se puede calcular la resistencia o las cualidades mecánicas de los materiales de manera intuitiva, como se podría decir “a ojo de buen cubero”, una manera de decir “intuitivamente”. Pero en cuestiones de seguridad a pesar de que es la manera más rápida de trabajo, es indispensable detenerse a racionalizar y tener bien en claro si es un soporte seguro o no lo es.

Por ello, dejamos a quien le pueda ser útil el uso del alambre recocado para colgar trastos pesados desde el varal. Al usar tirantes de alambre recocado se pueden colgar objetos de madera con gran seguridad. Nosotros hemos colgado trastos de 10 a 20 kilos con dos tirantes de alambre recocado, sintiendo la total seguridad de que no va a haber un accidente. Cuando los objetos son más pesados recurrimos a más tirantes para repartir el peso, o a utilizar el alambre recocado doble. Por otro lado, es muy práctico ajustar el alambre, basta con torcer un par de bucles para acortar el tirante un poco y ajustarlo al varal.

## Teatro mexicano 1980 al 2010

Buscando definir un periodo de tiempo cercano a las producciones escenográficas presentadas a modo de contexto, me enfoqué en investigar y comentar de la década de los ochenta a la primera década del siglo XXI, en México. Estos años se caracterizan entre otras cosas por la presencia de nuevos materiales a bajos costos para la producción, la aparición y masificación de nuevas tecnologías de la comunicación y por encontrarnos en la llamada posmodernidad.

Remontándonos unas décadas antes, tenemos que México “por la década del 50 al 60, se despertó un repentino y sorprendente interés por la dramaturgia nacional que no existió anteriormente en los movimientos teatrales en nuestro país”. (Malkah Rabell ,1986:12).

Entre esos autores menciona se encuentran: Rodolfo Usigli, Salvador Novo, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Federico S. Inclán, Rafael Solana, Luisa Josefina Hernández, Héctor Mendoza, Jorge Ibarguengoitia, Luis G. Basurto, Ignacio Retes, Rosario Castellanos y Hugo Argüelles entre otros. Malkah Rabell (1986).

Estos autores se caracterizaron por tratar de atraer el interés de un público mayoritario, por intentar el profesionalismo y enfrentar al espectador con problemas nacionales y sociales que pudieran interesar a toda clase de auditorios. Sin embargo y a pesar de su importancia se fue relegando por otros intereses más experimentales y abstractos. (Malkah Rabell ,1986).

Cada época presenta una ruptura con la que le precede, en el ámbito de la dramaturgia ya se había dado a finales de los sesenta y principios de los setenta una ruptura con la generación de los años cincuenta (citados arriba) y sus inmediatos seguidores. Ahora se hablaba del absurdo y del teatro documental de los alemanes, de la nostalgia del expresionismo y de la necesidad por encontrar nuevas formas para un realismo más estricto en sus parámetros de verosimilitud. (Leñero ,2012).

La búsqueda de estas nuevas formas dio lugar a la generación de la Nueva Dramaturgia Mexicana como lo comenta Leñero:

A fines de los años setenta y principios de los ochenta, en una época en que el teatro del espectáculo imponía su propuesta alternativa frente a una dramaturgia supuestamente agotada, en plena polémica de directores contra dramaturgos, ganada, en la vida diaria de los montajes, por quienes exigían –no sin razón- que el teatro naciera del teatro y no de la literatura, surgió en México una generación de autores dramáticos a quienes se agrupó mediante un membrete cómodo pero convencional: Nueva Dramaturgia Mexicana.

El título inventado por Guillermo Serret, obedecía al nombre de una colección de pequeños libros editados por la Universidad Autónoma Metropolitana y a un ciclo de lecturas dramatizadas. (Leñero, 2012:9)

No se puede marcar una tendencia o estilo propiamente dicho de esta generación ni de las obras artísticas de estos años y agrupar a estos autores es más bien “de una coincidencia editorial que reunía voces disímbolas con una inquietud de rompimiento o de renovación” Leñero (2012:9):

Ninguno de los autores se sentía obligado a obedecer una tradición, a tomar la estafeta de sus maestros, a proseguir – a la manera de un seguimiento lógico – la evolución programada del teatro nacional. Todo lo contrario. A contrapelo de los estudiosos , siempre preocupados por encasillar autores dentro de parámetros enfilados en línea recta, los nuevos dramaturgos rompieron con todo orden, con toda previsión, con toda gráfica, y se agruparon en un núcleo paradójicamente disímbolo, definitivamente plural, que no reconocía influencias precisas, ni corrientes comunes, ni los hacía coincidir siquiera en edad generacional. (Leñero, 2012:10).

Esta necesidad por encontrar nuevas formas y de adoptar para ello una actitud exploratoria absolutamente libre e independiente, impregnó a los miembros de la generación de un inconsciente posmodernismo, cuando la palabreja no entraba aún en los códigos artísticos de México. (Leñero, 2012:10).

Los autores de los cuales (Leñero, 2012:11) muestra, tienen un único denominador común, el cual es que surgieron de los talleres de dramaturgia, responsables no solo la formación básica de los talleristas, sino de su vinculación

al ambiente teatral y del consecuente salto a los escenarios, indispensable para la verificación de sus primeros trabajos.

Teniendo como factor común la formación de taller, se dio un acercamiento a la literatura de manera creativa

Leñero presenta como los puntales de la nueva Dramaturgia mexicana a Víctor Hugo Rascón Banda y Jesús González Dávila teniendo el rasgo común de que sus obras están destinadas a un foro, mucho antes que para un libro o para los siglos venideros. (Leñero, 2012:14).

Posteriormente vinieron otras figuras de la dramaturgia mexicana propiamente hablamos de las décadas de los noventa y principios del siglo XXI. En este punto pasamos de la nueva dramaturgia mexicana a otra “categoría” lo cual parece un juego de palabras como lo dice (Saenz ,2010):

Sucedanea de la Nueva Dramaturgia Mexicana es la que en el presente escrito identificaremos como Dramaturgia Mexicana Actual, aparecida en la última década del siglo veinte y en la primera del XXI. En esta se inserta la dramaturgia norteña de México. Observamos que esta terminología está destinada a desaparecer ya que la que consideramos nueva dramaturgia ha dejado de serlo y la actual terminará por dejar de serlo. (Saenz, 2010).

Entrando en este punto tenemos que hacer algunas aclaraciones que desdibujan las fronteras que podemos tener al respecto de las funciones en el teatro mexicano, y es que el teatro se realiza con equipos multi-disciplinarios, en donde la idea es que hay un dramaturgo quien escribe la obra, un director, un escenógrafo, actores, bailarines, iluminadores, etc.

Y a veces el director es a la vez el dramaturgo, otras el director es a la vez el escenógrafo, de manera tal que en cada puesta en escena existe una dinámica particular en el equipo de trabajo, dicha dinámica es armada y desarmada junto con las obras de teatro. Existe un proceso interminable de adaptación al otro, a la visión del otro y a la forma de trabajo de los demás.

Con respecto a la escenografía, siendo esta tan importante para esta investigación, vamos a hablar de algunos de los escenógrafos más representativos en México, en un apartado distinto para enfocarnos en algunos puntos relevantes con respecto a la escenografía, en el apartado de escenógrafos mexicanos.

De entre algunos de los dramaturgos con trabajos en los años noventa y en adelante tenemos a Juan José Barreiro, Hugo Salcedo, Jaime Chabaud, Antonio Serrano, Marco Antonio Silva y Mario Moncada. Compilados por Leñero Franco (2004).

De entre estos y sus obras destaco el trabajo de Juan José Barreiro, esto por dedicarse desde 1980, en el diseño y la construcción de muñecos, en la escenografía, la dirección y la dramaturgia que contenga esa propuesta. (Leñero Franco , 2004:21).

Este es un muy buen ejemplo de la manera en que a veces se trabaja en los montajes de obras teatrales, ya que Barreiro interviene en varios niveles en el proceso de las obras. Por otra parte, aunque se tengan “separadas” las funciones dentro del trabajo de montaje, habiendo por ejemplo “un” director y “un escenógrafo” la relación es tan estrecha entre por ejemplo director y escenógrafo, o dramaturgo y director, que uno podría pensar que las funciones son a momento compartidas.

## **Escenógrafos mexicanos.**

Vamos a centrarnos en algunos escenógrafos mexicanos con trabajos en los años ochenta o noventa al año 2010, aproximadamente. No es mi intención hacer una retrospectiva del teatro ni la escenografía mexicana de la cual ya hay varios libros y nos desviaríamos del sentido de este trabajo.

Nos centramos en estos productores escenográficos para comentar sobre su proceso creativo y parte de su trabajo desarrollado, de esta manera podremos hacer una breve comparativa con respecto al trabajo escenográfico escolar en la comunidad y por otro lado enriqueceremos la investigación con otros modos de trabajar que puedan ser útiles al lector aparte de servir de referencia.



Los autores en los que centramos este trabajo fueron tomados de la página del CITRU. Estos son Martín Acosta, Philippe Amand, Jorge Ballina, Alejandro Luna, Arturo Nava, Gabriel Pascal y Mónica Raya.

- Jorge Ballina

Uno de los escenógrafos que despiertan admiración por sus resoluciones de las cuales entraremos más adelante, estudió arquitectura en la escuela Iberoamericana, al salir comenzó a dar clases en la misma escuela lo que le sirvió en sus palabras para “ordenar sus conocimientos teóricos”. Se recibió haciendo una tesis profesional sobre la relación entre la arquitectura y la escenografía, montando para ello una obra de teatro en su examen profesional. CITRU 2017 “Jorge Ballina”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Entró a un curso en el Núcleo de Estudios Teatrales con Alejandro Luna (1939), para acercarse a él y terminó siendo su asistente, posteriormente conforme Luna no podía atender los trabajos de los pasaba a Ballina y de ese modo empezó a hacer sus primeras escenografías solo CITRU 2017 “Jorge Ballina”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

La producción escenográfica en cualquier ámbito al igual que las producciones en el ámbito de las artes, estas son complejas como le vimos anteriormente y el valor del trabajo en equipo que vimos anteriormente lo respalda el mismo Jorge Ballina:

El teatro es un arte colectivo, no el conjunto de artes aisladas, por lo que mientras más compenetrados estén el director y el resto de los miembros del equipo creativo, más unidad tendrá la obra al final. Normalmente, el primer paso en el proceso es estudiar la obra a profundidad y anotar las ideas e imágenes que me vinieron a la mente al leer el texto, cuando se parte de algo escrito o al escuchar la música, en el caso de la ópera.

Sin embargo, después de ese trabajo individual y antes de comenzar el diseño, me parece fundamental tener muchas juntas de discusión con todo el equipo para que en él se reflejen no sólo mis ideas, sino también las del director y todos los demás. También procuro ir mucho a los ensayos para visualizar mejor la obra

e integrar, en el diseño, soluciones a los posibles problemas que se puedan presentar. CITRU 2017 “Jorge Ballina”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

El todo es más que la suma de las partes y este concepto nos lo da a entender el mismo Ballina, un punto fundamental en el trabajo en equipo pero todavía más en un trabajo que no es de carácter científico sino eminentemente estético. Por otro lado respecto a su proceso creativo comenta:

Investigar lo más posible acerca de la obra que estoy montando es fundamental en mi trabajo, pero no lo hago de una manera metodológica o científica. Es más bien empaparte de toda la información conceptual o visual que pueda inspirar o ayudar a resolver un problema escenográfico. Creo que hay que tener la obra en la cabeza todo el tiempo y relacionarla con todo lo que ves o has visto antes. CITRU 2017 “Jorge Ballina”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Vamos a mencionar algunas de las producciones escenográficas de Ballina todas de la misma fuente. CITRU 2017 “Jorge Ballina”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

En por ejemplo *La Flauta Mágica* (2000) que fue su primera ópera, delimitó el trazo escénico utilizando una pasarela estrecha e igualmente explotó al máximo las posibilidades expresivas de del movimiento de la tramoya y de la mecánica del Palacio de Bellas Artes. En esa obra desarrollo un conjunto de figuras geométricas, cúpulas y astrolabios, rocas, que daban la impresión de flotar en el espacio con los personajes actuando sobre ellos. CITRU 2017 “Jorge Ballina”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>. Ver figura 2.

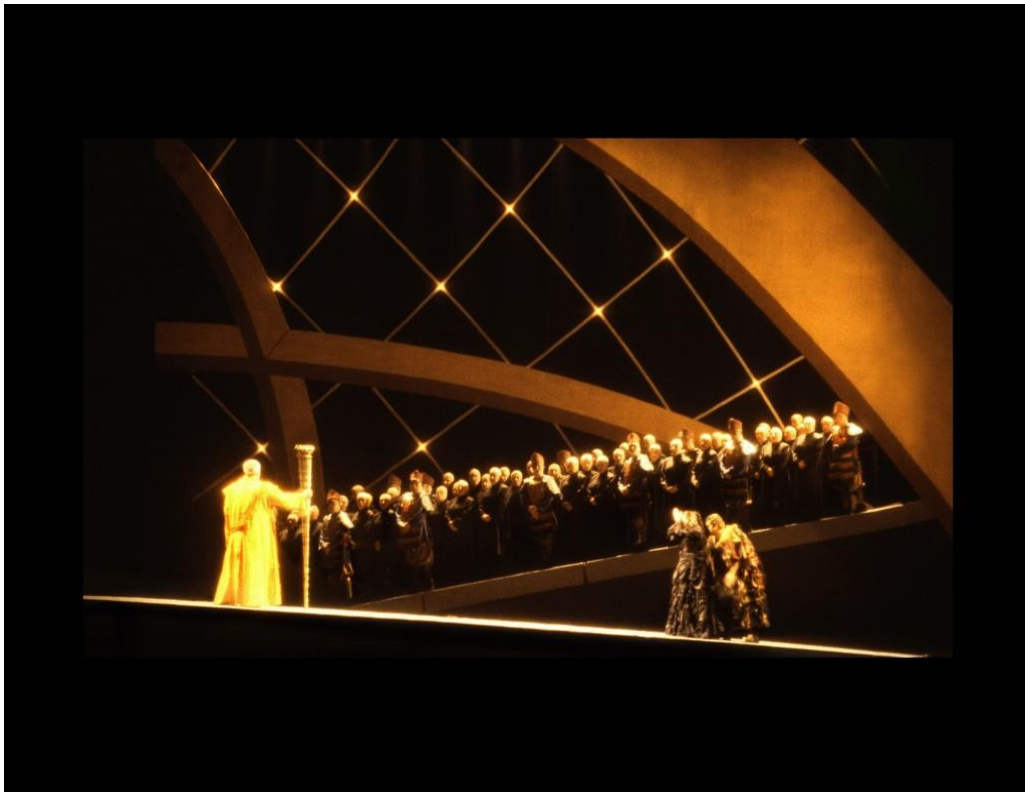


Fig 2.- *La flauta mágica* . Escenografía de Jorge Ballina año 2000. De la página [jorgeballina.com](http://jorgeballina.com) .

Su trabajo muestra movimiento constantemente y a veces tiene trabajos en donde la escenografía se transforma sin necesidad de cambiarla por ejemplo en *Como te guste* (2002), “con un piso que se deformaba subiendo y bajando, creando curvas que creaban montículos, resbaladillas o depresiones” CITRU 2017 “Jorge Ballina”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>. En esta obra la escenografía es mutable y es una escenografía realmente ingeniosa, no le he visto personalmente pero por las imágenes que uno ve en la página de Jorge Ballina, no parece necesaria la entrada o salida de escenografía de piso, es el piso el que se modifica y a su vez modifica el espacio, ver figura 3. Otro ejemplo de su trabajo en donde la escenografía es modificada es en la obra *De la A a la Z* (1999) en donde utilizó cubos que se acomodaban de distintas maneras, ver fig 4.

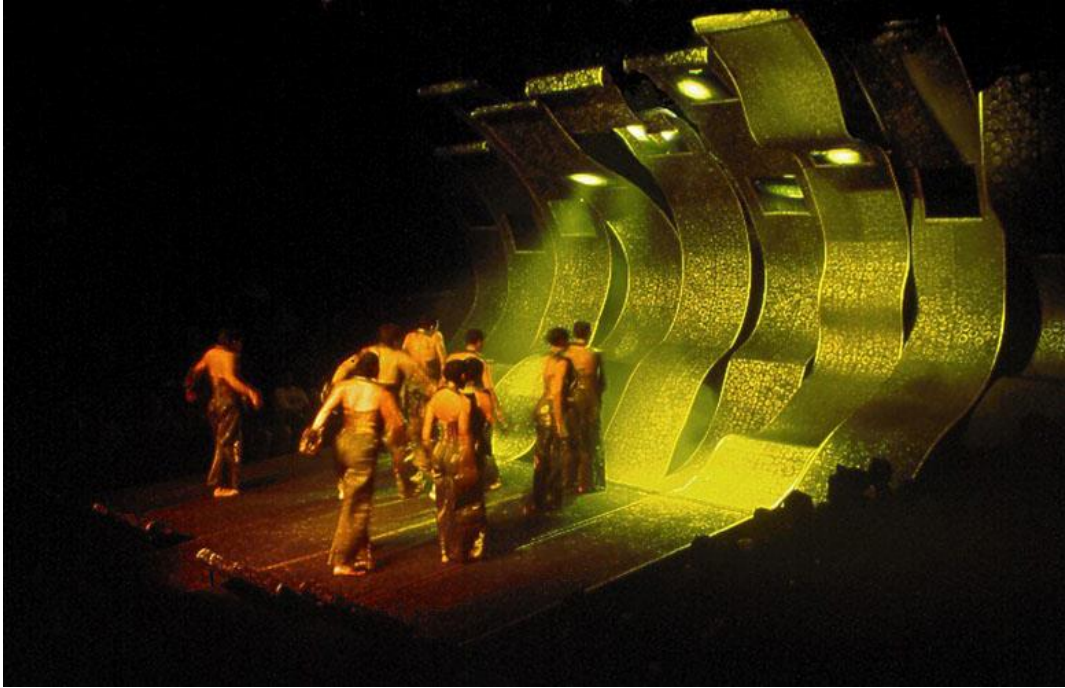


Fig 3.- *Como te guste* . Escenografía de Jorge Ballina del 2002. De la página [jorgeballina.com](http://jorgeballina.com).

En algunas ocasiones a creado como él dice una “dramaturgia visual” que ayude a contar la historia con las imágenes, como en *Picnic* (1998) con imágenes recurrentes de puertas, de pasillos de hotel, cuadros de ajedrez, o pinturas de Van Gogh o Manet como parte de la pesadilla del personaje. CITRU 2017 “Jorge Ballina”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>. Ver figura 4.



Fig 4. *De la A a la Z*. Escenografía de Jorge Ballina de 1999. De la página [jorgeballina.com](http://jorgeballina.com) .



Fig 5. *Picnic*. Escenografía de Jorge Ballina de 1998. De la página [jorgeballina.com](http://jorgeballina.com).

En sus palabras “Otras veces, el espacio es creado para alojar acciones que ya están montadas y armar una continuidad de escenas en espacios que visualmente se transforman”, como en *Erótica de fin de circo* (1999) con cortinas rojas de gasa y una lona de circo en movimiento. Y En “*X* para idiotas (1996) con un fondo y bambalinas móviles que creaban espacios y compuertas con un lenguaje industrial y de comic. CITRU 2017 “Jorge Ballina”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>. Ver fig 6, 7 y 8.



Fig 6. *Erótica de fin de circo*. Escenografía de Jorge Ballina de 1999. De la página [jorgeballina.com](http://jorgeballina.com).



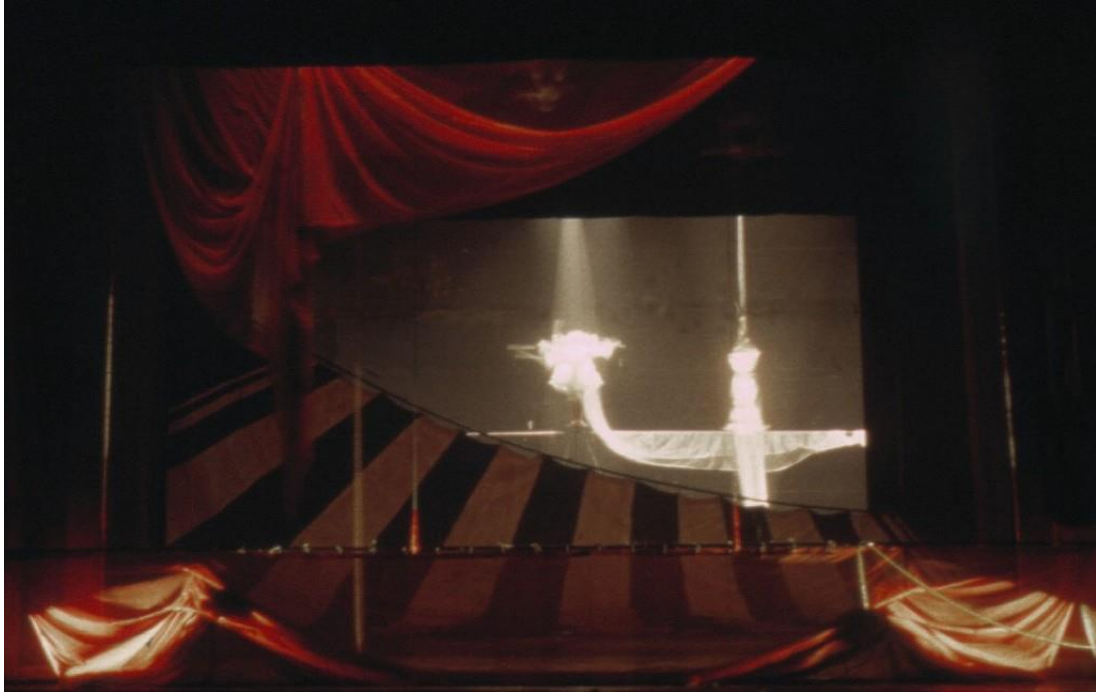


Fig 7. *Erótica de fin de circo*. Escenografía de Jorge Ballina de 1999. De la página [jorgeballina.com](http://jorgeballina.com).

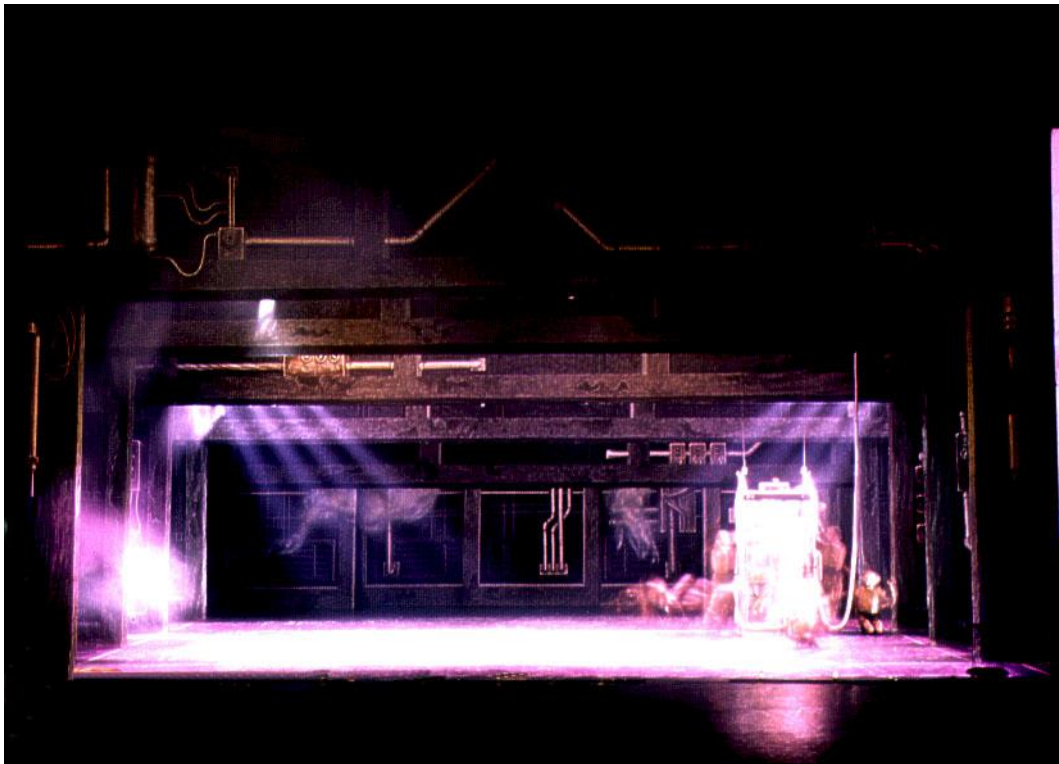


Fig 8. *"X" para idiotas*. Escenografía de Jorge Ballina de 1996. De la página [jorgeballina.com](http://jorgeballina.com).



Fig 9. *Tarde en mogador*. Escenografía de Jorge Ballina. De la página jorgeballina.com.

En el trabajo escenográfico la experiencia cotidiana juega un papel importante como lo comenta el mismo Ballina, respecto a las asociaciones mentales que uno tiene y le permiten tener ideas respecto a los objetos que tenemos a nuestro alrededor:

A mí me han llegado ideas a partir de las cosas más raras. Por ejemplo la escenografía de *Tarde en Mogador* -que era un aro elíptico de metal con una gasa colgada haciendo un cilindro achatado transparente y flexible que subía, bajaba y se inclinaba creando distintos espacios- me vino a la mente viendo la pantalla de una lámpara que se había roto y era flexible. Al moverla y ver sus posibilidades espaciales, la escenografía estaba resuelta. CITRU 2017 “Jorge Ballina”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>. Ver fig 9.

Ballina, al igual que los demás del gremio como veremos adelante, consideran el lugar de la representación como una parte de la fórmula teatral, no menos importante que la escenografía, en esto habría que tomar en cuenta las



necesidades “reales” de la obra, lo que conviene a la misma, ya que el lugar siempre tiene cualidades que hay que tomar en cuenta, sobre esto nos comenta:

En el caso de *Fedra y otras griegas* se dio un proceso difícil en el que por azares del destino cambiamos de teatro muchas veces. Para esta obra yo tenía en la cabeza una plataforma inclinada y perspectivas que causarían un desequilibrio visual. Ya con la idea bastante clara, hubo un momento en el que tuvimos que escoger entre los dos teatros disponibles en ese momento: el Orientación, que es un teatro tradicional a la italiana y el Granero, que es un espacio flexible que casi siempre se usa como teatro arena con cuatro frentes o a la isabelina, con tres. El teatro Orientación ofrecía más posibilidades de tramoya y composición, pero escogimos el Granero por cuestiones de cercanía e intimidad con los actores. CITRU 2017 “Jorge Ballina”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.



Fig 10. *Miriñaque la levedad de las enaguas*. Escenografía de Jorge Ballina del 2004. De la página [jorgeballina.com](http://jorgeballina.com).

Hay varios trabajos que en lo personal me parecen muy interesantes de la obra de Ballina, entre estos la manera en que utiliza recursos de manera bastante

efectista y no siendo estos siempre muy complicados, por ejemplo en *Erótica de Fin de Circo* como en *Tarde en Mogador* el uso de la tela es muy plástico o por lo menos efectista y en realidad es sencillo. Otro ejemplo es en la obra de *Miriñaque la levedad de las enaguas* (2004) en la cual utilizando unos aros recrea el mecanismo de soporte de los Miriñaques al elaborar uno gigantesco, dicha estructura además por lo que se puede apreciar en las imágenes de su página era “desvestida” para mostrar el armazón y dicho armazón a su vez era movilizado en determinado momento. Ver fig 10.

- Martín Acosta

Egresado de la carrera de actuación en la Escuela de Arte Teatral del INBA, estudió dirección con Raúl Zermeño (2014) y ha sido un discípulo cercano de José Sanchis Sinisterra (Valencia 1949) en la Escuela Iberoamericana de Teatro, pero sobre todo, mucho de su conocimiento de la escena proviene de sus tareas tempranas como productor ejecutivo de múltiples puestas en escena.

Aunque fundamentalmente se define como director, su concepción del teatro le ha llevado a involucrarse directamente en todos los aspectos de la puesta en escena. Fundamentalmente, su interés por las cualidades y calidades del espacio escénico le han llevado a la reflexión sobre la escenografía de sus propias obras y de ahí a la realización de trabajos para otros directores reafirmandonos una vez más que la labor escenográfica se curte en la *praxis*. CITRU 2017 “Martín Acosta”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Desde el inicio de este trabajo le dimos una importancia a la naturaleza del espacio, el espacio es el tema central del trabajo del escenógrafo, dicho espacio como vimos encierra su complejidad y no solo por la naturaleza misma del espacio concreto sino por manejar ficciones es decir un espacio dramático, por otra parte el lugar concreto tiene sus propias características, que tienen que tomarse en cuenta, tal y como antes vimos con Ballina. Esta consideración del espacio la menciona también el mismo Martín Acosta:

También me interesa mucho atender las condiciones espaciales y conceptuales del texto y del espacio en el que estoy trabajando. El más notorio es *Naturaleza muerta* y *Marlon Brando* en donde había un piso blanco con una media pared que venían del hueco natural que está a mano izquierda-espectador y que era muy barato y que estaba como arrancado del espacio natural del teatro. Eso es parte de cómo veo el teatro, eso está muy ligado a la arquitectura natural del espacio en que va a ser creado el teatro y a las necesidades de producción, nunca veo el planteamiento estético por encima de eso. CITRU 2017 “Martín Acosta”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Él mismo define su proceso creativo a partir del espacio: “Con el tiempo creo que ya tengo un proceso de trabajo propio: parto del espacio en el que voy a estar, no puedo imaginar algo que no voy a poder tener, algo que sé que no voy a alcanzar a pagar, siempre estoy entre el sueño y la contabilidad, entre la fantasía creadora y el “para cuánto me alcanza”.” CITRU 2017 “Martín Acosta”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.



Fig 11. *Cuerpo y alma*. Escenografía de Martín Acosta del 2002. De la página [citru.inba.gob.mx/proyectos/investigacion/9escenografos](https://citru.inba.gob.mx/proyectos/investigacion/9escenografos).

En la experiencia de Martín Acosta se puede ver la necesidad de funcionalidad, como por ejemplo en la obra *Cuerpo y Alma* (2002) comenta que tuvo que cambiar la escenografía tres días antes de la función, porque el aforo que él imaginaba no servía por la cercanía del público, de manera tal que se vio forzado a realizar una escenografía que era en sí misma un aforo, como nos dice, “eran dos paredes que en realidad estaban aforando entradas y salidas de los actores. Entonces partí del mismo principio: qué espacio tengo, qué necesito, la diferencia fue que pude usar mejores materiales” CITRU 2017 “Martín Acosta”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>. Ver fig11.

- Philippe Amand (1965)

Philippe Amand de origen cubano, estudió primero Diseño Industrial, y posteriormente, ya en la Ciudad de México, en el Núcleo de Estudios Teatrales (NET) cursó las carreras de dirección (1986) y escenografía (1992) con Ludwik Margules y Alejandro Luna, respectivamente. CITRU 2017 “Philippe Amand”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Su primer contacto con el teatro fue en *De película* (1985), obra en la que trabajó como actor. Siete años después, luego de haber estudiado dirección y escenografía, debuta como escenógrafo en *Corazón demediado* (1992), el número de obras de cuya iluminación y escenografía se hará cargo fue en aumento a partir de ese momento. Philippe Amand ha ganado varios premios, entre los que destacan el Premio Revelación como director por *El ajedrecista* (1993) y el Premio al Mejor Teatro Estudiantil (1994). CITRU 2017 “Philippe Amand”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

El mismo nos comenta que como escenógrafo, para él existen tres conceptos básicos: la transformación del espacio, la distribución de la luz, equilibrio en la composición y el marco escénico. Respecto a estos puntos el mismo Philippe rememora en entrevista sobre los bocetos realizados para la puesta en escena de *Tío Vania*, montaje realizado con el director Ludwik Margules, de esa propuesta nos dice:

En el primer acto que transcurre en el jardín de la casa, había una mesa, unas sillas, y un samovar, atrás había cuatro ventanas, y detrás de esas ventanas un telón del mismo color; con la iluminación conseguía borrar las ventanas para generar un fondo indeterminado. Poco a poco, transcurriendo el primer acto y cambiando las intensidades de luz, iban apareciendo las ventanas hasta que de pronto el espacio se había transformado en el interior de la casa, imperceptiblemente. CITRU 2017 “Philippe Amand”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Lo que dicha escenografía permitía era que de manera sencilla el espacio se transformara de una manera sencilla emulando la manera en que el espacio se transforma en nuestra imaginación al dejarnos llevar por una narrativa, de esta “transformación del espacio” aprendió a no dividir el espacio en compartimentos para seguir con la narrativa sino a transformarlos de acuerdo a la necesidad narrativa. CITRU 2017 “Philippe Amand”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Una manera de realizar esas transformaciones del espacio es por medio del manejo de la luz, el cual es el segundo punto que destaca, el manejo de la luz permite emular atmósferas las cuales a su vez tienen un peso cualitativo sobre el momento escénico. En el ejemplo de la escenografía de Luna la primera escena transcurre en el jardín en un día nublado y la segunda en la noche en el interior de una casa, seguramente alumbrada con la luz de las velas, dicha iluminación nos ofrece atmósferas completamente distintas y nos indican un cambio no solo de espacio sino de momentos. CITRU 2017 “Philippe Amand”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Respecto a la composición Philippe comenta que el director de escena traza la misma normalmente desde una butaca y desde dicha butaca va decidiendo el lugar que deben de tener los personajes y los objetos, de manera que si el espectador tiene la suerte de sentarse en esa butaca podrá ver el espectáculo desde el punto de vista del director, pero lo más probable es que uno lo vea

desde otro punto de vista. Por ello Philippe reflexionando al respecto concluye que:

Se debe componer el trazo de cada escena desde el espacio mismo, y no desde la butaca. Si trazamos líneas de composición a partir del diseño escenográfico, de la misma manera que los pintores trazan una sección áurea, por ejemplo, para componer un cuadro, y componemos cada escena a partir de esas líneas de composición, el resultado es que sea cual sea el lugar que nos toque en el teatro, la escena tendrá un equilibrio de composición, tanto para la decisión de la colocación de los objetos en el espacio, como la de los personajes. CITRU 2017 "Philippe Amand", INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Y con respecto al marco escénico, con este concepto se refiere al espacio mismo del teatro, es decir el espacio teatral pero sin el espacio escénico, todo lo que constituye el alrededor del espacio escénico incluyendo evidentemente la arquitectura del teatro en cuestión. De este punto aclara Philippe:

Creo que no debemos asumir el encuadre que nos impone el edificio teatral en el que vamos a presentar la puesta en escena. Me resulta cada vez más necesario escoger un formato y un encuadre que le corresponda a la obra. Es como elegir un margen para las imágenes que vamos a diseñar. Este margen ayuda a enfocar la mirada del espectador y recorta el espacio, lo acota en un nuevo formato. Se vuelve la frontera entre la realidad del espectador y la ficción. En mis últimos trabajos me he concentrado, por ello, en el marco del espacio. En la obra *Felipe Ángeles*, por ejemplo, en 1999, con la Compañía Nacional de Teatro, llegué al grado de colocar, del tamaño de la bocaescena, un marco dorado, como el de una pintura. Felipe Ángeles es un personaje de la Revolución Mexicana, y la obra es acerca de su juicio político; aquel marco se volvía como la ventana que nos permitía asomarnos a la historia de México, y curiosamente me ayudaba a olvidar el otro marco, el del teatro, con su color gris pastel poco atractivo. CITRU 2017 "Philippe Amand", INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Esta necesidad de tomar en cuenta el espacio circundante es algo que ya mencionaron los escenógrafos antes citados, sin embargo es un punto que me parece no siempre se tiene en cuenta para las producciones escenográficas.

En el ámbito que me compete del teatro escolar dentro de la comunidad judía, hemos intervenido un par de veces el espacio fuera del escenario, en una ocasión para la obra del *Libro de la selva* por ejemplo vestimos todo el espacio de la boca escena con textura vegetal y en otra ocasión para la obra de *Purim in the chocolate factory*, una obra descrita en esta tesis también intervenimos el espacio, colgando esa vez dulces arriba de los espectadores.

Si bien en esos ejemplos el espacio fue modificado es un poco diferente el concepto que menciona Philippe, él habla de tomar el espacio en cuenta en sí mismo, menciona:

No conozco todos los teatros del país, pero puedo hablar de los teatros del DF y debo decir que la mayoría de ellos, además de tener deficiencias arquitectónicas y técnicas, son en verdad muy poco acogedores. Al sentarse en una de esas butacas, lo que menos se antoja es que nos cuenten una historia. Veo una obra ahí y no puedo dejar de ver, ya no sé si por defecto profesional, el cuadro que envuelve el espectáculo. CITRU 2017 "Philippe Amand", INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Respecto al teatro que hemos manejado el teatro del Centro Maguen David de la comunidad Judía, en realidad, si bien no es un espacio feo, si es un espacio que en mi opinión es un tanto frío, aunque es más acogedor que el teatro Nextel, el cual conocí pues antes las obras de teatro con motivo de las graduaciones se realizaban allí, este teatro en mi opinión si es francamente feo. Creo que en mi experiencia hemos tratado de intervenir el espacio para integrar la escenografía, pero no hemos tenido la necesidad de desviar la atención del mismo y eso ha sido una suerte.

Una obra interesante de Philippe es un trabajo que realizó para Teatro escolar que eran dos obras cortas de Chejov, *Petición de mano* y *El Oso*, que se estrenaron en Oaxaca, en un teatro con dos mil butacas y una boca escena de 16 metros de ancho. En esa obra Philippe entro al proyecto cuando ya estaba avanzados los ensayos y fue a ver uno de ellos al teatro Macedonio Alcalá, el cual es mucho más pequeño.

Partiendo de las necesidades de esa obra y para poder hacer una escenografía que se adaptara a diferentes teatros desarrollo un tipo de escenografía bastante ingenioso:

Toda la propuesta escenográfica, después de haber hablado con el director, consistió simplemente en una plataforma de 16 metros de largo por 2.44 de fondo, que se veía como un tablado ligeramente suspendido e inclinado a un metro de altura; algunos muebles de la época con lo estrictamente necesario, y un telón al fondo de todo lo ancho del teatro con la reproducción de un cielo. La ventaja de esta escenografía, como era una plataforma muy alargada, era que si se llevaba a un teatro más angosto, simplemente se le quitaban unas cuantas tarimas. Eso fue lo que hicimos en San Luis Potosí. Presentamos la obra en el teatro Rafael Nieto cuya boca es de 6.50 metros, y se le tuvieron que quitar 9.50 metros. Cuando me dijeron que íbamos a estar en ese teatro me encantó la idea: ¿qué iba a pasar con este montaje iluminado y concebido para el teatro de Oaxaca cuando se montara en un espacio de 6.50 metros?. CITRU 2017 “Philippe Amand”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

- Alejandro Luna (1939)

Estudio Arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México y su formación como escenógrafo es autodidacta y es considerado uno de los más importantes si no es que el más importante de los escenógrafos mexicanos tanto de la segunda mitad del siglo XX como lo que llevamos del XXI. Esto tanto por la calidad y cantidad de sus trabajos como por la influencia y la formación que les ha dado a otros escenógrafos, como por ejemplo el ya citado Jorge Ballina.

Alejandro Luna se inmiscuyó en el teatro desde que cursó la carrera de Arquitectura en Ciudad Universitaria, cruzando las “Islas” y pasando al taller de teatro de la facultad de filosofía y letras, por lo que su formación empezó en el teatro universitario y sus primeros trabajos fueron en ese ámbito. Como él nos comenta:



En la Facultad, mi amigo Eduardo García Máynez, estudiaba Dirección en Arte Dramático y pronto me vi acompañándolo en sus estudios y participando como actor en los montajes del teatro estudiantil. Como yo era el actor que estudiaba Arquitectura, el que sabía dibujar, de materiales y esas cosas, los compañeros me pedían que hiciera las escenografías. CITRU 2017 “Alejandro Luna”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

La formación de Alejandro Luna es autodidacta esto sin embargo no me parece tan inconsecuente ya que la escenografía se puede entender como una constante resolución de problemas siempre distintos y la mejor manera de aprender a resolver es resolviendo, solucionando, por lo que tanto Luna como otros escenógrafos importantes se curtieron en la práctica. El mismo Luna comenta que su formación fue privilegiada pues esta fue por medio de la práctica:

Soy autodidacta. Aunque la carrera de Arquitectura y los estudios de Teatro que hice entre 1957 y 1961 me sirvieron mucho, lo más útil para mi formación fue la práctica. Antes de salir de la Universidad me contrataron para resolver la producción de las temporadas de Teatro Estudiantil Preparatoriano. Se trataba de cursos que culminaban con el montaje de obras que dirigían maestros de teatro, actores, críticos y diletantes. Algunos maestros como André Moreau, Héctor Azar y el mismo Eduardo García Máynez tenían la sagacidad de escoger comedias de Molière o de Aristófanes adaptables a la juventud de los actores *amateurs*. Lo demás era atroz, en especial las tragedias griegas.

Como escenógrafo, tenía que hacer aproximadamente 20 diseños al año con presupuestos mínimos. La solución que se me ocurrió fue juntar todos los presupuestos y hacer elementos modulares, una especie de rompecabezas de trastos y plataformas que se adaptaba a cualquier obra. Con pocas cosas que se añadían se daba la época, el carácter... Trabajé unos cuatro o cinco años, haciendo 20 diseños al año, así que fueron como unas 100 escenografías. Aprendí el oficio. Pienso que tuve una preparación privilegiada. CITRU 2017 “Alejandro Luna”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Si bien la formación en Arquitectura es muy útil para la realización escenográfica, el trabajo de oficio es la base por las características muy particulares de la producción escenográfica. La base es el espacio como lo comenta Luna pero el enfoque es muy distinto, en sus palabras él habla sobre la peculiaridad de esta producción:

Uno está tentado a dividir la escenografía en pictórica y arquitectónica según dominen las características obvias de estas dos disciplinas, pero son divisiones que palidecen cuando uno enfrenta lo específico de este arte *sui generis*. Elementos que pudieran ser considerados pictóricos, escultóricos o arquitectónicos confluyen en la conformación del espacio. Es cierto que la materia prima de la arquitectura y de la escenografía es el espacio; la arquitectura organiza el espacio para la vida y la escenografía para una puesta en escena, pero la puesta en escena está inmersa en un tiempo limitado, el que comparten actores y espectadores. CITRU 2017 “Alejandro Luna”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Al principio de esta tesis hablábamos de que el espectador se encuentra en una ambigüedad, se le presenta un doble que describe Pavis y lo volvemos a citar “Esta ambigüedad constitutiva del *espacio teatral* (es decir, *dramático + escénico*) provoca en el espectador una visión doble. Nunca sabemos exactamente si debemos considerar el escenario como real y concreto o como otra *escena*, es decir, como una figuración latente e inconsciente. (Pavis, 2007: 172).

De manera tal que se podría decir que uno se mueve en un territorio del espacio muy particular, el cual tiene que ser explorado y conocido para poder tener un cierto dominio del mismo. Luna tuvo la oportunidad de explorarlo y trabajarlo para poder conocer un poco de esa dimensión doble del mismo, si bien utiliza otras palabras distintas a Pavis es evidente que se refiere a esa misma complejidad respecto al espacio. Un ejemplo del entendimiento de Luna sobre el espacio lo tenemos por la manera en que le da importancia a la acción dramática a la hora de hablarnos de su proceso de trabajo el cual es realizando “story boards”:

Mis bocetos eran *story boards* a la manera de cómics. Entendía que el diseño de una obra de teatro era el diseño de una secuencia de momentos, secuencia de espacios: un movimiento o una secuencia de movimientos que acompaña e incluye la acción dramática, los movimientos emocionales de los actores-personajes... Lejos del cinetismo imaginado por Gordon Craig y realizado por Josef Svoboda, encuentro que el diseño de una escenografía es el diseño de un movimiento, sin importar que sea expresado por movimientos mecánicos u ópticos, basta quizás el movimiento del significado en la mente del espectador. Así, encuentro que la escenografía está más cerca de la música, la danza y el cine que de las artes plásticas. CITRU 2017 “Alejandro Luna”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Un ejemplo más nos lo da Luna respecto a la relación orgánica de los elementos que integran la representación y que nos da pie a entender la afirmación de Luna de que la “escenografía es dirección”, en este caso en específico en relación a la luz:

En una función de *Tío Vania* de Chéjov, durante uno de esos momentos afortunados del teatro, cuando el público atento guarda más silencio que el normal o quizás cuando respira al mismo ritmo que el actor, Guillermo Gil, interpretando al doctor Astrov, un hombre robusto de movimientos torpes, acaricia con ternura la mesa rústica improvisada como mesa de dibujo en donde acostumbra acuarelear sus planos ecológicos al tiempo que pregunta: “Nana, ¿nos recordarán dentro de cien años?”. El público se da cuenta que los cien años han pasado, los bosques derribados han servido para hacer esa mesa magnífica, quizás no se dé cuenta que el atardecer ha llegado a su punto crítico pero siente que la intensidad de la luz alcanza un brillo diferente en los ojos del actor y que el cuarto de la hacienda se tiñe de una tonalidad inusual. Creo que, si la enorme mano del médico alcohólico no hubiera acariciado de esa forma la madera, el momento no se hubiera producido, la mesa bella hubiera sido una pieza de utilería más y el atardecer un recurso efectista. El teatro es delicado.

A decir verdad, no sé dónde empieza la escenografía, ni dónde termina la dirección. Ni importa mucho. Son los críticos los que se sienten obligados a

descuartizar el hecho teatral para analizar y calificar las partes. CITRU 2017 “Alejandro Luna”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

- Arturo Nava (1944)

Estudió la primaria y parte de la secundaria en su estado natal, estudios que concluyó en la ciudad de México. En la preparatoria número cinco de la UNAM tuvo su primer contacto con el teatro, en el ya mítico movimiento Teatro en Coapa dirigido por Héctor Azar, donde participó como actor. CITRU 2017 “Arturo Nava”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Es un escenógrafo que teniendo una formación en arquitectura como la mayoría de los escenógrafos reconocidos y con un trabajo interesante en cuanto a realización teatral, pero se involucró profundamente con diferentes ámbitos del teatro:

Haciendo un recuento, comencé por la pantomima, después incursioné en el teatro y la danza y prácticamente he recorrido todo lo que hay dentro del foro. He servido como técnico, porque cuando estaba de coordinador, si no iban los técnicos, yo me tenía que lanzar a subir y bajar telones, mover luces y operar el aparato de sonido. En la parte administrativa, he llevado el control de asistencia, horarios, programación, y en la parte de producción he realizado o coordinado la realización; he tratado con realizadores, presupuestos, comprobaciones, giras..., casi no hay parte del teatro por donde no haya pasado. CITRU 2017 “Arturo Nava”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Ya aquí empezamos a darnos cuenta de que existen elementos comunes entre los diferentes escenógrafos, como por ejemplo la importancia de las relaciones orgánicas entre los diferentes elementos de la obra. Por otro lado, si hay una clara unidad en los elementos, seguramente es por las relaciones orgánicas entre dichos elementos, por relaciones con sentido y esto le tendría que dar unidad a la obra:

Un proyecto teatral no puede constar de varios elementos autónomos, tienen que ser dependientes uno del otro. La forma va llevando al uso y el uso va llevando al tiempo, a la luz, al color, son interdependencias que tienen que ir conjuntando un total global. Son cosas que no se pueden ir desligando, en el momento en que uno visualiza un panel ya le está viendo si es verde por el tipo de la obra, o si ahora tiende hacia el azul o si ahora va a tener un color neutro o si tendrá una textura lisa o si ahora hay que meterle más grueso el contraste, son cosas que van implícitas en el diseño, no es uno más importante que otro. Son pasos, eso sí; a veces empieza uno por definir primero la luz, o por definir primero el color, o por definir primero la forma, pero vienen las dependencias de las demás. CITRU 2017 “Arturo Nava”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

- Gabriel Pascal (1951)

Es un autodidacta como él mismo se define y en este aspecto al igual que Luna, Jorge Ballina y otros, se curtió en el trabajo mismo de la producción escenográfica, también ha tenido una ruta polifacética en la que explora varios ámbitos relacionados con el teatro:

De formación básicamente autodidacta, el escenario mismo ha sido el ambiente y el motivador de sus experimentos; con estudios en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, ha incursionado en el teatro, la danza, la ópera, el cine y la televisión. Luego de sus inicios como iluminador, la escenografía apareció como una necesidad. Después de una primera obra que resultó un fracaso, Pascal ha sido autor de la escenografía de obras memorables en el teatro mexicano del siglo XX, como *De la Calle*, *De Película* y *Playa Azul*, además de notables trabajos de experimentación con el espacio donde se ve involucrada la estructura misma de la sala de espectáculos. CITRU 2017 “Gabriel Pascal”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Respecto a lo que él mismo comenta, si bien sí tiene un proceso de trabajo, este siempre se mantiene abierto a constante cambios o a la oportunidad de cambio:

Para mí, otra parte importante es el tiempo que debo estar con la escenografía en un proceso de cambio, donde puedo tomar decisiones radicales: cambiar totalmente el color, cambiar los materiales, incluso quitar muchísimas cosas; para mí es una necesidad el no estar condenado a la perfección de que, como salió de los planos, llegó al teatro -que sería lo ideal y es el sueño de todo el mundo-. Pero eso no me pasa, lo que sí me pasa es que cada vez voy quitando más elementos y siempre es mejor que te sobren. Eso sí he aprendido, el estar con mi trabajo ya en el lugar, y posteriormente entrar con el proceso de la luz y darle el tiempo que me gusta. Generalmente, prefiero darle más tiempo a la parte del diseño que a la parte del montaje con la luz -yo monto muy rápido, me tardo más en el diseño.

En el proceso de producción, pienso que así como los actores ensayan, el escenógrafo tiene que tener las cosas con cierto tiempo de anticipación para poder modificarlas -si no total y radicalmente-, sí tomar decisiones en cualquier momento y eso requiere de cierto tiempo. CITRU 2017 "Gabriel Pascal", INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Otro aspecto que menciona es en las singularidades de la obra, cada obra y sus contenidos tienen características únicas y requieren un acercamiento distinto. Aun cuando se tenga una manera de trabajar ésta se adapta a la obra misma. En general desde la escenografía cómo un todo hasta los elementos separados, cada uno es un prototipo y los caminos que se recorren son siempre distintos en el diseño de la misma.

Esto implica dificultades tales como la simpatía o antipatía que se experimente con el texto, de manera tal que hay un factor impredecible a la hora de elaborar el diseño y la realización escenográfica. Por desgracia tanto en el trabajo de una producción escolar como en el teatro profesional el factor tiempo siempre es un problema, siempre se está trabajando contra reloj. Respecto a su proceso nos continúa explicando:

Lo que llamo producción artística es lo que tiene que ver con el diseño de todos los creativos, con la puesta en escena, con la actuación, con todo ese proceso.

En esta parte, procuro tener un buen tiempo para la parte de diseño. Hay obras que lees y a la primera vas muy seguro por el punto de arranque, y también hay obras que no sabes por dónde, me pierdo. Me gusta mucho pensar imágenes muy concretas, más que entrar al discurso de que si va a ser expresionista o si va a ser realista; me gusta partir de ciertas imágenes y darle después el estilo. Mi proceso de trabajo comienza cuando me invitan a trabajar en una obra. Me mandan el texto, lo leo, y luego ya nos sentamos a trabajar sobre el proyecto, sobre el teatro, las fechas. He rechazado obras porque no me gustan, y la gente se ofende mucho, pero no entienden que a uno hay temas que le interesan y otros que no. CITRU 2017 “Gabriel Pascal”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Para Pascal el teatro habla de la vida y de la relación entre los seres humanos, la escenografía debe de facilitar esa dinámica en el espacio, y por lo que comenta ese es el factor primordial:

Creo que el espectáculo recae en el todo, es decir, una escenografía o una iluminación con 20, 000 efectos maravillosos sin actores, sin el concepto para lo que fue hecho, no tiene sentido; es cuando yo pienso que todo recae en el todo y en lo que decía: el teatro habla de vida, el teatro habla de relaciones entre los seres humanos y se trata nada más de encontrar la imagen adecuada en la que se dan estas relaciones. Esto se da en la manera en la que se relacionan los personajes en el espacio, la distancia que hay entre uno y otro, si están sentados, si están de pie y todo lo que implica el movimiento. Ahí ubico el todo. CITRU 2017 “Gabriel Pascal”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

- Mónica Raya

Egresada de la Facultad de Arquitectura de la UNAM y con una maestría en diseño escénico por la Yale School of Drama, Mónica Raya ha realizado una consistente carrera en el teatro. CITRU 2017 “Mónica Raya”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Tiene varias obras que han sido significativas y que exploran las posibilidades espaciales de la escenografía. Esto puede que tenga sus raíces en el inicio de su interés en el teatro:

Por ese entonces tenía la inquietud de desarrollar una tesis de licenciatura que fuera un laboratorio espacial para los alumnos de la escuela, un espacio de experimentación del espacio habitable, no una experiencia virtual como en los recorridos de la computadora, sino real, con espacios elementales que pudieran habitarse. Lamentablemente, no encontré un asesor que me apoyara en la concreción del proyecto, pero sí el consejo de un entrañable maestro que me hizo ver que el laboratorio que estaba buscando existía en la caja negra de un escenario. Desde entonces he dedicado mi vida profesional a explorar la “habitabilidad” de este espacio. CITRU 2017 “Mónica Raya”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Con respecto a la forma en que trabaja es muy similar a la de otros escenógrafos y en la cual la parte de investigación y documentación es muy importante como ella comenta. CITRU 2017 “Mónica Raya”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Los pasos o la ruta de trabajo, la tiene muy definida y siempre es la misma:

Lectura analítica del texto. Entrevista con el director. Investigación documental y gráfica. El planteamiento conceptual de una primera propuesta y de las que sean necesarias para obtener el acuerdo con el director. La elaboración del diseño, la maqueta y los planos. La asistencia a los ensayos y la revisión del espacio para ajustar el contenedor de la acción escénica. La comunicación con el productor ejecutivo y los realizadores del proyecto. Supervisión de la realización y del montaje. Asistencia a los ensayos técnicos y generales. El estreno. La autoevaluación del proyecto. CITRU 2017 “Mónica Raya”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Respecto a su trabajo a participado en varios montajes escenográficos interesantes, especialmente con Ludwik Margules con quien a diseñado los espacios escenográficos de *Cuarteto* de Heiner Müller, *Camino rojo a Sabaiba* de Oscar Liera y *Los justos* de Camus. Respecto a *Cuarteto* comenta:



Se diseñó una hermosísima caja de metal que se empotró en uno de los extremos del espacio del foro y el público se ubicó en el extremo opuesto. Entre el escenario, de tan sólo 1.40 m. de ancho, y la primera fila, se dejó un espacio de más de cuatro metros con el objeto de subrayar la distancia del espectador. La caja era muy hermosa y el acero fue registrando una pátina que la hizo más hermosa y expresiva conforme pasaba el tiempo. CITRU 2017 “Monica Raya”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>. Ver fig 12.



Fig 12. *Cuarteto*. Escenografía de Monica Raya. De la página [citru.inba.gob.mx/proyectos/investigacion/9escenografos](https://citru.inba.gob.mx/proyectos/investigacion/9escenografos).

Su trabajo en la obra de *Camino Rojo a Sabaiba* siguió una línea que personalmente me parece interesante en su concepto:

En *Camino Rojo a Sabaiba*, Ludwik y yo coincidimos en alejarnos de la preocupación estética del espacio escénico y propusimos un espacio negro, antiescenográfico, iluminado por unas cuantas bombillas. El espacio reproducía estéticamente la fealdad y la desnudez del foro y los vanos arquitectónicos se redistribuyeron para hacer posibles las necesidades espaciales de Sabaiba. En lo personal era un manifiesto que protestaba en contra de las escenografías

protagónicas que roban foco a los actores. CITRU 2017 “Mónica Raya”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>.

Volvemos a la visión doble, donde la representación teatral, frente al espectador genera un doble del espacio, en donde por una parte está el espacio concreto del teatro y por otro el espacio dramático imaginado que es convocado por los actores, en esta visión doble es posible jugar. A mí me parece que el al negar la simulación de la escenografía y poner de manera más inmediata la naturaleza real del espacio escénico, a mí me parece que le da mayor potencia al espacio dramático al no determinarlo por una parte y por otra le da una mayor intensidad al espacio escenográfico en su dimensión material.

Dicho ejercicio que por un lado pudiera parecer que separa al espacio dramático del escenográfico, al no buscar un mimetismo en el segundo, le permite al espacio dramático acercarse por una vía lúdica al espacio escenográfico como tal en su inmediatez no simulada.



Fig 13. *Los justos*. Escenografía de Monica Raya . De la página [citru.inba.gob.mx/proyectos/investigacion/9escenografos](https://citru.inba.gob.mx/proyectos/investigacion/9escenografos).

Siguiendo ese tipo de línea en el que utiliza una economía de recursos y un rigor antiestético y antiteatral se volvió más radical en *Los Justos* igualmente con

Margulles, en esa escenografía “El espacio entre los actores y el público se redujo a 80 centímetros. Los actores trabajan contra un muro metálico como un paredón y sus entradas y salidas son apenas suficientes. El espacio escénico se volvió microscópico”. CITRU 2017 “Mónica Raya”, INBA (en línea) disponible en <https://citru.inba.gob.mx>. Ver fig13.

# El judaísmo y el teatro escolar

## El colegio y la comunidad

Todos los eventos descritos en este trabajo se realizaron para el colegio ATID el cual se circunscribe dentro de la comunidad judía Maguen David en México, este contexto nos permite entender el enfoque que determina los distintos eventos y obras de teatro que se desarrollan ahí.

El colegio ATID tiene varios principios que menciona en su página web los cuales son textualmente los siguientes:

1. Al asumir la responsabilidad primaria de la educación de sus hijos, los padres colaboran con los objetivos de la institución y promueven la responsabilidad educativa compartida de los deberes y obligaciones de los demás miembros de la comunidad.
2. El reconocimiento de la singularidad de cada individuo a través de una consideración cortés empodera el desarrollo de todos y cada uno de los miembros de la comunidad educativa.
3. El crecimiento y el desarrollo integral de los estudiantes depende de la promoción y el avance de la identidad judío-mexicana.
  - Autonomía para pensar, decidir y actuar de forma independiente y crítica a través del desarrollo de competencias para la vida.
  - Comportamiento ético mediante el desarrollo de la conciencia, la libertad con responsabilidad y la conciencia social basada en los valores humanos universales.
  - Una cultura de vanguardia que permite a las personas inventar, crear, innovar y ser emprendedores.
  - Una educación internacional a través de la interacción y la colaboración con personas e instituciones de otras culturas y países.
  - Trilingüismo con español como lengua materna, inglés como segundo idioma, ambos como idiomas de instrucción, mientras que el hebreo se aprende como un idioma de identidad.
4. La promoción de la identidad judío-mexicana consiste en:
  - Identificarse con el pueblo judío y garantizar la continuidad al vivir sus valores y tradiciones para crecer éticamente y acercar a las personas a su propia felicidad.
  - Conocimiento y uso del hebreo como un idioma de identidad y la identificación con el Estado de Israel.
  - Fortalecer la sensación de ser mexicano para fomentar acciones positivas dentro y fuera del país.
5. El desarrollo personal y profesional de maestros y colaboradores les permite tener una relación asertiva con la comunidad educativa en la búsqueda de estándares académicos de excelencia y comportamiento ético. Colegio ATID

2018 (en línea) disponible en : [www.atid.edu.mx/web/2016-02-02-16-00-23/principles](http://www.atid.edu.mx/web/2016-02-02-16-00-23/principles).

Hay unos puntos que tienen que ver directamente con el carácter de las obras de teatro en el colegio y es que el colegio busca la identificación con el estado de Israel por parte de los alumnos, en resumidas cuentas, el colegio se define como sionista o partidario del Estado de Israel, y busca que los alumnos formen vínculos con él. Además, busca que los alumnos vivan los valores y las tradiciones judías, festividades que a grandes rasgos serán expuestas más adelante.

Otro punto es que la escuela busca un desarrollo trilingüe, por lo que varias obras son en Inglés y hay una en hebreo, teniendo las obras en inglés un sentido más formativo y la obra en hebreo un sentido más de identidad. El teatro y diversas actividades con acción teatral que son llevadas a cabo con una finalidad formativa e identitaria, tienen el sello de esa intención en el texto mismo y en lo que el director busca en la retórica de la obra.

Por poner un ejemplo hay una obra de teatro llevada a cabo en idioma hebreo exclusivamente que trata sobre el monte Sinaí, dicha obra no tendría sentido si no buscarse la identificación con las tradiciones y la historia judía y con los lugares que corresponden al actual estado de Israel. Lugares como el monte Sinaí precisamente y el desierto influye en la retórica de la obra. El territorio de lo que actualmente es Israel tiene una paleta particular en tonos arenas y amarillos, la ciudad de Jerusalén ubicada en ese territorio es llamada la ciudad dorada, por ello el uso de estos colores pueden ayudar a reforzar la retórica de algunas obras o eventos en los que aparecen lugares relacionados con Israel.

La comunidad Magúen David tienen ascendencia que proviene de Aleppo, que se encuentra en la actual Siria, es por ello que hay una obra realizada para las graduaciones que fue ambientada en el antiguo Aleppo y en esa escenografía puede apreciarse claramente la paleta de color que gusta tanto a la comunidad.

La ciudad de Aleppo fue retomada para una escenografía de graduaciones del año 2012, en esa ocasión se manejó el estilo arquitectónico de la ciudad Siria, los tonos de la escenografía buscaban imitar la piedra caliza y las características plásticas del lugar. El tema al igual que otras obras de temática judía es sobre los temas básicos de la vida del pueblo: el matrimonio, el trabajo, la familia y las tradiciones y una vida rural que muestra las rices de la comunidad Maguen David. Aleppo será retomado junto con su estética una y otra vez dentro de la comunidad en eventos grandes o pequeños,

impregnando con su fuerza retórica, un tanto melancólica las ceremonias y representaciones. Siguiendo una pauta de rememoración no solo de hechos históricos sino del aspecto simbólico de su historia, que como uno puede ver es un ejercicio que refuerza o construye el sentido de identidad de los niños. Ver fig 14 y 15.



Fig 14. *Aleppo*. Escenografía para las graduaciones del 2012, foto del Colegio ATID.



Fig 15. *Aleppo*. Escenografía para las graduaciones del 2012, foto del Colegio ATID.

## El judaísmo y el teatro

Como menciona (Stemberg, 2011:181) su religión se centra por supuesto en la Biblia hebrea de la cual surgen dos conceptos que a su vez sirven para describir su cultura a grandes rasgos: la halaká y la haggadá.

El concepto de halaká, un concepto central del judaísmo es definido de manera imprecisa como “ley religiosa”. La palabra viene del verbo hebreo halak, que significa “ir” y se refiere al hecho de caminar con rectitud, a la conducta que dios desea. (Stemberg, 2011:139). Este principio aclara que el pueblo judío está completamente sometido a la ley y al deber de obedecerla como valor fundamental.

Debido en parte a esto se considera que la producción artística tanto visual como teatral se ha visto afectadas entre los heterogéneos grupos humanos que practican esta religión. Según (Malkah Rabell, 1965:5) “el judaísmo a pesar de tener una de las culturas más antiguas tiene una de las historias teatrales más jóvenes”. Comenta varias razones, entre ellas la prohibición religiosa de: “dedicarse al oficio de bufón y de divertirse en compañía de bufones”.

Sin embargo existe un teatro judío y artistas judíos, sin tener que mencionar que al menos en mi experiencia, personas que se sienten orgullosas de sus artistas y sus expresiones culturales. Sin mencionar que en las fiestas, al menos en la escuela, se despliega un valor plástico con la decoración de la misma. Esto tiene su explicación al profundizar en los conceptos, por ejemplo se distinguen tres tipos de halaká rabínica estas son:

Leyes que se derivan de la biblia, que mayormente son citadas también junto con sus justificantes textuales; leyes que tienen un origen independiente al bíblico y que se aducen por sí mismas sin una referencia; leyes que no derivan de la biblia, pero que más adelante se les busca apoyo en la misma biblia. (Stemberg , 2011:143).

Y como se podrá comprender, el estímulo más importante en la evolución de la halaká siempre fue el desarrollo histórico de las condiciones de vida. (Stemberg, 2011:143).



El otro concepto fundamental para comprender al judaísmo, que complementa al anterior, es el concepto de la haggadá que se encuentra junto a la halaká y aunque no es equiparable es de igual importancia para la vida judía. “El término haggadá, viene del verbo lehaggid: “contar, decir , exponer”. Designa la narración, la exposición oral, para la que especialmente está pensada la haggadá”. (Stemberg, 2011) Por ejemplo Semuel ha-Nagid (993-1005) (citado en Stemberg, 2011:159) escribe: “haggadá es todo comentario en el talmud sobre cualquier tema que no sea precepto”.

En la haggada hay: breves comentarios a los textos bíblicos, relatos, anécdotas biográficas o históricas, leyendas, cuentos, fábulas, dichos o máximas ético-filosóficas, discursos de consolación, admoniciones, etc (Stemberg , 2011:160). Es decir, toda una riqueza elaborada posiblemente desde el simple comentario bíblico y que es una muestra de la profundidad y riqueza en el pensamiento de este pueblo.

Para (Malkah Rabel, 1965:5) “el teatro es un arte contrario al espíritu especulativo del pueblo judío”. Apunta además que “el teatro surgió de la dramatización de la vida y de la muerte de un dios o de los dioses. Lo cual es imposible para jehova el cual no tiene vida ni muerte ni pasión individual, es imposible dramatizarlo”. No obstante, surgieron varias formas cercanas al teatro la más antigua es sin duda la de los juegos de Purim que datan desde el siglo V. (Malkah Rabel, 1965)

Esta festividad, que hasta la fecha de hoy es conmemorada, trata sobre la historia de cómo el pueblo judío fue salvado por la reina Esther (una judía casada con el rey) que convence al monarca de las malas intenciones de su ministro Aman quien quiere exterminar a los judíos, pero al final es él mismo quien es ajusticiado. Sobre los orígenes de esta festividad nos comenta Malkah Rabel:

El día de dicha fiesta en sus orígenes era levantado en el patio de la sinagoga un simulacro de horca, de la cual colgaban a un muñeco y rodeando la multitud el improvisado patíbulo, se divertía en lanzar bromas y chistes subidos de color. Cansada la muchedumbre de las chanzas quemaba el maniquí junto con la



horca...Se formaban comparsas que, ataviadas de máscaras que llevaban a cabo una primitiva representación de la historia. (Malkah Rabel, 1965:10).

Si bien la fiesta de Purim no fue la raíz de la cual surgió el teatro judío propiamente dicho, sí fue un antecedente que con el tiempo se enriqueció y se desarrolló de manera propia (Malkah Rabel, 1965). Hoy en día esta fiesta es un buen ejemplo de otra dimensión de la cultura judía expresada en ese concepto de la haggadá, que es distinta de la ritualidad y de la ley, es decir de aspectos implícitos de la halaká, me refiero a la “exposición”.

Me ha tocado ver en múltiples ocasiones a los rabinos “exponiendo” historias, relatos, anécdotas y cuentos con un fin didáctico, para aclarar valores que se encuentran en su eterna biblia. Y buscan por supuesto captar la atención de su público, ser interesantes o graciosos, envolver con su discurso aunque tengan que tomar prestadas, historias que no sean en lo absoluto hebreas.

Hay una frase que le escuche en una ocasión a un rabino y es la famosa metáfora que dice “vino viejo en odres nuevos”, dicha metáfora se puede aplicar a la halaká para el vino y a los múltiples odres para la haggadá. De hecho creo más o menos con esas palabras el rabino de la comunidad explicaba estos conceptos con esta misma metáfora. De esta misma manera el teatro cumple una función didáctica, como en el caso de la fiesta de Purim así como de todas las otras fiestas, y esas actividades son parte fundamental de la escuela y algo que hay que tomar en cuenta al buscar la estética y la funcionalidad de la escenografía.

Cabe destacar que de la fiesta de Purim si bien en la antigüedad no era teatro, se enriqueció con el quehacer del teatro judío y aunque quizá de manera indirecta, pero evidente, ha evolucionado hasta ser representada en una obra teatral como tal, en conmemoración de la historia original.

De este último punto se describe en esta tesis la escenografía de una obra con motivo de Purim en el capítulo III. En donde menciono la singularidad de esta fiesta y su manera de retomar elementos culturales de su entorno.

Ahora bien la historia como tal del teatro judío surge, como comenta (Malkah Rabell, 1965), con una raíz distinta a la de la fiesta de Purim:

Durante la Edad Media, eran frecuentes los juglares judíos que alegran las ferias y bodas en los ghettos con sus cantos, bailes, juegos de prestidigitación y toda clase de payasadas, principalmente con sus bromas [...] Desde el siglo XI los desfiles y bailes con máscaras hacen parte de los casamientos en los ghettos europeos y con el tiempo se fue especializando en la figura del payaso del juglar. En los países eslavos ese personaje que divertía los casamientos se llamaba el “Badjem” y tenía sus rasgos específicos. (Malkah Rabell, 1965:8)

El teatro característico del pueblo judío es el teatro en idioma Idish, un idioma híbrido entre el alemán y el hebreo como lo explica la Enciclopedia judaica castellana. El actual teatro de habla idish tiene sus precursores en los espectáculos tradicionales desde el siglo XIII en los ghettos de Alemania, Hungría y Bohemia, en los que se usaba el vernáculo judeo- alemán ( juden-deutsch), forma primitiva del idish de los judíos del este europeo. (Malkah Rabell, 1965:203)

Y la enciclopedia judaica castellana nos aclara que:

A principios del S. XVIII las autoridades rabínicas en los ghettos sólo admitían la representación de historias bíblicas o leyendas con motivo de la fiesta de Purim. En ocasiones se toleraban piezas satíricas. Al mismo tiempo se generalizó el uso de textos escritos o ampliados mediante improvisaciones, de esa manera evolucionando los mimos y aficionados se iban transformando en compañías de actores. La primera versión escrita de esas dramatizaciones del ciclo de Purim de que se tiene constancia, nos dice la Enciclopedia Judaica castellana, data de 1708. (Weinferd,1951: 203).

La enciclopedia Judaica también explica que hubo un periodo de transición al teatro profano y profesional, entre esas obras se encuentran las comedias Satíricas en un acto de David Leib Biderman, representadas en el teatro judío de Viena.(Weinferd,1951).

Con la emancipación de los judíos de Europa Central y su incorporación completa al idioma alemán se terminó el teatro en su vernáculo judendeutsh. Desde entonces el teatro quedó reducido al idish (Weinferd, 1951: 204).

El creador propiamente del teatro Judío moderno, un teatro del pueblo y para el pueblo surgido en el idioma idish, y que tuvo sus primeros atisbos de teatro moderno fue gracias a la figura de Abraham Goldfaden, un egresado de la Escuela Rabínica de Zhitomir. Su figura empezó al formar una pequeña compañía teatral la que podríamos considerar la primera compañía de teatro moderno judío (Malkah Rabell, 1965). Y podemos considerar que es el padre del teatro judío moderno ya que inició desde prácticamente ningún antecedente al respecto, ya que los juegos de Purim distan de ser teatro moderno como tal nos aclara Malkah Rabell:

Aún cuando llamemos, con buena voluntad, “teatro” a los Juegos de Purim, ello no obsta que no han preparado ni dramas, ni actores, ni público para un arte teatral. Goldfaden creó un teatro de la nada, escribió sin tener modelos – excepto cinco o seis obritas judías escritas en forma de diálogos, pero más bien para la lectura que no para ser representadas, de Etinguer, Aksensfeld y Gotlober, escritores de la primera época de la literatura idish – escribió sin poder apoyarse en tradición alguna, hubo de inventarlo todo, crearlo todo de nuevo; y lo hizo. Logró crear un teatro judío en su forma y en su espíritu. Y esto es mucho. (Malkah Rabell, 1965:19).

Este Goldfaden que era un hombre culto y que escribió cuarenta obras teatrales para un público iletrado, veía además un instrumento pedagógico en el teatro como nos lo comenta Maidana:

Era un hombre que leía literatura en varios idiomas, que era consciente de que no había una tradición judía sobre literatura dramática en Europa del Este y que sabía que sus audiencias iban al teatro solo a divertirse. Goldfaden escribió que esta actitud lo puso “en guerra con el público”. Quería que el teatro fuera una escuela para personas que nunca tuvieron tiempo para estudiar y para cultivarse. No obstante, su “guerra” se basó en entender profundamente a su público. Antes de finales de 1876 , Goldfaden se dedicó a escribir muchas obras serias en idish

sobre temas judíos. Goldfaden mismo sugirió que esta vuelta a la seriedad fue posible porque él había educado a sus audiencias. (Maidana, 2016:24).

## **Fiestas representativas**

Las fiestas tienen su fuente en la Biblia hebrea o Tanaj compuesto por 24 libros divididos en tres partes, cinco de ellos conforman el Pentateuco, los ocho libros de los Profetas y once libros de los Ketubim.

Varias de ellas se encuentran entre los libros del Pentateuco que son los más antiguos por lo que aclaramos sus nombres: Bereshit ó Génesis, Shemot ó Éxodo, Vaikrá ó Levítico, Bamidvar ó Números y Devarim o Deuteronomio. Nosotros utilizaremos los nombres hebreos pues las fuentes los conocen de esa manera.

Como habíamos visto uno de los aspectos de la cultura judía es la halaká y hace referencia a la ley y por tanto al deber. Entre las obligaciones del pueblo judío se encuentran el celebrar las fiestas. De entre todas las fiestas hay tres fiestas consagradas a Dios además de otras fiestas instituidas:

Durante estas tres fiestas, es obligatorio concurrir al centro de culto más importante para dejar ofrendas a Dios. Debido a ello, cada una de las tres fiestas duran siete días para darle oportunidad a aquellos que se hallaren más alejados, de poder concurrir con sus sacrificios y holocaustos al Templo.

Estas fiestas consagradas y a las que todo miembro del pueblo de Israel debe guardar para que su alma no se escinda de la misma son: Shabat, Pésaj (Pascua), Shabout, Sukot, Rosh hashaná y Iom Kipur. De estas fiestas las consagradas a Dios son Pésaj, Shabout y Sukot. ( Roitman, 2010: 71).

La vida del pueblo judío circula en conjunto al proceder de las fiestas, en mi opinión son las fiestas y el festejo de las mismas lo que le da unidad al Pueblo judío, ya que son estas fiestas una rememoración de su historia, por otro lado, es por medio de las fiestas junto con las obras teatrales de temática bíblica o histórica que se refuerza el sentido de su identidad. Evidentemente son parte del programa escolar, aun cuando no se considere a este colegio dentro de la comunidad Judía como un “colegio religioso”.

- Pesaj.

En la biblia hebrea en Shmot, 10:2, comienza la intención explícita de Dios de hacer la salida de Egipto un momento de transmisión oral de lo sucedido, que se hará explícito luego por escrito en la Hagadá shel Pesaj (narración de Pesaj) como obligatorio para el pueblo de Israel. Y en Shmot, 23, se declara que Pésaj es una de las tres fiestas consagradas a dios. En esta fiesta es cuando no se come pan con levadura (Roitman, 2010:74).

En esta fiesta debido a que no se come pan levado se come matzá, que es un pan sin levadura y es uno de los elementos representativo de esta festividad, por otro lado, como la salida de Egipto fue dada por las plagas que envió dios para que liberaran al pueblo hebreo, las distintas plagas son recordadas y se representan en la festividad. Por ejemplo en las escuelas es normal colocar imágenes de las distintas plagas con motivo de la fiesta de pesaj y las matzót (termino en plural de la matzá) igualmente se representan para decorar la escuela. En general se puede decir que los elementos que aparecen en las historias Bíblicas de las fiestas y los alimentos que se consumen en las mismas, son los que se utilizan para representar la festividad.

- Jag Hashabout.

Esta fiesta es la segunda consagrada a Dios y puede deberse a un sincretismo religioso, necesariamente adaptado al culto como comenta (Roitman, 2010:75). Y es que esta festividad señala tanto la siega y los primeros frutos como la entrega de las tablas de la ley en el monte Sinaí. Es por esto que la fiesta se conoce como la fiesta de las primicias, pues los primeros frutos se llevan al templo a la casa de Dios en esta festividad.

En esta festividad por lo tanto algunos frutos son considerados representativos de la festividad tales como las espigas de trigo que representan las primeras siembras y por supuesto las tablas de la ley o el mismo monte Sinaí. Para la decoración del colegio ATID hemos colocado los rollos de la Torá o las Tablas de la ley.

- Sukot.

Conocida como fiesta de las cabañas es la tercera festividad consagrada a Dios y es una festividad en donde es particularmente claro un sentido de rememoración desde la indicación bíblica. Esto ya que es por una parte al igual que Shabout, es una fiesta relacionada con la cosecha pues se indica:

En Vaikrá, 23: 33-34 “cuando alcancen a recoger toda la cosecha de los frutos de la tierra, van a festejar a Dios” y “En cabañas se sentarán siete días, todo el nacido en Israel se sentara en cabañas. Para que sepan sus generaciones que en cabañas hice que habitaran los hijos de Israel, (cuando) los saque de la tierra de Egipto, yo el Señor, su Dios” (Roitman, 2010:77).

Y tal como lo comenta la Biblia, hasta el día de hoy se arman unas cabañas y se decoran con tiras de papel de colores y con frutas. Del mismo modo, turno por turno los chicos de la escuela pasan y reciben una charla en la cabaña por parte del rabino y comen. La decoración de las cabañas corresponden al área correspondiente a la realización de escenografías, para nosotros la cabaña es una escenografía más. Sería muy apresurado decir que “no hay actividad teatral” en la cabaña porque no se desarrolle ninguna obra de teatro. En mi opinión el espacio dramático podría existir, al ser la cabaña una rememoración de la época bíblica y las acciones llevadas a cabo dentro de ella hacer referencia a esa realidad bíblica, a la cual recurren una y otra vez.

Los elementos fundamentales y simbólicos de la fiesta de las cabañas son tanto las mismas cabañas, como las ramas de palma y el *lulav*. El *lulav* es un amarre de cuatro plantas tres de ellas son ramas y un fruto llamado *etrog*, que tiene la apariencia de un cítrico.

- Shabat

Esta festividad es dada por el mandato de dios desde el monte Sinaí al entregarle al pueblo judío los diez mandamientos. Citando a Roitman (2010:77) “Entre los mandamientos los primeros cinco son un pacto con Dios y los otros cinco a la relación del hombre con su igual. Entre los primeros el quinto es la orden de consagrar el sábado al descanso porque es un día dedicado a dios”.

Durante el shabat la mujer enciende un par de velas y se festeja en familia el inicio de esta festividad, esto en el momento en que sale la primera estrella en el cielo de la noche del viernes y formalmente, el canto de *kohelet*, que es el canto de shabat. (Roitman, 2010:80).

El elemento más representativo y simbólico de la fiesta es la mesa de shabat la cual consiste en la mesa de la casa con un mantel blanco para la ocasión, un par de velas, la *jalá* (pan) y el vino.

El final de la festividad al día siguiente es llamada abdalá y se señala el fin de la festividad apagando una vela especial para abdalá en vino, lo cual indica que ya termina el shabat y se puede volver a trabajar. La vela de abdalá está constituida de tres velas de colores trenzadas y por ser utilizada por poco tiempo durante el ritual suelen durar varios años.

Es importante comentar que en la comunidad Maguen David a la que pertenece el colegio, y que “no es una comunidad en su mayoría religiosa”, no todos siguen todas las festividades, pero sin falta el “respetar shabat”, es decir, el cumplir con la ceremonia y el precepto del shabat, es seguido por prácticamente toda la comunidad, de allí la importancia peculiar de esta fiesta en decoraciones y eventos emotivos que la mencionan, ya que tiene un carácter emocional particular para los miembros de la comunidad al ser compartida por todos.

- Rosh Hashaná.

Como los demás festejos anteriores se menciona en la biblia, se encuentra en Vaidrá, 23: 23 -25, pero como comenta (Roitman 2010: 81). Aunque sin justificar ni mencionar por qué se conmemora dicho día. Por lo que podría ser una aportación babilónica.

Esta festividad es el año nuevo del calendario judío y los elementos significativos de la festividad son la manzana con miel por un lado y la cabeza de pescado. La manzana con miel suele comerse en esta festividad ya que se relaciona el sabor dulce con el deseo de tener un año dulce. Por otro lado puede ser más directa la asociación con la cabeza de pescado, pues al ser Rosh Hashaná el inicio ó la cabeza del año, se asocia la fecha con la cabeza del pescado.

- Yom Kipur.

Esta festividad es considerada, como me han comentado las personas de la comunidad, la festividad más importante de todo el calendario judío. Es la única festividad en la cual, la comunidad judía mexicana no religiosa, realiza en realidad un ayuno ritual. Este ayuno dura 25 horas y tiene la finalidad de ser purificador para el alma.

Según me han comentado se cree que en este día, Yom Kipur o el día del perdón, es cuando se juzgan las acciones de los hombres ante Dios y cuando se juzga por Dios si se va a vivir un año más o no. Es según la tradición en esta festividad cuando se realiza dicho juicio divino.

Cita Roitman (2010:81) a la biblia y menciona que es en el libro de Vaikrá, 23: 26-32 donde aparece la primera mención al *Yom Kipur*, día de la introspección y balance y purificación del alma ante Dios:

Y le habló Dios a Moisés diciendo: “pero en el décimo día del séptimo mes el Día del Perdón es. Él una conmemoración sagrada será para vosotros, y empobreceréis a vuestras almas, y haréis sacrificios con fuego a Dios. Y no haréis ningún trabajo de por si en este día porque el Día del Perdón es para reconciliaros ante el Señor, vuestro Dios. Porque toda alma que no se empobrezca de por si en este día, yo haré perder a esta alma de dentro de su pueblo. No haréis ningún trabajo (es) Ley para siempre para vuestras generaciones en vuestros asentamientos. Día de descanso será para vosotros y empobreceréis vuestras almas en el noveno (día) del mes desde la víspera, descansareis vuestro descanso”.

El Día del Perdón suele ser por la seriedad y solemnidad del mismo representado de manera sobria, especialmente por el *Shofar*, el cual es un cuerno de carnero utilizado como trompeta y el cual se suele hacer sonar en algunas festividades particularmente sagradas, como por ejemplo en esta.

- Jánuka.

O fiesta de las luces, esta festividad al igual que Purim son menos antiguas y tienen una lectura de rememoración de la historia, la cual cumple un factor no



sólo de identidad entre la comunidad sino además de regocijo ya que son las celebraciones más festivas o alegres, junto con Purim, de su calendario en mi opinión.

(Roitman, 2010:81-82) describe la historia de esta festividad:

El origen de esta fiesta se relaciona con la revuelta protagonizada por el Rab Matitiau ha Hajashmonaí, que va a ser sostenida y finalmente ganada por su tercer hijo, Iehúda. Toda la historia nos fue transmitida por Flavio Josefo, en su libro *La Historia de los judíos*, así como por el libro de los Hashmonaín . Sucintamente, al caer Palestina en manos de los sirios, durante el reinado de Antíoco III, el monarca entró en la ciudad de Jerusalén. Este hecho acaeció en el año 168 a. C. En principio , las relaciones entre los hebreos residentes en Palestina y los dominadores fueron de tolerancia sin muestras de anti judaísmo, pero esta fue perdiendo lugar a partir de la ascensión al trono sirio de Seleuco IV. Finalmente, las relaciones se rompen cuando Antíoco IV Epifamo entra a caballo en el Templo de Jerusalem y en su interior levanta un altar a Zeus Tronante. A su vez, prohíbe la práctica de los ritos hebreos a los habitantes de Palestina. Cuenta la leyenda que la insurrección comienza en el mismo templo, cuando Maitiau Hajashmonaí, obligado a postrarse ante la estatua de Zeus, saca un cuchillo de sus vestimentas y asesina al soldado que le estaba obligando a arrodillarse frente al ídolo.

Cuando finalmente Iehúda Hajashmonaí logra recuperar Jerusalén, en la cual entran en diciembre del 165 a. C., se encuentran con el templo completamente arrasado. Entonces, comienza su reconstrucción. Entre los escombros encuentran una menorá que contiene combustible para apenas un día de iluminación. Maravillosamente, la lámpara alumbró a los responsables de la consagración del templo reconstruido, durante los ocho días que duró la misma, dando así tiempo a los judíos para la obtención de más aceite con el que alimentar la menorá. A partir de ese momento, los sacerdotes instauran el festejo de la fiesta de Jánuka.

La festividad se celebra con el encendido de la primera vela de Jánuka, el *Shamash*, y luego de esta se prenden las demás en los días subsecuentes, la festividad se extiende por ocho días, prendiendo las ocho velas restantes, una por día.

Por supuesto la menorá de nueve velas es lo más representativo de Jánuka, también conocida como Janukía, del mismo modo que el aceite e incluso el templo mismo reconstruido.

- Purim.

Esta festividad no se encuentra en el Pentateuco se encuentra en los *Ketubim*, en un libro llamado *Meguilat Ester* o “rollo de Ester” y el texto explicita que la historia refiere a lo acaecido al pueblo judío en el primer exilio, a partir de la conquista del reino de *leúda* o “Judá” por el rey Nabucodonosor. (Roitman, 2010:82).

El texto narra la historia de una heroína llamada Hadasa, mejor conocida como Ester, que logra salvar a su pueblo al ponerse al servicio de un Rey no judío. Debido a la importancia de esta festividad en este trabajo, pues el montaje de la obra de Purim es algo hoy en día característico de las escuelas de la comunidad Judía en México. Por otro lado uno de los montajes escenográficos de este trabajo está elaborado para esta festividad. Por ello vamos a detallar la historia del libro de Ester, también como referencia a las peculiaridades del montaje de la misma y su manera de reinterpretarla que veremos en el capítulo tres. Tomado de las citas bíblicas mencionadas por Roitman (2010:82-84) la historia es esta:

Y todos los esclavos del rey que estaban en la puerta del rey se arrodillaban y se inclinaban ante Amán, porque así lo había ordenado el rey y Mardoqueo no se arrodillaba ni se inclinaba. Y le dijeron los esclavos del rey que estaban en las puertas del rey a Mardoqueo: “¿Por qué tu pasas por sobre las órdenes del rey?”. Y esto mismo le repetían día a día, y no los escuchaba, y se lo comentaron a Amán, para ver cuánto se mantenía en las palabras pronunciadas por Mardoqueo ya que les había dicho que él era judío. Y vio Aman que Mardoqueo no se inclinaba ni se arrodillaba ante él, y se llenó Amán de ira. (Ester, 3: 2-5)

Y busco Amán destruir a todos los judíos que (existen) en todos los reinos de Asuero, el pueblo de Mardoqueo (...). Y dijo Amán al rey Asuero “Tenemos un pueblo esparcido y distribuido entre los pueblos en todos los estados de vuestro reino, y sus creencias religiosas son distintas de( las de) todo pueblo, y no cumplen con las leyes del rey, y en nada se beneficia el rey dejarlos sobrevivir.

Si al rey le parece bien, que destruya a sus esclavos”. Y dijo el rey a Amán: “La plata se te dará, y al pueblo, para que hagas con él lo que sea bueno para tus ojos”(…), y se enviaron escritos en manos de los mensajeros a todos los estados del rey para exterminar y matar y esclavizar a todos los judíos, desde el pequeño hasta el anciano, niños y mujeres en un mismo día en el trece del mes, duodécimo del mes de Adar, y apoderarse de sus bienes. ( Ester, 3 6-8 y 9-11).

De aquí viene el nombre de la fiesta, del termino echando “suertes” o *pur*, ya que Aman hecho a suertes el día del exterminio, sin embargo la “suerte” se cambió en ese día para Ester y su tío Mardoqueo, del mismo modo que la “suerte” del pueblo cambió ese día para todo el pueblo judío por los diferentes decretos que el rey Asuero decreto en ese día. Este día al revés se explica en el mismo rollo, Ester, 9: 1-5:

Y en el mes decimosegundo, que es el mes de Adar, en el decimotercer día, en el que llegó la palabra del rey y sus razones para hacer en dicho día, en el cual se rompieron los enemigos de los judíos para ensañarse contra ellos ( los judíos), y sucedió lo opuesto ( sucedió cambiado, sucedió lo contrario), porque se enseñorearon los judíos sobre ellos, en sus enemigos. Se congregaron los judíos en sus ciudades, en todos los estados del rey Asuero, para enviar su mano sobre los buscadores de sus males, y ningún hombre se mantuvo en pie en su presencia, porque cayó el miedo hacia ellos sobre todos los pueblos. Y todos los ministros de los estados, y los sátrapas, capitanes y oficiales del rey, ayudaban a los judíos, porque cayo el miedo hacia Mardoqueo sobre ellos. Porque se hizo grande Mardoqueo en la casa del rey, y escucharon que camina en todos los estados, porque el hombre Mardoqueo anda y se engrandece. Y golpearon los judíos sobre todos sus enemigos con golpe de espada y mataron según sus razones, e hicieron en sus enemigos los que quisieron.

En este momento de los acontecimientos la matanza llega a oídos del rey Asuero quien se dirige a Ester, su ahora reina, planteándole, que solicite lo que su pueblo quiere, que él va a cumplirlo, ya que no era necesario causar tal cantidad de muertes para que él escuchara. Es cuando Ester le solicita que los judíos del pueblo cuelguen a los diez hijos de Aman. (Roitman, 2010:84).

En esta celebración es común disfrazarse y la máscara se puede considerar un elemento representativo de la fiesta, junto con todos los elementos festivos por excelencia como la matraca o las serpentinas.

### **Algunas consideraciones relacionadas**

Como vimos anteriormente las festividades y la necesidad de escenografía se encuentran ligadas a las fiestas religiosas de la comunidad, de manera similar a como ocurre en otros grupos que comparten una religión, sirviendo de pretexto para elaborar dentro de los límites de su religión la actividad teatral.

Pero la religión no dicta todos los límites para el guión y la escenografía de una puesta en escena y para aclarar este punto me voy a centrar en la ya mencionada fiesta de Purim. Como podemos tal vez podría saltar a la vista, la historia de dicha festividad es, al igual que varios pasajes de la historia y de la biblia misma, es claramente violenta y francamente inapropiada para los niños.

Las funciones con motivo de Purim son representadas por las madres de los niños de la escuela, al menos en el colegio Atid , en otros colegios he sabido que tanto padres como madres participan en dichas obras. La misma es representada en el Atid para los papás y familiares, en dos funciones más para primaria y una función más para los niños de preescolar.

La historia de Purim es siempre una adaptación que, aunque nadie lo mencione por ejemplo en el equipo de trabajo, implica evidentemente omitir varios puntos de la historia. Estos filtros dejan una historia muy digerible y a veces algo cómica que dista mucho de la (un tanto sangrienta) historia bíblica original.

Las funciones de teatro de Purim y muchos otros eventos dentro del colegio tienen la función adicional de reafirmar la identidad Judío-Mexicana de los niños y sus lazos con el estado de Israel, lo mismo que eventos concernientes a otros pueblos que compartían su misma religión. Esta necesidad de reafirmación de la identidad, por no decir de “construcción de la misma es dada por supuesto por las festividades religiosas, pero también por otras festividades que no están en la Biblia y que por tanto no tienen un aspecto religioso pero son igualmente importantes en el sentido de darles un sentido de identidad a los niños.

## **Festividades representativas no religiosas**

- Yom Hashoah

Día de recuerdo de las víctimas del holocausto de la segunda guerra mundial (1939-1945). Es un día feriado en Israel y no sólo se recuerda a los judíos sino a todos los que murieron en el holocausto, la palabra “*shoa*” significa precisamente eso “holocausto”.

En ese día se da una ceremonia luctuosa en el patio de la escuela y se da un solemne discurso en recuerdo de las víctimas. Actividades relacionadas con la reflexión de los hechos históricos se dan igualmente, girando por lo común en un tema específico del holocausto.

La decoración es importante para ese día y suele ser muy sencilla, casi siempre con un conjunto de seis velas blancas sobre unos cajones forrados de negro e imágenes y datos de algunas víctimas del holocausto.

A veces por las actividades escolares en torno a los temas de la “*Shoa*” determinan el utilizar otros elementos tales como alambre de espino, siluetas negras, etc. Normalmente suele ser muy solemne y austera, por lo que la decoración es escasa pero muy meditada.

- Yom Hazikarón.

Día del soldado caído, es el día en que se rememora a los soldados muertos en combate y curiosamente también a las víctimas del terrorismo, es una festividad que se da justo un día antes del aniversario de Israel, Yom Hasmaut.

La escuela se decora normalmente con banderas de Israel con moños negros, se ponen puntos de acento que recuerdan a los soldados, tales como un par de cascos con velas de pilas en su interior, un par de rifles cruzados, el escudo del ejército de Israel y otros motivos asociados al ejército.

Es común que vengan soldados del estado de Israel a la escuela de invitados y realicen demostraciones diversas, muchas veces acompañados de los alumnos de la escuela, por lo que es general el uso cada año de una tarima, en la cual se

realizan las demostraciones y los bailes y ceremonias correspondientes, suele ser mucho más ostentoso que la ceremonia de Yom Hashoah. Ver fig 16.

- Yom Hazmaut.

Es conocido como el aniversario de Israel y es celebrado justo al día siguiente de Yom Hazikarón, se celebra el Estado de Israel y es uno de los días más festivos y decorados del calendario.

Se retiran los moños negros de las banderas y se arregla de la manera más festiva la escuela, la tarima igualmente se queda montada de un día a otro y se decora con elementos adicionales. A veces se monta una especie de kermesse en donde hay puestos de comida y de juegos a los cuales les dan el nombre de alguna de las ciudades de Israel.



Fig 16. *Trinchera*. Instalación para Yom Hazikarón en el Centro Comunitario Maguen David. Materiales: bolsas de plástico pintadas con vinílica, siluetas de madera y bastidor de madera entelado de 2.44m x 2.44m. Foto del Colegio ATID.

Como podemos ver el sentido de identidad y de pertenencia reforzado con estas festividades, exige que el aspecto plástico sea congruente con la festividad y que los artistas visuales que desempeñan el trabajo concerniente a la manufactura de las imágenes, escenografías e instalaciones, profundicen en el sentido de las festividades para dotarlas de un sentido estético adecuado.

### **El teatro en la escuela, teatro infantil y teatro para niños.**

El teatro normalmente es asociado a una actividad realizada por adultos, es decir obras representadas por actores adultos, y en ocasiones su público es infantil, lo que se conoce como “teatro para niños”, ejemplos de esto lo tenemos en las obras de Purím en donde suelen ser los padres los actores.

Además hay un teatro que es realizado por niños y que en este trabajo definiremos como “teatro infantil”, del cual un ejemplo es el realizado por alumnos en el colegio ATID y este en particular además, por desarrollarse en el ámbito educativo también podemos definir como “teatro escolar”.

El teatro infantil o la participación de los niños en el teatro no es algo nuevo, desde la antigüedad los niños han participado de las obras actividades de carácter teatral:

Platón escribía, cuatrocientos años antes de Cristo, en sus Leyes: “Todos los niños, desde los tres años y hasta llegar a la edad en que tengan que intervenir en la guerra, deberán participar en determinadas procesiones y en oraciones públicas... danzando y marchando, ya más velozmente, ya más lentamente”. Y es cierto que en la antigua Grecia a los niños se les ejercitaba en juegos educativos tendentes a su desarrollo y formación siendo admitidos, desde muy pequeños, en las fiestas dedicadas a Dionisos en los festivales de Atenas. (Torregosa, 2010:90-91).

Distinguimos más matices de las aportaciones que reciben los niños de su experiencia en el teatro cuando nos comenta de su participación en una tragedia de Esquilo:



Esquilo, para su tragedia *Las suplicantes*, en su primera representación dispuso de un coro compuesto por cincuenta niños y jóvenes que cubrieron las cincuenta hijas de Dánae, papeles que requerían hasta ese modo tan particular de peinarse con el *oncos*<sup>1</sup>, atando largas trenzas sobre sus cabezas. cita de Allardyce, N.1964, Historia del teatro mundial, editorial Aguilar, Madrid. Citado por (Torregosa, 2010:91).

Y agrega (Torregosa, 2010:91):

En general, parece que el objeto que se propuso Esquilo fue crear, mediante el empleo del majestuoso vestuario teatral, el *coturno*<sup>2</sup>, y las grandes máscaras con *oncos*, una impresión de nobleza idealizada de magnificencia y grandeza para el conocimiento y valoración de los jóvenes y niños.

De manera tal que no sólo es la participación de los niños y los jóvenes, en las actividades teatrales, algo muy antiguo, sino que además parece ser una práctica que ya entonces tenía un importante valor educativo. Esto nos facilita comprender, en parte, la importancia del teatro infantil hasta estos tiempos, y es que “volver a fundar la realidad en cada obra y movilizar el espíritu, provocando transformaciones es propio del teatro. Por eso el teatro es un hecho fundamentalmente educador” (González de Díaz y otros autores, 1998:12).

Podemos decir que todas las artes, desde siempre tienen un valor formativo:

De una manera u otra, todas las culturas le han atribuido al arte un rol importante en la formación del ser humano. Los pueblos primitivos, desde su mirada empírica, encontraron en el arte un modo de aprehender la realidad. Arte, supervivencia y ritualidad estaban ligados. (González de Díaz y otros autores, 1998:12).

1 Oncos, del griego *Onkos*, bulto, haciendo referencia a los rizos de la cabellera.

2 Coturno, calzado griego utilizado para la tragedia, tenía la finalidad de dar altura a los actores.



Hay una necesidad actual por parte de la sociedad de retomar los aspectos alfabetizadores de la educación artística. Y es que los lenguajes son posibilitadores de pensamiento, de comunicación y de intercambio entre las personas particularmente los lenguajes del arte. (Gonzáles de Díaz y otros autores, 1998):

Los lenguajes del arte nos permiten materializar universos inmateriales, mundos alternativos, contruidos a partir de la relación lúdica y curiosa con ideas, emociones y sensaciones. Adoptar en la escuela este amplio criterio de alfabetización pondrá a los alumnos en contacto con maneras diferentes de las tradicionales y alternativas de decir. Ensanchará su campo de percepción y comprensión y seguramente mejorará, no sólo las habilidades tradicionales de lectura, escritura y cálculo, sino también muchas otras habilidades latentes en los alumnos, que en la escuela de hoy despiertan y se desarrollan más por efecto del azar, que por la acción sistemática. (Gonzáles de Díaz y otros autores, 1998:15-16).

De todos los lenguajes del arte, el de la representación teatral es incluso más complejo porque en el teatro se involucran varios lenguajes artísticos y además implica una transformación necesaria lo cual lo vuelve un hecho más contundente aún en seres en formación como los niños y los adolescentes:

El teatro constituye, sin duda un caso particular de la conducta humana... el sujeto (actor en camino hacia el personaje) y el medio (la escena, en parte real y en parte convencional o imaginaria) tienen la particularidad de no ser al principio del proceso, lo que debe llegar a ser al final del mismo. (Serrano R, 1982:79) citado en (Gonzáles de Díaz y otros autores,1998:34).

Siendo como hemos visto contundente la importancia de las artes y del teatro en los niños, hay que tener en cuenta que el enfoque que tiene el teatro infantil es muy distinto del teatro del adulto, y tiene características propias, de este punto nos habla Torregrosa:

Y es que muchos docentes olvidan o desconocen que el teatro infantil, el teatro de los niños, no es el hermano pobre del TEATRO con mayúsculas, el de los adultos, sino otro tipo de teatro bien distinto, una clase de teatro relacionado intrínsecamente con el juego, que, como éste, posee unas reglas muy sencillas y elementales que se deben y se tienen que conocer y aceptar. (Torregosa, 2010:76).

En multitud de ocasiones contemplé obras pensadas y creadas para personas mayores, puestas en escena por niños que, en la mayoría de los casos, no entendían la propuesta teatral a desarrollar pero que se prestaban, eso sí, a repetir y realizar cuantos movimientos y voces se les ordenaba por bien del resultado final del montaje. Esto, que me parece poco motivador para los chicos y que, en muchos casos, crea frustración y provoca una espantada general de todo lo que "huela" a teatro, debe ser tomado muy en cuenta: los niños poseen un mundo interior rico y propio, generoso y abierto, que sólo espera el empujón hacia la creatividad y la libre expresión -que bien puede darle su profesor, un animador adulto, y/o su propio ambiente grupal-. Este mundo interior es característico y suyo. Aquel que entre en él debe aceptar sus reglas de la mano del juego. Un teatro alejado de este mundo interior, de estas reglas del juego, no puede llenarle y, por consiguiente, no sirve. (Torregosa, 2010:94).

Por mi experiencia puedo comentar que, para muchos de los niños de la escuela, la experiencia en el teatro en varios suele estar acompañada de un tanto de fastidio, particularmente por parte de los niños más pequeños, esto en parte por lo largo y tedioso de los ensayos que suelen ser a veces largos, en el ensayo general por ejemplo pueden estar unas cuatro horas o más.

En parte porque los niños a veces no se saben sus líneas y a veces porque están más preocupados por seguir las indicaciones de los maestros, la directora o de preguntarse qué es lo que sigue, que por divertirse en la obra. Esto tiene a mi parecer dos razones, por un lado, la falta de tiempo que tienen el maestro de danza y el maestro de teatro para montar la obra con los niños es muy corto y en parte hace falta el introducir al niño en un trabajo lúdico:

Y es que las manifestaciones dramáticas, ocultas bajo la denominación de teatro de la libre expresión y *teatro fiesta* cobra en los niños y en los adolescentes su verdadera dimensión. Ambos conceptos -reunidos bajo un mismo prisma, el *teatro escolar* esencialmente, el que se hace en los últimos cursos de la enseñanza primaria-, conlleva una serie de acciones, dignas de ser tenidas en cuenta. (Terragosa, 2010:70).

La solución que propone Torregosa es por medio de los talleres de teatro, en los cuales se deben de preparar los grupos para poder desarrollar las herramientas que les permitan llevar a cabo la representación:

Para realizar el montaje de una pieza teatral con niños será importante colocar una buena cimentación que asegure al colectivo el soportar con éxito el peso de la representación, ensayos, movimientos, escenografías, coreografías, improvisaciones...Esta base, estos cimientos, surgen de la reparación del grupo en completas e intensivas tareas de desinhibición individual y colectiva, de trabajos sobre dramatización, relajación, expresión oral y corporal, de juegos de todo tipo, en definitiva, que abran, socialicen, aseguren, igualen a cada uno de sus componentes y lo embarquen, libre y gozosamente, en la tarea común de representar para otros compañeros y compañeras. (Terragosa, 2010:98).

Por otra parte y sin desviarnos más del tema de la producción escenográfica; del mismo modo que el teatro infantil requiere un enfoque distinto de aquel en el que conceptualizamos al de los adultos, del mismo modo la escenografía del teatro infantil tiene sus propias características, en relación a esta (Torregosa, 2010:73) nos aclara:

Sugerir más que explicitar (escenografía simple y esquemática).

Escenografía viable y posible dentro de los centros de enseñanza.

Evitar dentro de lo posible los cambios de ambiente y decorado.

Estas serían indicaciones generales propias para cualquier escuela, sin embargo, Torregosa no nos explicita el porqué, aunque podemos suponer que son para facilitar el trabajo lúdico del niño y su participación total en los distintos aspectos de la obra. Enfocándonos a la producción escenográfica de las

escuelas de la comunidad Judía en México se dan ciertas características específicas que nos harían preguntarnos sobre la validez de estas indicaciones más no sobre la intención de las mismas.

Por supuesto, en el caso del ATID y de otras escuelas dentro de la comunidad existe un personal de tramoya y que tras bambalinas realiza cambios de escenografía y que facilita una escenografía más elaborada que la que realizarían los niños si es que ellos tomaran parte en la elaboración de la misma.

Posiblemente en la mayoría de los colegios lo más probable es, que los que se encuentren tras bambalinas, sean otros estudiantes los cuales se encarguen de muchas actividades que en este sector realizan nanas y personal especializado.

El niño en la comunidad se limita a actuar y recitar sus diálogos ya sea en hebreo, inglés o español, dependiendo de si la obra es de tipo religioso o es parte de su trabajo de formación en el idioma Inglés y no se preocupa por los cambios de escenografía y no realiza ninguna parte de la misma. La escenografía es diseñada y realizada por personal especializado, por lo que este tipo de escenografía sin dejar de ser escolar exige recursos y labores propias del teatro profesional.

Debido a la saturación que los niños tienen y que, en parte debidas a las características inevitables de un colegio trilingüe, con muchos eventos académicos y religiosos, el taller de teatro es un taller opcional tomado por una minoría de los estudiantes a pesar de que todos tienen que realizar como parte del programa seis obras teatrales durante su formación primaria y dos obras durante su formación preescolar.

Esto vuelve el trabajo de producción escenográfica escolar en la comunidad Judía algo *sui generis*, algo que tiene características muy peculiares y en parte es esta peculiaridad la razón de este trabajo, el poder exponer el trabajo plástico y correspondiente al trabajo de las artes visuales, al servicio de la producción escenográfica, sirviendo a la formación de la escuela y sus características culturales propias, las cuales no tienen por qué ser las de otras escuelas.

La escenografía bajo este contexto tiene las siguientes características generales en mi experiencia en un colegio de la comunidad Judía:

- La escenografía es naturalista, de gran formato y nunca es esquemática.
- Hay muchos cambios durante las representaciones, por lo que es muy normalizado el utilizar todos los varales disponibles para la escenografía (trece en total) y aun así varias fermas a piso, en cada representación. Cuando no es posible hacer cambios de varal (por no haber varales) la escenografía de pie se mueve constantemente, se voltea, tiene distintas vistas etc.

Respecto a la forma de trabajo en la producción podemos agregar:

- Se realizan de manera simultánea la producción de diferentes eventos.
- El equipo de trabajo requiere escenógrafos y profesionistas necesariamente por los requerimientos de la misma. El equipo consta de 5 personas dedicadas a la realización, montaje, desmontaje, almacenamiento y mantenimiento de la escenografía, una encargada de vestuario y una coordinadora de eventos.
- Los alumnos no tienen participación alguna en la producción escenográfica ni en los procesos relacionados.
- Las instalaciones no están pensadas para la realización de escenografía de gran formato, por lo que las dificultades con respecto al almacenamiento y a la producción lo mismo que los procesos de montaje y desmontaje son cosa rutinaria
- El equipo lleva poco tiempo haciendo escenografía de gran formato, específicamente desde el 2012.

- Se toman en cuenta el guion como punto de partida conceptual de la obra y se busca la congruencia entre el espacio del texto al elaborar la plástica del espacio escenográfico.
- Lo que el equipo de producción debe buscar en todo momento es la comodidad de actores, para que la utilería y la escenografía faciliten el curso de la representación.
- La escenografía en general es la mayoría de los casos es plana y se busca en todo momento el ser lo más ligera posible y con el menor volumen, tanto para evitar accidentes al entrar y salir de las piernas como para dejar el espacio para que ellos preparen sus entradas.
- Hay que calibrar el tamaño de la escenografía y de la utilería con respecto a los niños actores.
- Los niños requieren de una utilería más ligera y más resistente incluso que la pensada en los adultos.

# Proyectos escenográficos

## **Escenografía de la obra *Purim in the chocolate Factory* 2017**

Después de leer en equipo el guion y de tener una junta con la directora de escena, elaboramos la lista de los elementos que se tuvieron que elaborar para la obra.

Esta obra es una interpretación de la película “*Charly and the chocolate Factory*” estrenada en 2005 y dirigida por Timothy Walter Burton (1958- ) o simplemente Tim Burton. La obra retoma la película, pero la reconfigura dentro de las tradiciones judías y dentro de la historia de Esther referente a la fiesta de Purim.

Esta manera de presentar la historia de Purim para la festividad del mismo nombre es algo que me llamó la atención dentro de la comunidad. Ya que de hecho la historia de Purim aunque con cambios sigue siendo visible, esto a pesar de que introducen las referencias e incluso los diálogos enteros de las películas que retoman.

La paleta de colores de la obra en general es de colores muy brillantes para la mayor parte de la obra. La fiesta de Purim es una fiesta de regocijo y la obra busca ser graciosa y divertida a la par que explica la historia de Ester en el contexto de la fábrica de chocolate, para que los niños se impregnen de la historia bíblica reforzando su sentido de identidad con el pueblo Judío por medio de la tradición de una representación teatral, pero con imágenes que recuerden la última película de moda. Se busca lo irreverente, lo cómico y lo gracioso en la representación y para ello se recurre al juego de escalas, al colorido y al uso de dulces como objetos utilitarios. Se pretende dentro de las limitaciones del presupuesto y del tiempo que las imágenes sugieran un mundo de caramelos y chocolate.

Para facilitar la organización y entendimiento de los requerimientos, así como para facilitar la entrada y salida de la escenografía y utilería a lo largo de la obra, el orden de la escenografía es mencionado por orden de aparición. No es exactamente por escenas, ya que a veces diferentes escenas se llevan a cabo

con la misma escenografía. Nosotros acotaremos las imágenes dadas por la escenografía en su conjunto por medio de “cuadros”, cada cuadro es el conjunto exacto de elementos que forma una composición escenográfica, cada cambio de escenografía o elementos escenográficos corresponde a un cuadro distinto.

### **Primer cuadro.**

Escenografía: dos camas que se juntan dando lugar a una cama más grande y la televisión chica. Aquí reutilizamos unos practicables en forma de cajón de 50 x 50 cm, utilizando dos cajones por cama unidos por tiras de madera y convertidos en carritos por la anexión de ruedas.

Se cubrieron con hule espuma de una pulgada y tela Magali color blanco para el colchón y los cantos de los cajones se cubrieron con duvetina color café y se les agregó una tira de tela estampada a modo de decoración. Las cabeceras de las camas fueron elaboradas en corroplast y pintadas con pintura en aerosol café, amarillo y naranja.

La televisión chica fue elaborada en cartón y cubierta con una cartulina similar a la cartulina caple pero de color café, muy similar a la madera, la cartulina fue donada por lo que no ubicamos el tipo de cartulina.

### **Segundo cuadro.**

Entra la televisión grande y se queda la televisión chica, las camas salen del escenario.

Este elemento marca el primer momento que busca generar asombro en el espectador, es una televisión de unas medidas de 3.40 m x 4m. En el cual los ganadores del concurso aparecen y dan a entender que es la televisión en la cual la familia de la protagonista está viendo las noticias, por ello la televisión chica debe tener el mismo estilo que la grande para dar a entender eso.

La tele es vieja y debe parecer de una familia muy humilde, por otra parte, no tiene un fondo como tal, el fondo es la pared pintada de negro que se encuentra hasta atrás del teatro haciendo caja negra.



La televisión se realizó con corroplast en cuatro piezas, dos piezas verticales a los lados y dos piezas en posición horizontal. A la forma general se le dio un aspecto redondeado para hacerle parecer una televisión antigua, usando del mismo modo una paleta en colores café, rojo oxido, naranja, amarillo y negro. Los botones fueron elaborados con unisel y pegados con pegamento mil U. Ver fig 17.



Figura 17. *Televisión*. Escenografía para la obra de Purim, medidas 4 m x 3.4 m, materiales: corroplast, madera y unisel, pintada con vinílica. Foto de David Salazar.(los rostros fueron suprimidos de la imagen para respetar la identidad de las madres involucradas).

Unas observaciones sobre el montaje de la televisión. Para empezar fue montada en una tarima de medio metro de altura la cual se cubrió con tela negra del mismo modo se aforó la televisión con tela negra sostenida de unas tiras de madera que se sujetaron a la estructura del marco.

Fue necesario resolver la cuestión de meterla y sacarla del escenario, lo cual se hizo dejándola detrás del ciclorama negro y levantar el mismo como un telón a la Italiana. Fijando una cuerda a dos puntos del ciclorama negro y luego levantándolo para abrirlo.

### **Tercer cuadro.**

Consistió en una lona impresa con la imagen de la reja de entrada a la fábrica. Las medidas de esa lona son de 5m x 12m.

### **Cuarto cuadro.**

Consiste de una imagen del interior de la fábrica en donde se aprecia: el río de chocolate, una cascada de chocolate, dos árboles de caramelo, dos árboles de algodón de azúcar, varios dulces colgados de las varas, una manta de maleza como fondo y sobrepuesta a ella varios dulces y un montículo de chocolate. Ver fig 18.



Figura 18. Escenografía para la obra de Purim con el río de chocolate y árboles de dulce y dulces colgados. Foto de David Salazar.

El río de chocolate estaba formado por dos piezas de cuatro módulos cada uno, cada módulo consiste en un bastidor de 40 cm X 220 cm, armado con tiras de madera de dos centímetros, a dicho bastidor se le sobrepuso una pieza de coroplast cortada en forma de oleaje de 50 cm x 220 cm. Una vez armados estos módulos se unieron cuatro módulos continuos utilizando tiras de madera de 3 cm de grosor.

Finalmente se le cubrió con tela duvetina de color café de 70 cm por el largo de la pieza, dejando que la tela arrastrara para cubrir los pies de quien se encontrara detrás del río de chocolate. Fueron utilizadas dos piezas de estas para formar el río las cuales se movían en sentidos contrarios para generar la ilusión de agua en movimiento.

Cabe mencionar que estos módulos no fueron hechos en un principio para esta obra, de hecho están pintados de color azul y se han utilizado con tela organza azul diamantinada, con la finalidad de simular el mar. Sin embargo, se prestaron bien para el río de chocolate, y funcionaron para un juego escénico de la actriz que se “ahogaba” en el mismo, situándose ella entre las dos piezas del río.

La cascada de chocolate se armó sobre una escalera de madera de 1.50 m de altura colocada de perfil por 1.50 m de ancho, es decir con los escalones viendo hacia el espacio entre la manta de fondo y el primer rompimiento. La armamos con desecho de coroplast el cual atornillamos a la escalera y luego cubrimos con tela duvetina, el mismo peso de la tela doblaba el coroplast para hacer la caída del supuesto chocolate.

Los árboles de caramelo fueron inspirados en la Película de Tim Burton y están realizados en coroplast, tienen un tamaño de 3.5 m x 3 m aproximadamente. Fueron elaborados a partir de unos troncos de MDF de dos centímetros de grosor y de unos 2m de alto los cuales sirvieron de estructura para soportar las ramas en forma de espirar y elaboradas con coroplast.

Una vez armado este soporte se forró con Delcrón laminado en color blanco y matizado sutilmente con color azul, para posteriormente rodearlo con tiras de

delc3n pintado con aerosol color rojo para dar el dise1o de los caramelos de menta blancos con l3neas rojas.

Se montaron sobre una vara con alambre recocado y hay que mencionar que ese es el procedimiento que siempre realizamos cuando el objeto es pesado, siempre se cuelga la estructura con alambre recocado como mencionamos anteriormente. Ya a la distancia los alambres, aunque si logran verse no generan tanto ruido visual.

Otras partes que era necesario levantar como las ramas en espirar de coroplast se amarraron a la vara por medio de hilo nylon transparente del n3mero 80. Esto una vez que ya se hubieran montado en la vara las estructuras m3s pesadas de los 3rboles.

Los arboles de algod3n de azucar por su parte estaban elaborados a partir de otros 3rboles elaborados en una tabla de madera de triplay de 3 ml de grosor y texturizados con polvo de m3rmar, papel y espuma de poliuretano.

El procedimiento para adaptarlos fue cubrir el follaje con delcr3n laminad, y ya puesto pintarlo con colores Ne3n en aerosol para darle tonos brillantes y que resaltaran con la luz negra. A uno de los 3rboles se le pinto el follaje con varios colores, el otro qued3 pintado de color rosa y se le sobrepusieron unos c3rculos de Delcr3n en color verde y azul. Finalmente se retoco el tronco de los mismos con rojo oxido para darle un tono m3s c3ldo al tronco. El montaje fue sobre la misma vara del tel3n de fondo y con alambre recocado. Ver fig 19 y 20.

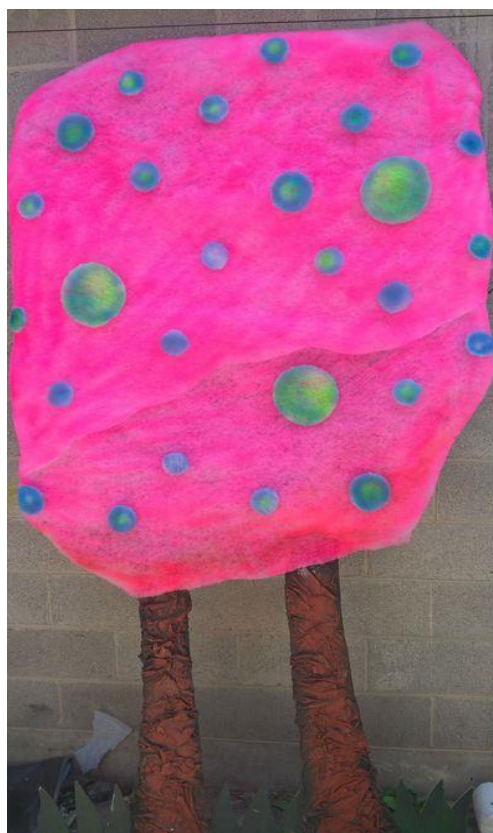
El fondo verde utilizado consiste en una tela de manta de 5 m X 12 m con tonos rojizos en el cielo y maleza no muy bien definida en varios tonos verdes.

Es una manta que se elabor3 para la obra del libro de la selva y la reutilizamos en esta obra. Originalmente estaba acompa1ada de telones que colgaban enfrente a modo de bambalinas y telones cubriendo todo el alrededor de la boca escena.

El mont3culo de chocolate estaba elaborado con coroplast y la misma tela duvetina color chocolate forr3ndola, agregamos un poco de Delcr3n pintado con verde ne3n, para simular el pasto de dulce. Este mont3culo hacia juego con la



cascada de chocolate, ya que la cascada supuestamente caía desde arriba de dicho montículo.



Figuras 19 y 20. *Arboles de dulce*, medidas 1.22 x 2.44 m, materiales: madera y delcrón laminado. Foto de David Salazar.

Los dulces que bajaban de dos varas distintas consistían, por una parte, de pelotas cubiertas de papel celofán de colores, otros eran bastones de unicel decorados con listones, paletas igualmente de unicel cubiertas de celofán y con palos de madera. Algunos dulces se agregaron al montículo de chocolate para decorarlo.

#### **Quinto cuadro.**

En el guion es un cuarto independiente, sin embargo con la directora de escena acordamos que se quedarán el fondo y el río de chocolate para esa escena y salieran de la misma la cascada de chocolate y los árboles de caramelo.

Entra la primera máquina, la máquina de chicles. Ver fig 21. Esta máquina fue elaborada sobre una base que originalmente era un pozo con ruedas el cual es en un cilindro de 1.20m de diámetro por 1m de alto, el cual se forró de tela roja y papel plateado.



Figura 21. *Máquina de dulces*, medidas 2 x 3 m, materiales: madera, tela, cartón, coroplast, hule cristal y pelotas de plástico. Foto de David Salazar.

Se armó la parte superior con un disco de coroplast de 2m de diámetro, el cual se decoró con un estencil en forma de circulo y varios colores en aerosol , para simular los dulces del fondo. Usando varias piezas de coroplast se armó la orilla y se reforzó para formar una caja. Se le agregaron pelotas de plástico chicas para simular los chicles y con hule cristal se pe puso tapa. La máquina de chicles quedó de 2 m x 3 m x 1 m.

### **Sexto cuadro.**

Esta máquina, la máquina de nueces, la resolvimos desde la junta con la directora de escena, y consiste en un tubo plástico desde el cual caen nueces, las nueces se ponen en unos carritos, uno de los cuales sirve al final para un juego escénico en el cual una actriz sale de escena y es llevada a la basura.

Por lo que en este cuadro lo que entran son un tubo de plástico el cual se asoma por los rompimientos, unas 20 nueces de hule espuma, y un carrito.

El tubo fue elaborado con tiras de PVC transparente y unas más cortas de coroplast. Ver figura 22. Se formó primero un anillo con las tiras de coroplast dándoles vuelta y pegándolas con pegamento de contacto. Estos anillos sirvieron como soporte para colocar el PCV, de este modo formamos varios módulos. Uniendo los módulos entre si se armó un tubo de 2m de largo por 60 cm de diámetro. El cual se montó sobre una escuadra de madera, manteniendo una inclinación para que las nueces pudieran rodar por el mismo.

Las nueces eran interceptadas por una actriz y repartidas a varias actrices en el papel de “ardillas” ver fig 23.

Las nueces están elaboradas en hule espuma de una pulgada de grosor, ese es normalmente el grosor que utilizamos para hacer gorros y demás utilería. El hule espuma se cortó haciendo seis gajos para darle una forma redondeada, los gajos se cortaron en una sola pieza para facilitar el armado y ahorrar trabajo. Fueron posteriormente pegados entre sí con pegamento de contacto mil U.



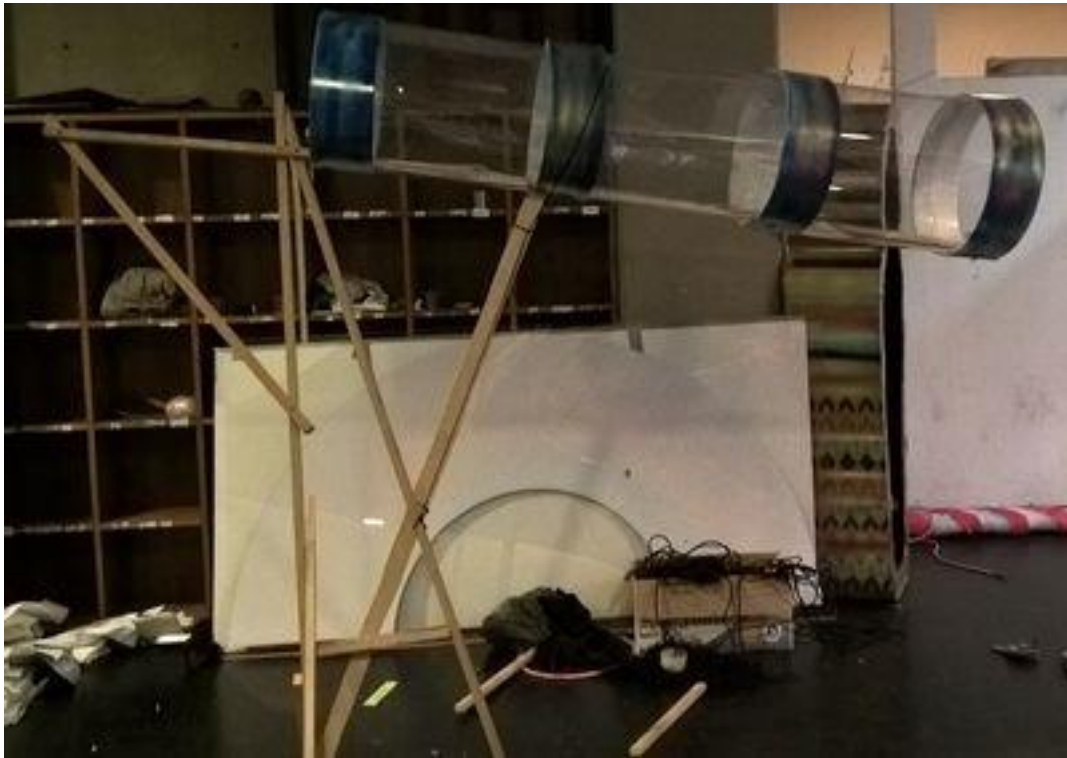


Figura 22. *Máquina de nueces*, medidas 2.80 x 2 m, materiales : madera, lámina de PVC y coroplast. Foto de David Salazar.



Figura 23. *Actrices con nueces en su papel de ardillas*. Foto de David Salazar.

El procedimiento para pegar el pegamento de contacto es poner una muy pequeña cantidad de pegamento en ambos lados del hule espuma, unir las dos



partes para que el pegamento se distribuya de manera uniforme. Luego separar las piezas, ventilarlas un poco y luego volver a unir las ya de manera definitiva, el pegamento de contacto debe de pegar en un solo intento.

Si no está bien oreado el pegamento ya sobre la superficie, las piezas tienden a abrirse antes de que termine de secar, con las consecuentes dificultades, por practicidad y tiempo se empezó a poner pegamento en varios gajos de la misma pieza y conforme este se secaba, se van uniendo las piezas para formar las nueces.

Ya teniendo la esfera formada se texturizaron raspándolas con un cepillo de alambre, en la misma dirección. Una vez texturizadas se les dio la forma de nuez haciendo un doble a lo largo de la nuez, dividiendo la forma en dos mitades.

Una manera de pintar el hule espuma, sin que la pintura endurezca el mismo y se quiebre por la pintura vinílica base agua, es por “inmersión”, lo que se hizo fue diluir la pintura vinílica en un poco de agua, evitando que quedara muy diluida, solo lo suficiente para que fuera líquida.

En un bote con esa mezcla se sumergen las piezas de hule espuma, hasta sumergirlas o hasta que se pinte la totalidad de la pieza. Luego es necesario exprimirle el exceso de pintura lo más posible y se dejan secar de preferencia al sol. Por este medio las piezas quedan teñidas de manera uniforme y conservan la mayor parte de la flexibilidad del hule espuma, a veces si se diluye mucho la pintura puede aclararse un poco el color o quedar deslavadas, por lo que se debe evitar que así suceda.

El color utilizado fue rojo óxido, amarillo ocre y negro. Ya teñidas por inmersión y ya secas se les pintaron puntos a modo de huecos y se remarcó la línea que une las dos tapas de la cascara, esta última operación con una mezcla de negro y rojo óxido.

Los carritos utilizados para recolectar las nueces y a la actriz durante el juego escénico, eran simples carritos de supermercado a los cuales se les pusieron tapas de coroplast con engranes en papel tornasol y recortes de cartón para simular ser otras máquinas. Para simular el fondo y las vistas laterales se recurrió a pegar tiras de yute de colores.

### **Séptimo cuadro.**

Cuarto de televisión, en este cuadro simplemente se volvió a presentar la televisión grande detrás del ciclorama negro. Por lo que para este momento se subieron las varas del río de chocolate y la manta de fondo que habían estado en los cuadros de las máquinas.

Se volvió a colocar la televisión chica y se anexo un sillón que tomamos prestado del centro comunitario, el sillón tiene unas medidas de 80 cm x 180 cm.

### **Octavo cuadro.**

El cuarto de Esther en el palacio, conocido como cuarto de dulces

Este cuadro consiste en caja negra y solo entra 1 mampara abatible, armada con dos bastidores de 2.20 m de alto por 1.20 de ancho. Ver fig 24. Esta mampara no requiere pata de gallo pues se sostiene sola, siempre y cuando no se abra demasiado. Además se ambientó con un asiento en forma de pastelillo, un buró rosa con dulces y un banquillo color chocolate.

Los bastidores que la forman están forrados con una tela estampada con dulces. En un principio se pensó en comprar una tela ya estampada, pero en vistas de que no se encontró ninguna en la que los dulces fueran visibles, se procedió a pintarla por cuenta propia.

Para la decoración de la tela se armaron unos estencils en papel craft, unos para contornar la forma del dulce en un determinado color y otros para en esa misma forma pintar los otros colores del dulce. Por ejemplo uno con la forma de bastón y otro con la forma de las rallas de color de ese mismo bastón. La tela para decorar fue tela Magali.

Una vez forradas las mamparas se procedió a decorar con dulces tridimensionales; caramelos formados con flotadores de espuma y decorados con listón, pelotas forradas con papel celofán, bastones de unicel decorados con listón y paletones de unicel con celofán.



Figura 24. *Cuarto de dulces*, medidas 2.40 x 2.22 m, materiales, tela, madera y dulces de unicol y fomboard. Foto de David Salazar.

El pastelillo fue elaborado a partir de un bote de pintura, el cual se volteó y se forró alrededor con cartón corrugado, en la parte de arriba se le puso hule espuma. De pintó el hule espuma con aerosol amarillo y rojo oxido y el cartón de color rojo. Esta pieza era necesario hacerla resistente para que pudieran

sentarse en ella. Terminada quedó de una altura de 50 cm y un diámetro de 40 cm ver fig 25.



Figura 25. *Pastelillo*, medidas 40 x 50 cm, materiales: bote, cartón y hule espuma. Foto de David Salazar.

El tocador fue elaborado de cartón y pintado de color café, se le puso un paletón de 60 cm de diámetro, elaborado con Delcrón y se decoró con dulces.

#### **Noveno cuadro.**

Para este momento se volvieron a bajar el fondo con maleza y el río de chocolate, ya que en esta escena entra un sombrero a modo de canoa que lleva a varias actrices, dos de ellas utilizan unos paletones armados con Delcrón a modo de remos. Este sombrero entra a la escena, da una vuelta y sale.

El sombrero no tiene base, es un aro de tela pintada por inmersión para darle un color rosado y montado en una guía plana. La guía plana es ese alambre que se utiliza para colocar cables en instalaciones eléctricas, es muy resistente y tiene la ventaja de que vuelve a su forma original después de doblarse, si se arma un aro con este, se podrá aplastar y vuelve a su forma circular, como si fuera el alambre de un resorte. Ver fig 26.

El ala del sombrero fue realizada con un coroplast y cubierta con hule espuma a modo de troncos en el mismo color rosado, simulando con pintura tablas de

madera rosada. El hule espuma le dio volumen y una textura más cercana al de la tela que componía la copa del sombrero.



Figura 26. *Sombrero*, medidas 2 x 0.70 x 1.70 m, materiales: madera, tela y hule espuma. Foto de David Salazar.

El ala del sombrero se montó en unas patas, las cuales consistían en dos bastidores de 60 cm de altura, a los cuales se les agregaron ruedas, este soporte no era visible ya que se encontraba cubierto por la tela montada en la guía plana. Agregándole la altura de las ruedas el sombrero quedó con una altura de unos 70 cm, un largo de 2 m y un ancho de 1.7 m.

Los paletones se armaron sobre un círculo de coroplast, al cual se agregó un palo de escoba al cual se le pegó con pegamento de contacto mil U, tiras de Delcrón enrollado en forma de espiral a ambos, lados del mismo y finalmente, se pintó con aerosol las vetas del caramelo.



### ***Respecto a la utilería de los bailes.***

A lo largo de la obra fueron necesarios elementos de utilería para los bailes, la maestra de bailes nos solicitó: 26 palos de madera con un listón de 2 metros agregado ( los cuales al final no se utilizaron, pero los mencionamos porque se produjeron), 26 bastones de caramelo de 80 cm de largos, 26 chocolates con la impresión de chocolate wonka de un lado y la impresión de un “Golden tiquet” del otro lado.

Los bastones se hicieron con bastones de madera los cuales fueron forrados con dos capas de Delcrón en color blanco natural y luego decorados con una tira de Delcrón en color neón con sprayt. Para pegar el Delcrón utilizamos pegamento de contacto mil U. hay que comentar que, aunque la elaboración fue rápida con estos materiales, debido a los ensayos y las mismas funciones estos bastones se fueron deteriorando por lo cual fue necesario realizar labor de reparación a lo largo de las funciones.

Respecto a los chocolates con la leyenda de “Golden tiquet”, estos fueron elaborados con rectángulos de coroplast, los cuales fueron forrados con impresiones de los chocolates wonka de un lado. Por el revés, nos pidieron que los Golden tiquets fueran brillantes, por eso decidimos forrar con papel metálico dorado y pintar la leyenda con un stencil realizado en un rectángulo de PVC transparente.

### ***Respecto a la decoración del teatro fuera de escena y del área de butacas***

Para esta obra se decidió decorar con dulces el espacio arriba de los espectadores y a los lados de la boca escena y el canto del proscenio que da hacia el público.

Para ello soltamos unos hilos de nylon desde el paso de gato y los amarramos a la vara 19, la vara que sostiene la bambalina de boca. En ese hilo colgamos unos caramelos de 2.5 m de largo y otros dulces elaborados con Delcrón envuelto en papel metálico y luego envuelto en celofán.

Respecto al proscenio se colocó tela duvetina color café y Delcrón laminado pintado con verde fluorescente en la parte superior, junto con la palabra “PURIM”

en letras de coroplast pintadas de manera que recordaran la textura y colores de dulces. A los lados en el mismo proscenio rematamos con varios dulces atados con hilo nylon. Ver figura 18.

## **Proyecto escenográfico para la obra del violinista en el tejado 2017**

Esta obra está basada en un Libro del escritor judío ruso Sholem Aleijem (1859-1916) titulado las hijas de Tevye. La historia, que transcurre en un pueblo ruso llamado Anatevka, narra como Tevye el lechero busca casar a sus hijas con hombres de bien y solventes, una hija se casa con un sastre que es pobre pero honrado y que corresponde a los sentimientos de la hija a pesar de que no es el candidato deseado inicialmente por la familia.

Al final la comunidad es desalojada por el ejército Ruso, pero logran salvar sus vidas ya que una de las hijas de Tevye se casó con un soldado y gracias a esa influencia la comunidad se salva, pero tienen que dejar su amado hogar y volverse errantes, cual si el errar fuera el triste destino del pueblo judío.

La retórica de la obra gira en torno de una rememoración de las viejas comunidades judías de Rusia, comunidades sencillas, de personas del campo que conservan sus costumbres. Gente alegre con vidas rústicas y básicas en las que predomine la atmosfera de un pueblo perdido en el tiempo y los elementos intemporales de las casas rusas y del campo: la madera y su textura en tonos oscuros para resaltar su estado vetusto.

La paleta escogida tenía el color verde y el rojo mezclados entre sí con un poco de amarillo mostaza, dando así a una gran paleta de cafés para la madera, que nos facilitaban las texturas que simulaban la madera casi omnipresente y otros elementos como tela amarillenta, metal viejo y paja. Retomando de manera visual otros trabajos del violinista en el tejado en donde predominan una plástica que simule los elementos en su estado natural.

La mayor parte de la escenografía se queda en el escenario y no se llevó a cabo en el teatro, se realizó en un salón de fiestas sobre una tarima con los lados aforados y preparada expreso para los eventos de graduaciones.

El realizar la obra en un lugar que no fue pensado inicialmente para ser un teatro, implica que no se cuentan con varales, ni telón de boca, ni otros varios elementos



relacionados, que facilitan, por ejemplo, la entrada y salida de elementos escenográficos.

Con respecto al telón de fondo, este entra por medio de un dispositivo de rieles colocado en la parte superior de la estructura del escenario. Todo este procedimiento es realizado con las luces apagadas durante la duración del video proyectado. Al no contar con un telón de boca, la obscuridad es, junto con el sonido del video la única herramienta para hacer la transición de la manera más discreta posible.

Es por la logística descrita que la totalidad de la escenografía es de pie por un lado y tiene que ser lo suficientemente compacta como para entrar por las rampas las cuales tienen un ancho de 1.22 metros. Las cuales son cuatro, colocadas dos de un lado y dos del otro del escenario.

#### **Primer cuadro.**

Manta de fondo que representa a su vez más casas y un cielo en tonos cálidos, la cual se queda toda la obra. Es una manta de 6 m de altura por 14 m de largo, fue elaborada en tela bramante con un cierto porcentaje de algodón y pintada con ayuda de una compresora, con tonos azules al amarillo para el cielo y rojo óxido y café para las casas.

Esta manta si bien ha sido utilizada en una sola pieza, con motivo de las instalaciones para el montaje fue dividida en dos partes para este evento y se dispuso en el mecanismo de rieles descrito anteriormente. Ese mecanismo de rieles permite meter la mitad de la manta por un lado y la otra mitad por el otro hasta cerrarse en el centro.

El caserío de fondo se complementa con trastos o mamparas ver fig 27. Enlistando estos elementos escenográficos de piso tenemos:

- Casa 1 sobre carro de dos vistas o Lcasa principal ( casa de Tebye)
- Casa 2 sobre carro de dos vistas o casa secundaria.
- 1 Par de mamparas unidas de dos vistas: casa exterior e interior de taberna.
- Casa exterior para el niño violinista.

- Banca con techumbre.
- 2 Pacas de paja.
- Pozo.



Fig 27. *Caserío con manta de fondo*, Escenografía para la obra del *Violinista en el tejado*. Las personas que se ven no son actores, son miembros del equipo de producción de eventos. Foto de David Salazar.

Debido a que son varios elementos los cuales se encuentran siempre presentes en este Play vamos a profundizar en cada uno de ellos de manera específica, uno por uno, desde este primer cuadro y sobreentenderemos que están presentes en los demás cuadros. Si en algún cuadro se realiza algún movimiento particular de estos elementos, como plegarlos o voltearlos lo describiremos desde el inicio del cuadro.

Antes de profundizar en los elementos en particular, hay que decir que se planeó una paleta para la escenografía en general del caserío. Debido a que se sitúa en un pueblo ruso se pensó en el uso extensivo de la madera en Rusia, por lo que se planteó una paleta en tonos cafés, rojo óxido y verdes junto con los diversos matices de la combinación del rojo óxido y verde, y algunos tonos amarillo anaranjados para algunas piezas de madera.

### ***Casa 1 de Tebye.***

Esta es una de las casas montada en un carro que tiene dos vistas, una interior de la casa y una exterior. La casa se armó con unas dimensiones de 1.80m x 1.20m x 3m y está montada en un carro. Ver fig 28 y 29.

La pared de fondo se armó con corroplast pintado y texturizado como si fueran tablas de ambos lados, este corroplast se atornilló sobre una tira de madera atornillada en el centro del carro, y para darle firmeza se sostuvo con tiras verticales. En dicha pieza de plástico se caló una ventana y una puerta abatible.



Fig 28. *Casa 1 de tebye vista interior*, medidas 3 x 1.80 x 1.20 m, materiales: madera, corroplast, cartón y hule espuma. Foto de David Salazar.

La parte interior tiene un trastero realizado con corroplast y una estufa realizada con cartón y hule espuma.

El trastero al momento de armarlo, se hizo aprovechando la flauta del corroplast para hacer los cortes y tener el cuerpo del trastero en una sola pieza con excepción de las tres repisas que tiene en el medio.

Para aprovechar el corte de la flauta, cuando los cortes son en la misma dirección de la flauta se corta la capa externa de un lado de la misma a todo lo largo, pero

sin llegar a cortar la capa de material del otro lado, de esta manera la flauta se abre y el coroplast se dobla con facilidad en la dirección del corte a modo de una bisagra.

Para doblar el coroplast de manera transversal al corte de la flauta, se utiliza el lado contrario de la navaja del cortador y con ayuda de una regla se presiona haciendo una línea con firmeza pero tratando de no llegar a cortar hasta el otro lado del plástico.

De este modo se corta la primera capa de plástico, pero para doblarlo es necesario forzar poco a poco el material para que el corte se pueda ir abriendo hasta detenerse en la capa de plástico del otro lado. Así se dobla con facilidad a modo de bisagra, aunque es más fácil hacerlo en la misma dirección de la flauta.

Una vez armado el trastero, este se pintó acorde con la paleta establecida, primero en un color oscuro mezcla de rojo oxido y verde, después ya seca la primer capa de pintura se pasó la brocha medio seca con; rojo oxido, amarillo mostaza, mezcla de amarillo con rojo y mezcla de blanco con un poco de verde.

La estufa se armó con una caja, se le puso un tubo armado con cartón corrugado y el relieve de la puerta se hizo con hule espuma cortado con navaja y pintado con cromo.

El barandal exterior se armó con tiras de madera de 3 cm y de 5 cm, a las cuales se les adhirió hule espuma recortado con navaja para darle un aspecto más rustico. Una vez adherido el hule espuma este se humedeció con un rociador para de este modo poder pintar de manera más fácil el hule espuma.

El mismo método para pintar el hule espuma se utilizó para las ventanas, primero humedeciéndolo y luego pintándolo. Los cortes a modo de vetas se pintaron con negro estando aún húmedo el hule espuma. Una vez seco en algunas ocasiones se resaltó más la textura del material, pasando la brocha con un color de vinílica claro un tanto espeso, tal como blanco con un poco de verde o un blanco con un poco de amarillo.

La techumbre se realizó en corroplast también, pintando por un lado tejas de madera en los colores establecidos rojo oxido, verde y amarillo mostaza, pero respetando más los tonos del rojo oxido y del verde.



Fig 29. *Casa 1 de tebye vista exterior*, medidas 3 x 1.80 x 1.20 m, materiales: madera, corroplast, cartón y hule espuma. Foto de David Salazar.

El tejado se afianzó a un soporte realizado con tiras de madera para quedar como la mitad de un techo de dos aguas, es decir inclinado, dejando la parte más trabajada en el lado exterior de la casa, es decir la que tiene el diseño de tejas de madera, y la parte menos trabajada en el interior.

### **Casa 2.**

Esta casa esta sobre un carro también para darle dos vistas, una interior y otra exterior, en el interior de la casa hay una estufa y en el exterior un barandal muy pegado a la casa. Esta tiene el tamaño del carro sobre el que se montó, con una altura de 1.85 x 1.20 x 2.20 m. Ver fig 30.



Se realizó con tela pintada y texturizada como si fueran maderos la tela se engrapó sobre soportes de madera a manera de bastidor. Se le puso igual un techo inclinado de corroplast a modo de media techumbre de un techo de “dos aguas” dejando igual que en la casa de Tebye el lado más elaborado para el exterior.

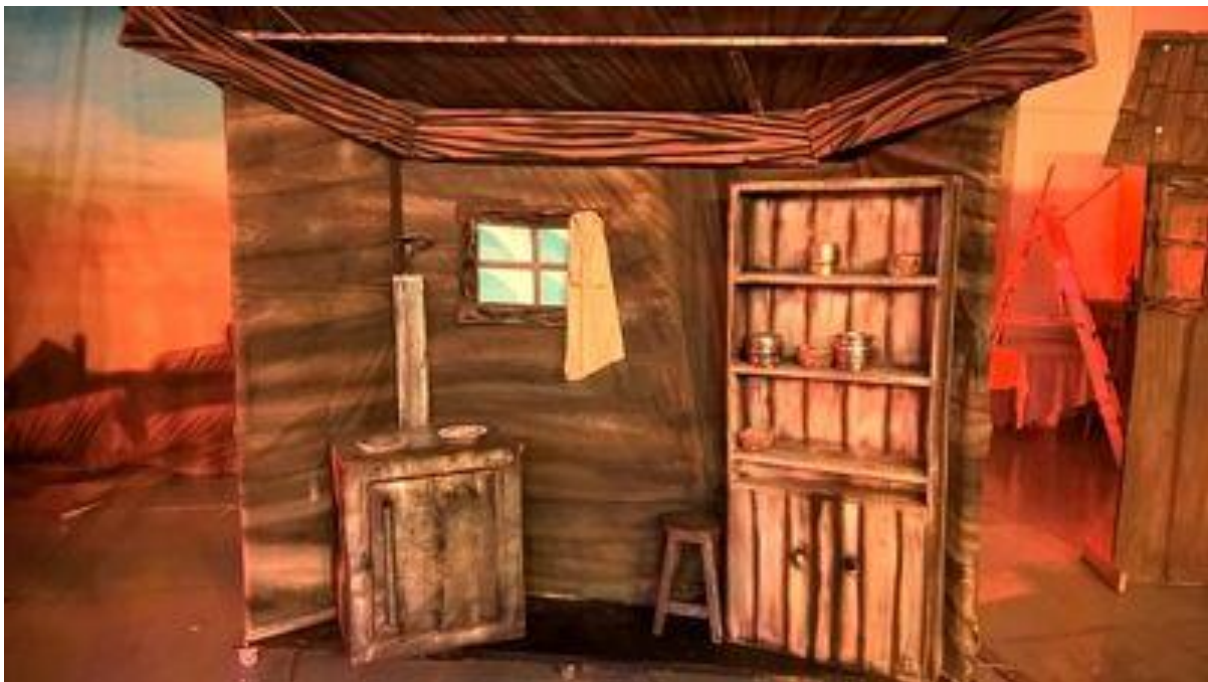


Fig 30. *Casa 2 vista interior*, medidas 2.20 x 1.85 x 1.20 m, materiales: madera, corroplast, cartón y hule espuma. Foto de David Salazar.

Como hecho peculiar de esta casa para cubrir los pliegues de la tela sobrante, le pusimos unos troncos de hule espuma que habíamos elaborado para no cortar la tela, lo cual curiosamente resaltó más la perspectiva, un tanto errónea, de la casita.

La casa tiene en su interior una estufa realizada con cartón, pintada en negro con brochazos de rojo oxido y cromo.

### ***Mamparas de taberna.***

Estas son dos mamparas con unas medidas cada una de 1.20 X 2.22 m las cuales tienen pintada una taberna en la vista interior y en la vista exterior son una fachada de casa. Ver fig 31.

La techumbre de esta casa a diferencia de las anteriores es menos prominente, está construida por dos piezas de corroplast de unos 40 cm de ancho por unos 30 cm más que los cantos superiores de las mamparas. Estos techos no se pusieron inclinados.



Fig 31. *Taberna*, medidas 2.40 x 2.22 m, materiales: madera, tela pintada y corroplast. Puede apreciarse también parte del pozo. Foto David Salazar.

### ***Banca con techumbre.***

Esta banca se elaboró a partir de una banca de madera texturizada con en color café con brochazos de rojo, negro y toques de verde, se le atornillaron un par de palos en los costados para sostener el techo elaborado en corroplast y consistente en dos cantos a modo de “techo de dos aguas” y sobre los cuales se pegaron varias cuadros de corroplast, simulando tejas de madera.

### **Segundo cuadro Fruma sara**

Fruma Sara.

Entra una cama en el escenario en donde aparecen acostados Tevye y su esposa, el resto de la escenografía se acomodan a los lados mostrando la parte interior de las casas. Ver fig 32.

Este cuadro tiene una escena en la que Tevye disuade a su esposa de casar a su hija con el carnicero, inventando que se le apareció Fruma Sara la difunta esposa del carnicero, para de esa manera casar a su hija no con él, sino con el sastre, que a pesar de ser pobre es un buen hombre y los jóvenes se aman mutuamente.



Fig 32. *Cama*, medidas 2.70 x 1.60 x 1.60 m, materiales: madera, corroplast, tela y hule espuma.

La esposa de Tevye se convence de que realmente está presente Fruma Sara y decide casar a su hija con el sastre.

Para ese momento desde atrás de la cabecera de la cama salen varios niños, representando cada uno un espectro y sale una niña representado a Fruma Sara. La niña es llevada en hombros por uno de los chicos de producción y lleva un vestido largo para simular que está volando.

Al plantear este cuadro surgen dos problemas fundamentales uno es ocultar al equipo de producción y los niños detrás de la cabecera y el otro es hacer que Tevye y su esposa parezcan acostados y sin embargo se vean en el escenario.



El primer problema se resolvió en hacer muy grande la cabecera de la cama, sin embargo era necesario resolver la cama completa para que no se viera desproporcionada y sin embargo entrara por las rampas de acceso sin tanto problema, por lo que se trazó en perspectiva el colchón de la cama, haciendo que el canto que queda más cerca del público sea más largo que el que está del lado de la cabecera, dándole una forma de trapecio. Ver fig 33.



Fig 33. *Cama en proceso*, medidas 2.70 x 1.60 x 1.60 m, materiales: madera, corroplast, tela y hule espuma

Dicha cabecera para ser ligera se elaboró en corroplast, al corroplast previamente se le debe poner primer para plástico, y se decoró con hule espuma para darle volumen.

La escena, si es un poco tenebrosa mejor, por lo que nos permitimos dibujar líneas muy marcadas y cortes profundos en el hule espuma para simular madera vieja o remarcar su textura, las líneas onduladas y la textura muy marcada en el hule espuma nos facilita el generar una atmósfera más tenebrosa, que si la madera es más bien lisa.

Para armar el colchón de la cama se realizó una pieza en forma de trapecio, utilizando un bastidor rectangular más chico y anexándole unos palos de madera y una hoja de triplay, armamos así la pieza con el bastidor como base.

Esto con la finalidad de tener un soporte más firme sin desperdiciar tanto tiempo en producción, dicho bastidor rectangular tiene varios travesaños y un triplay de 6 milímetros, de esa manera aseguramos que los niños tengan un buen soporte.

Por otro lado inclinamos la cama para que los niños se pudieran ver en el escenario a pesar de estar acostados, por lo que las patas traseras de la cama son más altas que las delanteras. Siendo las patas traseras de 90 cm y las delanteras de 30 cm. Ver fig 34.



Fig 34. *Cama en proceso*, medidas 2.70 x 1.60 x 1.60 m, materiales: madera, coroplast, tela y hule espuma

Se anexo un par de tiras de madera en la parte inferior de la cama con la finalidad de que sirviera de soporte para los pies de los niños el ancho de este soporte sin forrar es de 12cm.

Después se forro la cama con hule espuma de 1.5 pulgadas, se necesitaron dos pliegos de hule espuma para ello y se utilizaron grapas de pared, también se forró el soporte para los pies, dejando parejo el hule espuma con excepción de la parte superior en donde volteamos el hule hacia atrás con la finalidad de dar volumen al lugar en donde estarán las almohadas, el tramo que se volteó tendría

unos cuarenta centímetros aproximadamente. Finalmente se forró con manta cruda utilizando las grapas de pared.

Respecto a la cabecera, ya existía una cabecera previa del Play de graduaciones de las graduaciones de dos años atrás, ésta se procedió a modificarse debido a que era demasiado grande y en lo personal le veía más un aspecto de cerca de madera que de una cabecera, por lo que se redujo unos cuarenta centímetros de los lados y en la parte superior le pusimos hule espuma texturizado como tablas de madera.

Con respecto a la parte delantera de la cama le pusimos un tramo de coroplast, texturizado de una manera similar y rematando los extremos, con los mismos acabados que la cabecera, esto con la finalidad de dar el mismo acabado y facilitar la lectura de que es una cama.

Con respecto a la producción y los problemas que se presentaron durante la manufactura de la misma, está el hecho de que se buscó que esta cama fuera lo suficientemente sólida para que los niños, desde los ensayos previos, pudieran subirse en ella con toda seguridad.

Reutilizamos un bastidor rectangular de madera con un triplay de 6 ml, para darle soporte a la estructura total que se armó con un bastidor en forma de trapecio y con un triplay de 3ml.

Se buscó que fuera solida pero no demasiado pesada por lo que fue necesario calibrar la cantidad de soportes y travesaños que se agregaron. Al final entre las cuatro patas se agregaron unos travesaños para darle más firmeza a la estructura, para ello se usó tiras de tres centímetros.

## **Material didáctico para un evento de conmemoración de la Shoah.**

En efecto al estar trabajando en una escuela el sentido de los eventos es por supuesto, en muchos casos de carácter educativo y por definición el equipo de trabajo elabora lo que podríamos definir como material didáctico que sirva a los valores del colegio. Este punto decidí incluirlo porque describe muy bien como los eventos de una institución educativa de la comunidad judía, conciernen a veces a un evento histórico que es tan impactante como el holocausto de la segunda guerra mundial, el cual es enseñado con una perspectiva particular.

EL día en que se conmemora el holocausto es como hemos visto Yom hashoa en hebreo donde *Shoa* significa holocausto, y junto con una ceremonia luctuosa se llevan a cabo varias actividades que permiten tener una perspectiva más profunda y amplia de esos eventos históricos.

Describiremos un evento realizado el Yom Hashoa del 25 de abril del 2017 donde entre otras actividades conjuntas a los chicos se les impartió una dinámica relacionada al tráfico de documentos durante la segunda guerra mundial.

En esta actividad se conmemoró una historia sacada del libro “Testigos silenciosos” que es un libro que trata sobre la historia de objetos recuperados o relacionados con el holocausto de la segunda guerra mundial, entre varias historias menciona una muy interesante sobre el tráfico de documentos en el conflicto. El libro fue publicado por el Instituto Internacional de Investigación del Holocausto Yad Vashem en Jerusalén, transcribo parte de la historia:

En febrero de 2000 visitó Yad Vashem Raphael Alsberg, exmiembro de un grupo sionista holandés que durante la guerra realizó actividades clandestinas en Francia (las resistencias francesa y holandesa actuaban en colaboración). Alsberg trajo consigo numerosos documentos, entre los cuales había muestras de algunos falsificados. Entre los materiales había una foto de una mujer que sostenía un pato de juguete hecho de madera. Al ser preguntado por el significado de la fotografía nos contó que el pato era hueco y había sido utilizado para transportar documentos y sellos con los que se preparaban papeles falsos. La identidad de la persona de la foto le era desconocida.

En el departamento de objetos se decidió tratar de ubicar a la mujer, quien tendría en su posesión el pato de madera.

Mientras tanto continuó el proyecto de investigación histórica en aras del establecimiento del museo. En ese contexto fue entrevistado Tony Grin, uno de los líderes de la resistencia Judía en Francia. Este mencionó a otros exmiembros que residían en Israel, entre ellos a una activista central que entregó documentos falsificados de la época de la resistencia y que contó, además, que poseía un juguete especial de madera que había usado durante la guerra. El misterio quedó resuelto: la mujer de la foto se llamaba Judith Marcus. (Peled-Carmeli, 2014:63-64)

En el libro narra ejemplos de los peligros que corría al traficar con documentos y menciona un incidente que dio lugar a la creación del pato, en relación a unos sellos muy importantes que llegaron a sus manos y que servían para falsificar documentos:

Los sellos fueron entregados a Judith para ser llevados a un laboratorio y copiados. La joven los colocó en su bolso y los cubrió con ropas. Viajó en el “metro” y tenía que bajar en una de las estaciones para cambiar de línea. En el pasaje entre las estaciones estaban apostados policías alemanes y efectivos de la milicia francesa. Uno de los alemanes le pidió los documentos de identidad, abrió el bolso y sacó las ropas colocadas en la parte superior. Después de palpar el contenido del bolso, se lo devolvió junto con sus documentos y la dejó ir. En ese incidente se salvó de una muerte segura y al llegar al laboratorio rompió a llanto. El caso impulsó al jefe de la resistencia a pedir que le fuera preparado algún tipo de juguete en el que fuera posible ocultar documentos. A consecuencia de la idea. Franz Gerritsen, un artista gráfico y miembro de la resistencia holandesa, preparó el pato de madera. (Peled-Carmeli, 2014:67) Ver figura 35.

Dicha actividad se realizó en el teatro del centro comunitario Maguén David por parte de mi jefa Yessenia Garduño de Sadovich. En dicha actividad los muchachos rememoraban el tráfico de documentos durante la segunda guerra

mundial realizando, ellos mismos un documento e introduciéndolo en la réplica del pato, el cual tiene un compartimento secreto para esconder los documentos.

En total fueron dos réplicas del pato, que es un pato de juguete, una sin compartimento secreto y la otra con él, elaboradas en madera y patinadas para envejecerlas. Se realizaron reciclando una tabla de triplay de dos centímetros en donde se recortaron las siluetas del pato, con un sacabocados se cortaron las ruedas en madera también. A la pieza con compartimento se le recortó un pedazo y se chapó de ambos lados con triplay de tres milímetros, luego se elaboró la base, la cual se puso en su sitio y metiéndole un clavo se armó la bisagra.



Figura 35. *Pato original de madera*. Pieza del museo Yad Vashem en Israel. Foto de la página de Yad Vashem en línea: [www.yadvashem.org/es/holocaust/about/rescate/rescate-por-judios.html](http://www.yadvashem.org/es/holocaust/about/rescate/rescate-por-judios.html).





Figura 36. *Pato réplica 1, pieza con compartimento para tráfico de documentos*, medidas 25 x 20 cm, materiales: madera pintada. Se pueden apreciar los materiales para que los niños simulen el tráfico de documentos de la segunda guerra mundial. Foto de David Salazar.



Figura 37. *Pato réplica 2 sin compartimento*, medidas 25 x 20 cm, materiales: madera pintada. Foto de David Salazar.

Antes de pintarla se pintó la base con una veladura café consistente en vinílica rebajada en ambas piezas y al resto de la pieza se le puso patina para repujado. Luego se cubrieron con sellador 5 x 1 y secado este, se pintaron con vinílica. Por cuestiones de tiempo la línea negra se pintó con un marcador indeleble y no con un pincel. Ver figuras 36 y 37.



## Conclusiones

Tras el desarrollo y análisis de los contenidos de la investigación se llegó a las siguientes conclusiones: La producción escenográfica escolar en la comunidad judía busca que las obras estén interrelacionadas con la historia y la religión que le es propia, para ello el trabajo de realización escenográfica desde las artes visuales toma este contexto en cuenta para desarrollar las imágenes que interrelacionadas con el texto y los demás recursos teatrales den un todo estético.

Por otro lado, función formativa no entra en conflicto con la cultural y religiosa, por ser la educación y la formación algo valorado dentro de la religión judía. Además las fiestas, tradiciones religiosas e historia impregnan de valor retórico las obras teatrales, como en los casos de Purim y del violinista en el tejado.

En relación al marco teórico se concluye que son aplicables los términos y estrategias de Patrice Pavice, Malkah Rabell, Gonzales de Días y Gomez Amezcua y sobre los conceptos religiosos a Roitman, ya que proponen, en su conjunto, para entender el teatro judío una sistematización estética, bíblica y conceptual para su desarrollo y planteamiento ante un público. En el capítulo segundo se demuestra que es necesario contar con una orientación histórica y religiosa para entender o comprender el objeto de estudio que son las obras de teatro correlacionadas, así también se generaron características sensibles, tanto técnicas como religiosas para plantear la puesta en escena de las obras, objeto de estudio de la tesis. Se demostró la asimilación de las técnicas objetuales, en la creación de las características técnicas para plantear la escenografía adecuada para cada obra.

En el tercer capítulo se demostró que a través de la descripción técnica y de contenido de cada obra se generó un planteamiento estético, novedoso para la creación a futuro de las obras multicitadas.

Los factores escenográficos quedaron debidamente planteados y se concluye que se necesita desarrollar una escenografía especial que pueda plantear tanto lo técnico como lo religioso en las obras de teatro correspondientes.

Los conceptos son necesarios para el desarrollo de la escenografía, así entonces, la técnica es importante que esté sujeta al motivo religioso y el contexto cultural de la comunidad judía, lo mismo que a su contexto escolar, como es el caso de las obras de Purim, al estar todas sustentadas en la historia de la meguila Esther. Y por último es importante subrayar que los materiales y las técnicas derivan en unos planteamientos de carácter estético concernientes a las Artes Visuales para cada una de las obras citadas.

Mi experiencia en estudio de campo como método sirvió para plantear nuevos desarrollos como los correspondientes para la realización de parte de las casas en la obra del *violinista en el tejado* en el colegio, la cama de Tebye en esa obra, el pato para el evento de Yom hashoa o los árboles y los dulces para la obra de *Purim in the chocolate factory*.

Los conceptos espacio y las técnicas y materiales son necesarios para la producción escenográfica y el entendimiento del funcionamiento del aparato teatral, del mismo modo la experiencia de campo me demuestra que aparte es necesario un conocimiento de los antecedentes históricos y religiosos para poder realizar y entender una escenografía escolar que sea adecuada dentro del contexto de la comunidad judía en México.

Escribí toda la tesis en primera persona singular ya que parto de la experiencia directa en producción escenográfica en la comunidad Judía en México. Y con respecto a los términos y palabras en hebreo las traté de copiar fielmente respecto a las fuentes, sin embargo, por ser en un idioma distinto y tener a su vez caracteres totalmente distintos no hay un consenso respecto a la forma de escribirlos en tipografía latina, por ello en la bibliografía tanto los términos como los nombres propios de personas en hebreo tienen diferentes maneras de escribirse, dependiendo los autores que las mencionan o citan, por ello es posible que el lector encuentre estas diferencias, las cuales decidí respetar.

## Glosario de materiales

Los materiales son la base del trabajo y requieren una profundización especial en cada uno de ellos sin excepción, pues sus características particulares determinaran tanto la calidad como los tiempos y las dificultades del trabajo.

- Aglomerado o MDF.- El cual se vende en placas de 1.22 m x 2 m y pueden ser desde tres milímetros de grosor hasta dos o tres centímetros. El aglomerado es mucho más barato que la madera solida o la madera de triplay y en pequeña escala, es decir, de unos centímetros a un metro aproximadamente se presta mucho por lo fácil y rápido para construir, en grandes escalas es tiene mucha densidad y no se sostiene.
- Cartón corrugado. - Lo venden en rollo y por calibres, entre más grueso es más resistente y mejor para trabajar.
- Cartón doble corrugado.- Como este trabajo trata sobre escenografías escolares el trabajo en cartón es importante por las facilidades que presenta para trabajar. No hay que confundir que por ser de cartón sea necesariamente de una vida corta y desechable, si bien es cierto que tiene menos resistencia que el plástico, el cartón puede reforzarse con estructura de otros materiales como madera o unicel y el acabado puede modificarse con pasta o con otros materiales como por ejemplo papel engomado. Lo venden en hojas pero siempre es preferible utilizar el cartón de cajas grandes como por ejemplo el cartón de cajas de lavadoras.
- Corroplast, o plástico corrugado.- Viene en un tamaño de un metro con veinte centímetros por dos metros. Es un material económico que ofrece la ventaja de ser muy fácil de trabajar, se puede cortar con una navaja sin problema, es muy ligero y resiste muy bien la humedad, si se le aplica un primer para plástico se puede pintar directamente en el mismo con pintura vinílica, otra característica es que es un plástico que permite un poco de termoformado, es decir modelarlo con calor, si bien no es muy fácil hacerlo si es posible, un ejemplo es el caso de unas hojas realizadas para una escenografía pensada para el libro de la selva, se cortaron las mismas y se curvieron para darle un aspecto más natural. El corroplast tiene la desventaja de que cuando le da la luz del sol directamente o una fuente

de calor se pandea y ablanda por lo que no es apropiado para decoraciones en exteriores aunque sean por un corto tiempo, además no tiene mucho cuerpo en formatos de más de un metro aproximadamente, tiene más soporte la hoja de madera de tryplay. El coroplast aun cuando lo venden normalmente en un grosor de medio centímetro existen otros calibres, mi equipo lo hemos utilizado siempre en color blanco pero existen varios colores incluyendo negro, tales como amarillo, verde, azul o rojo o transparente.

- Delcrón laminado.- Es el relleno para colchas y cojines que venden en las tiendas de telas y tapicerías. Hay dos tipos de Delcrón el laminado y el que viene en bolsa sin laminar. El laminado es mejor porque permite cortarse en diferentes formas y es más manejable, tiene diferentes calibres y es un material que si se compra por rollo es muy barato el metro del mismo. El Delcrón presenta varias ventajas al trabajar de manera rápida, y es que es muy fácil de trabajar y para dar acabados menos planos, con más volumen o diferentes texturas. Por ejemplo lo utilizamos para forrar unas flores cuyo contorno se recortó en el coroplast para dar el soporte y luego se recortaron pétalos de Delcrón los cuales fueron colocados de manera superpuesta para dar volumen, al final se pintó con aerosol.
- Espuma de poliuretano o poliuretano expandido.- Es un material muy ligero y aunque no es muy resistente se puede cubrir con pasta y otros materiales para endurecerlo. Lo venden en dos componentes, que al mezclarse se expanden formando una espuma que endurece en pocos minutos, se puede poner una bolsa de plástico encima de la espuma, de ese modo delimitar su forma, así al endurecer se facilita el trabajo de tallado.
- Fibra de vidrio.- La fibra de vidrio presenta muchas ventajas en cuanto a durabilidad y resistencia, se puede elaborar prácticamente cualquier forma con fibra de vidrio, siendo su principal desventaja el tiempo que tarda en trabajarse y la complejidad inherente a su manejo. Es decir, se requiere un lugar muy bien ventilado, ropa especial y mascarilla para trabajarla, sin tomar en cuenta que la fibra es muy volátil. Es por eso que en escenografía escolar no es muy utilizada la fibra de vidrio, aunque no

se descarta totalmente su uso para objetos que requieran de mucha durabilidad y no sean demasiado pesados. Para piezas que van a estar expuestas a la intemperie es importante varias manos de pintura a prueba de agua y darle mantenimiento cada uno o dos años ya que si se abandona se desgasta y la fibra de vidrio sale a relucir.

- Foamy o espuma EVA.- Es un material muy utilizado para las escenografías escolares particularmente para la utilería, tiene la ventaja de que es muy fácil de trabajar y es susceptible del termoformado, de hecho es mucho más fácil moldearlo con calor que el coroplast. Viene normalmente en rollos de tamaños variables de alrededor de sesenta por ochenta centímetros, pero existen muchos calibres y tamaños. El de mayor grosor que conozco es de un centímetro de grosor y es muy práctico y fácil de trabajar.
- Hule espuma.- O espuma de poliuretano. Hay varias densidades y calibres para trabajar, entre mayor sea la densidad es más rígido y en general da mejores resultados y es más durable, es un material extremadamente versátil y ligero, diría que es tan indispensable como la madera en el quehacer escenográfico. Se puede pegar con pegamento mil U sin problemas y modelar para hacer gorros de animales y figuras diversas. Esto por medio de hacer cortes, doblar y pegar el mismo para dar lugar a diferentes formas, las cuales pueden resultar con facilidad de tipo orgánico. Se pinta muy fácilmente con compresora, pintura en aerosol o incluso pigmento para tela, aunque ya lo venden teñido.
- Madera.- Se utiliza para realizar los bastidores, carros y practicables. Normalmente en producción de escenografía escolar hemos utilizado tablas de madera de primera, entendiendo la madera de primera como la que tiene menos nudos y por tanto es menos propensa a romperse y salen mayor cantidad de tiras utilizables de una tabla. Solemos pedir tablas de treinta centímetros cortadas en tiras de tres centímetros de esa manera salen nueve tiras aproximadamente, a veces ocho ya que se pierde un centímetro en el corte, también las podemos pedir en tiras de cinco centímetros para construcciones de más resistencia.

- Papeles y cartulinas. - Sobre todo para utilizaría la cartulina caple es útil y pintarla en plata para dar un efecto metálico es un buen recurso para simular la hoja de aluminio o latón.
- Pastas. - El efecto de textura que se obtiene al aplicarla sobre los bastidores es muy efectista y nos permite dar mucho más volumen a la escenografía. Lo que hacemos es mezclar directamente la pintura con la pasta y aplicarla directamente al bastidor o al objeto con el que se está trabajando, al secar esta primera capa con la brocha medio seca y un color más claro (o más oscuro, dependiendo el caso) aplicamos brochazos en una o varias direcciones para generar luces o sombras y resaltar la textura, esto nos permite generar un gran efecto de volumen con economía de recursos. Si no compra una pasta como tal, de la que se utiliza para texturizar las paredes y que en realidad funciona muy bien, uno puede elaborar una pasta propia ya sea porque quiere un efecto distinto, particular o simplemente por no disponer en ese momento de pasta para pared. Hacerla uno mismo en el taller es muy fácil basta con aplicar directamente polvo de mármol cero fino a la pintura, quizá con un poco de sellador si es que está demasiado líquida la pintura, para obtener una textura.
- Pegamentos.- Entre los pegamentos utilizados destaco el pegamento blanco y el pegamento de contacto. El pegamento de contacto que utilizamos es un pegamento apropiado para pegar tanto madera y plásticos rígidos como el unicel de mediana y alta densidad, me refiero a el pegamento de contacto conocido en el mercado como pegamento mil U, el unicel si es de muy baja densidad sí es corroído por el mismo, por lo que se tiene que tener precaución. El pegamento mil U presenta la ventaja de ser muy versátil en cuanto a materiales que pueden pegarse con el mismo, aunque supongo que cualquier pegamento de contacto que sea apropiado para el unicel cumpliría ese mismo propósito. Por otro lado una ventaja adicional es que no es tan fuerte su olor como en el caso del pegamento de contacto tradicional, es decir aquel que si atraviesa el unicel y por último es un pegamento un poco más limpio y se pueden lavar los residuos con thinner.

- Pintura en aerosol.- Nunca falta la pintura en aerosol en el stock de materiales de trabajo por una parte es muy práctica ya que no requiere llevar ni preparar la compresora si uno quiere aplicar un área pequeña o un objeto pequeño para la utilería, del mismo modo, tener colores en aerosol en la bodega del teatro para emergencias es básico para retoques durante los montajes. Los más utilizados en esos casos son negro mate, plateado y dorado, aunque eso depende del montaje en curso. Por eso lo ideal es tener de todos los colores.
- Pintura vinílica base agua.- Es tal cual la pintura utilizada para pintar paredes, la cual presenta la ventaja de ser económica, con respecto a los colores siempre solemos solicitar los tonos más brillantes de los primarios como base, los secundarios y una cubeta de color blanco. Lamentablemente los tonos amarillo y rojo suelen estar rebajados y ser poco cubrientes en las pinturas para pared, por lo que a veces solicitamos pintura acrílica para artista. Utilizar los pigmentos puros con agua y algún aglutinante es una opción, las capas de pintura sobre tela específicamente tienen que dar el color sin dejar una capa notoria, mucho menos una plasta de pintura, este fin también se puede conseguir diluyendo la vinílica con agua para fines prácticos. Dejar una capa gruesa de pintura como tal sobre la tela es lo menos recomendable a la hora de pintar una manta, es difícil doblarla y con el tiempo se termina cuarteando y dañando. Por cuestiones de tiempo a veces es muy útil utilizar una compresora para aplicar capas parejas y ligeras de pintura en los bastidores, por definición la pintura tiene que estar diluida en agua o ser relativamente líquida para poder ser aplicada por la compresora, además es indispensable colar con un pedazo de organza o una coladera muy fina antes de colocar la pintura en la pistola, esto para evitar que alguna pequeña basura tape la misma. El utilizar compresora es una de las maneras más prácticas de fondear y degradar los colores, aplicar transparencias y de hacer sobre todo efectos de sombreado. Una recomendación es que a pesar de trabajar con pintura base agua, se tenga solvente a la mano para limpiar constantemente la pistola de la compresora pues esta pintura se seca más rápido que la de aceite y la pistola puede taparse con facilidad. La pintura de base aceite en general

no solemos trabajarla tanto como la de agua, esto por dos razones, en primer lugar, es por los tiempos de secado, mientras que la pintura de base agua seca en un par de horas o si es una capa delgada y se trabaja en el aire libre en pocos minutos, la pintura de aceite tiene un tiempo más largo de secado a veces de varias horas dependiendo el clima. Por otro lado el efecto brillante de la pintura de aceite no es muy deseado en la mayoría de las escenografías ni en los objetos para Utilería, normalmente lo idóneo es trabajar en efectos mate ya que los reflejos de luz aplanan los decorados o son desagradables.

- PET.- O Policloruro de vinilo. Es el plástico de las botellas de agua y puede ser modificado con calor para dar formas orgánicas, como por ejemplo flamas para una antorcha.
- PVB.- O Polietileno Tereftalato. Es un plástico con el que se elaboran tuberías y que también venden en rollo de lámina transparente. En lámina es posible moldearlo en formas orgánicas no muy precisas con calor y el tubo puede ser doblado con calor.
- Silicón en barra.- Es un material muy socorrido en producciones de tipo escolar porque permite armados rápidos sobre todo para utilería, pega muy bien madera, cartón, tela y papel, en cuanto a los plásticos no suele tener tanta fuerza de agarre, pero si el silicón está bien caliente logra pegar aunque no con tanta fuerza como si fuera cartón o madera.
- Solventes.- Los tres más utilizados en mi experiencia son : el diluyente muy conocido en México con su nombre en Ingles el *thinner* se utiliza para disolver pinturas de aceite y para limpiar brochas, materiales ensuciados con pintura etc. El alcohol que es un solvente más suave para limpiar superficies y material sin ser tan intenso nos permite generar incluso efectos al salpicarlo sobre un material recién pintado con acrílico. La gasolina blanca que es utilizada por ejemplo para disolver chapopote para patinas, aunque en realidad no es muy utilizada en la producción.
- Tela Bramante.- Tiene que tener un porcentaje de algodón de veinte por ciento mínimo, es de buen precio, tiene un ancho de dos metros y cuarenta centímetros y como característica no estira después de mojarla. Es una tela muy liviana y seca muy rápido, por otra parte tiene buena caída, no forma arrugas tan marcadas por lo que también tiene una buena



vista. En mi opinión personal la Bramante es la mejor tela para trabajar fondos y mantas, aunque es importantísimo que tenga un porcentaje de algodón ya que venden una bramante la cual no tiene ese porcentaje de algodón y la pintura no agarra bien en la misma e incluso se arrugas más. En la búsqueda de proveedores encontramos que algún proveedor a discontinuado la tela con porcentaje de algodón, como esta característica en específico varia de una bramante a otra, es importante verificarla antes de solicitar el material o aclararlo con el departamento de compras. La tela en general se presta a unir los tramos o tiras entre sí por medio de costuras, sin embargo, por cuestión de tiempos nos hemos visto en la necesidad de unir los tramos con pegamento, el pegamento utilizado ha sido Mil U. El resultado fue un telón de casi los cinco metros de alto y armado en pocas horas listo para pintar, en realidad quedó muy bien.

- Tela de manta o manta cruda.- Se utiliza para bastidores por la característica de estirar después de aplicar una capa de pintura, por lo que los bastidores quedan bien tensados, aunque es importante no descuidar los travesaños ya que la manta puede deformar el bastidor al contraerse y torcer hacia adentro los bordes del bastidor.
- Tela magalí.- La usamos mucho por su caída, que es excelente, por ser muy similar a la licra ya que estira bastante lo cual le da varias posibilidades, pero sobre todo porque es económica, tiene una muy buena relación costo beneficio. El único problema que quizá uno pueda encontrarle a la magalí es el hecho de que en grandes cantidades resulta ser una tela muy pesada muy a diferencia de la bramante.
- Tela organza.- Es un material utilizado normalmente para velos de novia y que por su cualidad de transparencia es muy socorrida para hacer efectos tales como para armar flamas que pueden tener un soporte de PVC por ejemplo y se envuelve en organza para darle un aspecto más orgánico. También la utilizamos mucho para armar decorado con efecto de vitral.
- Triplay.- También conocida como madera contrachapada, la mayoría de las veces utilizamos de tres milímetros y teniendo este grosor es posible darle curvatura cuando es necesario, además de que es más ligera y barata. Aunque el triplay de seis o más milímetros también es socorrido.

- Unicel.- Es un material extremadamente versátil y ligero, muy utilizado para realizar relieves y volúmenes o para dar estructura a columnas y objetos grandes. El unicel lo venden en láminas de diferentes grosores de dos 2 m de alto por 1.22 m de ancho. Es importante que si se talla el unicel este sea de una densidad alta o por lo menos una densidad mediana, cuando es de baja densidad al momento de la talla los gránulos expandidos de que se compone se separan entre si dando una superficie rugosa y difícil de trabajar, es decir se deshace en vez de tallarse.

## Glosario de términos teatrales

El teatro donde en general se presentan las obras es un teatro a la italiana, para comprender la estructura de este teatro, es decir el teatro del centro comunitario Magen David definiremos algunos conceptos del mismo tomados del diccionario Akal del teatro al igual que otros términos relacionados con el lenguaje teatral y del ambiente escenográfico que son útiles en este ámbito.

Arriba y abajo. - Viendo el espectador el piso del teatro, los objetos o actores sobre el mismo se verán más arriba si se hacen hacia atrás, hacia el fondo del escenario. Por otra parte, si los objetos o actores se hacen hacia adelante, hacia el público visualmente se estarán bajando de la imagen que conforma la escena.

Bambalina. - Pequeño telón o tira, generalmente de lienzo pintado, que cubre todo el ancho de la parte superior de la escena. La bambalina cumple varios objetivos: hace invisible al espectador las alturas del teatro; complementa la decoración, cuya parte superior figura; y sirve para ocultar distintos artefactos de iluminación” (Gómez, 1997:82). En el teatro Magen David son de terciopelo negro.

Boca escena o boca del escenario. - En las salas a la italiana, su amplitud puede ser regulada descendiendo la bambalina y desplazando hacia el centro de la escena los arlequines” (Gómez, 1997:106)

Cabina. - Es el cuarto con vista al escenario que normalmente se encuentra en la parte de atrás de las butacas, desde allí los técnicos manejan los controles de la luz y del sonido. También es el lugar en donde, se coloca el director de escena durante la función y da la primera, segunda y tercera llamada, así como indicaciones por radio al equipo.

Carros. La función de un practicable es cargar, si tiene ruedas y un decorado encima se convierte en un carro, también en la práctica a cualquier tabla resistente y con ruedas, que sirva para poner algo encima, aunque no tenga un decorado, se le denomina sencillamente como “carro”, siendo este tipo de escenografía de pie muy práctica y socorrida a la hora de realizar escenografías que tienen que entrar y salir con facilidad de un escenario. Otra ventaja de los

carros es que a una escenografía sin salir del escenario se le puede dar la vuelta y tener un decorado distinto en sólo unos pocos segundos.

Cartabón. - Es el nombre de un trozo de madera de triplay, triangular o a veces cuadrada que se usa para sujetar dos tiras de madera, ayudando a que se claven a escuadra o a algún otro ángulo. También es muy utilizada cuando se unen varias mamparas por la parte de atrás y ayuda a reforzar las uniones.

Chuleta. - Nosotros no utilizamos este término, pero sí sé de quienes lo utilizan para describir los apuntes, en particular de las entradas y salidas de escenografía de pie y en general de los cambios de escena.

Contrapesos. - Pesos de plomo de cinco, diez, quince y veinte kilos, los cuales se utilizan para contrapesar las varas. Si por ejemplo se monta en una vara una escenografía de veinte kilos, para facilitar el subir y bajar la vara se coloca un contrapeso equivalente. Me parece oportuno aclarar que dichos contrapesos se mueven constantemente y deben ser manejados por guantes ya que el plomo es sabido que es un metal tóxico y que el contacto constante con el mismo puede provocar envenenamiento. Si no se utilizan guantes para moverlos es recomendable que quien los manejó se lave las manos inmediatamente.

Diablas. - Conjunto de luces montadas en una vara del teatro, están colocadas detrás de las bambalinas para ocultarse y poder iluminar el escenario con distintos filtros.

Ferma.- Escenografía plana y rígida, también conocida como trasto. Normalmente constituida por un bastidor de madera, forrado con tela y a veces plástico, suele necesitar pata de gallo para sostenerse.

Forillo. - Cuando el trasto cumple con la función de aforar se llama forillo o en la práctica sencillamente afore.

Paso de gato. - Los así llamados pasillos superiores que se encuentran arriba del público y que permiten modificar las luces que se encuentran arriba de los espectadores y que iluminan de manera frontal la escena.

Piernas del escenario. - Pieza de tela rectangular que pende de cada uno de los extremos de la bambalina, con el fin de aforar los laterales, acotar la boca de escena y delimitar el área de actuación.

Practicables. - Son los elementos más importantes dentro del concepto de la escenografía tridimensional, tienen que ser ligeros y resistentes ya que normalmente suelen ser movidos por los actores y suelen subirse arriba de los mismos. Al construirlos se calcula que puedan soportar el triple del peso de los actores que se van a subir arriba de los mismos.

Proscenio. - Parte del escenario situado entre el telón de boca y el público” (Gómez, 1997:684), el cual suele tener forma de arco.

Rampas. - Son tablas que dan acceso a una tarima o a un desnivel suelen ser equivalentes a la tarima en cuestión en lo que respecta a material y soporte. En el caso de los entarimados mencionados las rampas necesariamente tienen que estar divididas por función de lo que sube y baja por ellas, siempre ha sido necesario en mi experiencia tener un par de rampas para la escenografía y un par de rampas para la entrada y salida de los niños, de esta manera agilizamos los cambios y prevenimos accidentes.

Rejilla. - Es conocida por mi equipo de trabajo a la parte superior del teatro en donde se encuentran las carretillas que sostienen los varales, es literalmente una rejilla de metal en donde uno puede acceder a las carretillas y se encuentra aproximadamente a unos diez metros justo arriba del escenario.

Tarimas. - Son objetos a veces con forma de cajón, utilizados para elevar ya sea un decorado o a los actores, tiene que ser lo suficientemente resistente para aguantar el peso con toda seguridad, suelen ser de madera o metal y se suele evitar el meterlas y sacarlas de escena sobre todo si son muy grandes. Es muy seguido que en el colegio se ponga entarimado para los eventos fuera del teatro, el entarimado suele servir de escenario improvisado y está constituido de tarimas modulares de alma metálica.

Telón de boca. - Telón que cierra la embocadura del escenario. Normalmente se recorre hacia arriba (telón alemán, telón francés) o hacia los lados (telón griego). Usualmente el telón es cerrado o bajado al final de un cuadro o de un acto, para

hacer posibles los cambios de escenografía” (Gómez, 1997:826).En el caso del telón del centro comunitario se cierra en el centro.

Telón.- Lienzo grande, pintado o no, que se pone en el escenario de un teatro, como elemento de escenografía o para ocultar al público, total o parcialmente, la escena” (Gómez, 1997:826). Es conocido coloquialmente en mi experiencia como “manta” o como “lona” y dejando la palabra “Telón” para el telón de boca. La “manta” la hemos utilizado para referirnos a los telones de tela pintados y el termino “lona” lo utilizamos normalmente para las lonas impresas de plástico, las cuales hay que hacer la anotación, reflejan la luz de manera tal que la imagen no luce en el escenario, a pesar de lo práctico de la impresión, lo ideal en esos casos es una impresión mate aunque los costos suben.

Tornapunta.- Es una tira de madera que se sujeta atrás del trasto para sostenerla y que es necesario apuntalar en el suelo con una pija.

Vara o Varal.- Listón de madera o un tubo metálico, generalmente del mismo ancho que de la escena, suspendido de cuerdas desde la parrilla, del que se cuelgan telones, trastos y artefactos de iluminación” (Gómez, 1997: 861). Normalmente se le da el nombre de lo que está colgada a la vara, por lo que se dice “baja la vara de diablas” si es que tiene diablas ó “baja la vara de árboles” si es que tiene trastos de árboles colgados.

## Bibliografía

- BARKER, Alan, Cómo resolver casi cualquier problema, Trillas, México, 2015.
- CALMET, Héctor, , Escenografía: Escenotécnia Iluminación, ediciones de la flor, Buenos Aires, Argentina, 2005.
- FISCHER Lichte, Erika, Estética de lo perfomativo, ABADA editores, Madrid, España, 2011.
- GÓMEZ García, Manuel, Diccionario akal del teatro, Ediciones Akal, S. A, Madrid España, 2007.
- GONZÁLEZ de Díaz Araujo Graciela; Ester Trozzo de Servera, Marcela Montero, Luis Sampedro, Beatriz Salas, El teatro en la escuela: estrategias de enseñanza, Editorial Aique, Buenos Aires, Argentina, 1998.
- GOROSTIZA, Celestino, Teatro mexicano del siglo XX, Fondo de Cultura Economica, México, 1956.
- LEÑERO Franco, Estela, Voces de teatro en México a fin de milenio, CONACULTA, México, Distrito Federal, 2004.
- LEÑERO, Vicente, la nueva dramaturgia mexicana. Arte y escena ediciones, México, 2012.
- LÓPEZ de Guereñu, Javier, Decorado y tramoya, Naque editora, cuarta edición, España, 2005.
- LOWEN, Alexander y Leslie, Ejercicios de bioenergética, Editorial Sirio, Barcelona España, 2010.
- MADERUELO, Javier, La idea de Espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960 1989, Akaal arte contemporáneo. Madrid España 2010.

- MAIDANA Mirta, Por unas horas... Teatro judío bajo el nazismo, 1933-1945, Sefarad Editores, España, 2016.
- Malkah Rabell, El teatro judío moderno, textos de teatro de la Universidad de México, México, 1965.
- Malkah Rabell, El decenio de teatro 1975- 1985, Sociedad Cooperativa Publicaciones Mexicanas, S.C.L, México, 1986.
- MENDEZ Amezcua, Ignacio, Escenografía teatro escolar y de muñecos, Editorial Oasis. 4ta edición, México, 1987.
- MERINO Peral, Esther, El reino de la ilusión: breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía, Universidad de Alcalá, Alcalá, España, 2005.
- PAVIS, Patrice, El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine, Edit. Paidós, Barcelona, 2000.
- PAVIS, Patrice, Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología, Edit. Paidós, Buenos Aires, 2007.
- PELED-CARMELI, Haviva, Testigos silenciosos: historia de objetos de la colección de Yad Vasehm, Yad Vashem Jerusalem, 2014.
- ROCA, Cora, "El niño actor" Prólogo de Agustín Alezzo, Editorial BIBLOS, Argentina, 2015.
- ROITMAN, Gisela, El judaísmo en el país de los espejos: Emblemática y simbología judeo-hispánicas, Institución "Fernando el Católico", España, 2010.
- ROJAS, Emilio, Historia de un actor, Edit. E.R S.A de C.V, México, 1994.
- SAENZ, Rosa María y otros autores, Mecanismos de Fabulación en la dramaturgia actual y la identidad



revolucionaria, Universidad Autónoma de Chihuahua,  
Chihuahua, 2010.

- SILES, Jaime, Bambalina y tramoya, Universidad de Murcia,  
servicio de publicaciones, Murcia, España, 2006.