



ALEXANDRO ESCUDERO NAHÓN
DIANA ELISA GONZÁLEZ CALDERÓN
(Editores)

ESCENARIOS Y DESAFÍOS DE LA COMUNICACIÓN Y LA CULTURA EN EL ESPACIO AUDIOVISUAL IBEROAMERICANO

CAPÍTULO 8

LOGROS EN EL MANEJO DE LA ESCENOGRAFÍA COMO ELEMENTO COMUNICADOR EN EL CONTENIDO AUDIOVISUAL DE LA TELEVISIÓN REGIONAL DEL CARIBE COLOMBIANO (1997–2017)

MELVIN PATRICIO MAURY JIMÉNEZ CAMPO

1. Introducción

Los temas a continuación plantean la importancia de la escenografía como elemento de comunicación visual inmerso en los contenidos de la televisión regional del caribe colombiano, considerando ciertos tópicos, tales como: características, orígenes, desarrollo histórico y otros aspectos generales, los cuales proporcionan un referente importante para conocer el valor utilitario y estético de la escenografía y su connotación en el mensaje audiovisual. Por otra parte, abordan la problemática que plantea el tratamiento equivocado de los decorados y de cómo este hecho influye en el grado de aceptación de los contenidos emitidos. Los logros alcanzados en esta materia, en un período comprendido entre 1997 a 2017, determinan el futuro de la escenografía en el ámbito regional.

2. La escenografía. Generalidades

La escenografía está entrelazada al origen de las representaciones teatrales en la Antigua Grecia, el término *escena* se deriva del griego *skene*, que consiste en una especie de tienda de campaña donde el actor realiza los cambios de vestuario durante su actuación. No obstante, la escenografía se convierte en el entorno que acompaña a los actores y en la referencia de espacio para el espectador. Toda producción audiovisual, sea de teatro, cine o de televisión, debe conjugar acertadamente una serie de aspectos decorativos y técnicos para crear una atmósfera convincente de lo narrado, que incentive las reacciones del público; en el caso de la televisión, “este propósito depende en gran medida del manejo de los planos de cámara” (Miller-son, 1982, p.10). La escenografía surge, entonces, de la necesidad de crear el ambiente adecuado para una representación en particular (ver Figura 1).

Figura 1. La escenografía crea ambientes adecuados para representaciones particulares



Autoría: Camilo Araúz.

Un decorado está constituido, principalmente, por un fondo básico que delimita el espacio escénico, compuesto por paredes, puertas, ventanas, pisos y techos; mientras que el mobiliario, los objetos y los adornos, conforman los detalles que dan carácter a la escena. Por su parte, la luz manejada profesionalmente crea la sensación del día o de la noche, propicia ambientes sosegados, misteriosos o terroríficos, según sea el propósito; en los espectáculos artísticos, por el contrario, la iluminación va dirigida a dar colorido y dinamismo al escenario.

3. Objetivos de la escenografía

Cuando sólo se dispone de un estudio de grabación para televisión, el escenógrafo debe construir todos y cada uno de los elementos escenográficos requeridos; por el contrario, si se selecciona una locación real, como el lobby de un hotel, una iglesia, un restaurante o una piscina, solamente se modifican ciertos detalles para adaptarla a las necesidades de la escena.

Si bien el arduo trabajo que implica la etapa constructiva de un decorado no es apreciado por el público, el producto de su labor, en cambio, se evidencia en cada oportunidad, especialmente si es atractiva; cuando un decorado es antiestético y mal elaborado, hasta el más desprevenido espectador lo nota. Teniendo en cuenta los planteamientos de Millerson (1990), “el escenógrafo debe ser un experto, un artista consumado con mucha sensibilidad”. (p. 21). En muchos casos, el escenógrafo investiga y se documenta acerca de algún estilo arquitectónico o de las costumbres de un lugar para poder inspirarse y diseñar acertadamente.

4. Breve historia de la escenografía

En lo que al mundo occidental respecta, el origen de la escenografía data del siglo V, a.C., en Grecia, cuando se presenta por primera vez un drama de Esquilo, *Las Suplicantes*, durante la celebración de las fiestas dionisiacas, en Atenas. A partir de este hecho, toma forma un proceso artístico ligado a la exigencia de ambientar una historia imaginaria. Inicialmente, las obras se desarrollan al aire libre, ante una colina que sirve de tribuna a los asistentes, y el paisaje natural circundante es el único fondo decorativo. Los artificios escénicos se sintetizan en máscaras, implementos de guerra y vestuario (túnicas y penachos). Casi a mediados del primer siglo del teatro griego, surge la *skene* que más tarde es remplazada por las fachadas arquitectónicas que se convierten en fondos escénicos monumentales. Paralelamente, la utilización de plataformas rodantes (*ekuklema*), de tableros o paneles pintados (*pinakes*) y de un artefacto llamado *deus ex machinna* (dios a través de la máquina), introducido por Eurípides, y que consiste en un armazón con poleas para bajar de las alturas a los actores que representan deidades, enriquece la

MELVIN PATRICIO MAURY JIMÉNEZ CAMPO

escenografía antigua. Cuando Roma toma y adapta todo el acervo cultural griego, el fondo escénico adquiere mayor tamaño y espectacularidad, debido a las imponentes fachadas arquitectónicas ornamentadas con columnas, arcos, estatuas y detalles esculpidos en mármol (Figura 2).

Figura 2. Fondo escénico romano.



Autoría: Marina Dias.

De acuerdo a un estudio de MacGowan (1964) se crean varios estereotipos: “Para las representaciones trágicas se simula la fachada de un templo o palacio; para las comedias, el decorado representa plazas, calles, puentes y balcones; en el caso de las obras satíricas o rústicas, se utiliza un decorado con características rurales” (pp.38-39).

Es importante destacar que, con el concurso de las nuevas técnicas escénicas, la escenografía alcanza tal protagonismo que la atención del público se centra en los nuevos inventos. “Cuando la escenografía y el espectáculo se hacen dominantes, la poesía y la pasión se ven forzadas a retirarse” (Nicoll, 1964, p.579).

La importancia de la escenografía se remonta a la Antigüedad y se va afianzando por la necesidad misma de inventar recursos que recreen la narración y motiven a los espectadores; la razón de ser de la escenografía está en su estrecha relación con lo representado y en el impacto que debe generar.

5. La escenografía en la edad media

En la Edad Media, los *autos sacramentales* o *misterios* tienen la finalidad de representar pasajes bíblicos y, con el dominio de la Iglesia Católica, se establecen como método para evangelizar y catequizar a la gran masa. Al principio, dichos dramas religiosos se realizan dentro de los templos, sobre pequeñas plataformas de madera; los atavíos litúrgicos, las imágenes sagradas, los símbolos religiosos y demás ornamentos, ambientan las escenas. Luego, las obras se desarrollan en los pórticos de las iglesias y en las plazas contiguas, con el fin de llegar a más feligreses.

A grandes rasgos, la escenografía tiene un mayor o menor desarrollo en diferentes países europeos. Así pues, en el siglo XII, aparecen en Francia tarimas de madera agrupadas en línea o en semicírculo, para la escenificación simultánea de los *misterios*, en plazas de pueblos y ciudades. Concretamente, en Inglaterra y Flandes, los *autos sacramentales* se llevan a diferentes lugares mediante el uso de plataformas rodantes (Figura 3). Así, el uso de los inventos antiguos (griegos y romanos) convierte al teatro en un espectáculo asombroso que entretiene o atemoriza a la gran masa, de mayoría ignorante. En España, quizá porque la dominación árabe se extiende hasta el siglo XV, las manifestaciones del teatro medieval y la implementación de la maquinaria escénica, fueron tardías, pero los *misterios* se popularizan rápidamente.

MELVIN PATRICIO MAURY JIMÉNEZ CAMPO

Figura 3. Plataforma rodante.



Autoría: Photos Corbis.

En este punto, sorprende el hecho de que la Iglesia, en su condición de autoridad dominante, haya utilizado la representación teatral y, por consiguiente, los artilugios escenográficos para lograr el objetivo de adoctrinar a la población. Así que, aún hoy, el manejo apropiado de los decorados debe ser uno de los objetivos primordiales en la producción televisiva regional, pero ya con intenciones motivantes.

6. Los decorados en el Renacimiento

En el Renacimiento, 1450- 1570, grandes artistas y arquitectos, encabezados por Filippo Brunelleschi, 1377- 1446, Miguel Ángel, 1475- 1564, y Leonardo Da Vinci, 1452- 1519, crean diseños fastuosos para las Cortes europeas, contribuyendo a la opulencia de los escenarios. El gran recurso de la perspectiva, aplicado teóricamente por Brunelleschi en 1413 y utilizado por el pintor Masaccio, 1401-28, en su obra *La Trinidad*, 1425- 1428, enriquece la pintura renacentista y, en consecuencia, los grandes telones pintados para los fondos escénicos adquieren mayor realismo, debido a la ilusión de profundidad y a la sensación de amplitud (Figura 4). El impulso de la escenografía de la época se debe al arquitecto inglés Íñigo Jones, 1573-1652, quien realiza transformaciones escénicas mediante paneles corredizos y un sistema de tramoya para los cambios de telones.

MELVIN PATRICIO MAURY JIMÉNEZ CAMPO

Figura 4. Escenografía renacentista.



Autoría: Wordpress.

En 1517, España aún está inmersa en la escenificación de los *autos sacramentales*; en Madrid y Sevilla, las obras se desarrollan en plazas llamadas *corrales*, debido a su forma cuadrangular y por estar rodeadas de casas, cuyos balcones se utilizan como palcos. Calderón de la Barca logra escenificar obras sacramentales, en 1663, ante una multitud que colma el corral en cada oportunidad.

7. Modelo hispano en el Nuevo Mundo

Haciendo una transición de tiempo y lugar, “no se puede afirmar que los rituales sagrados de los pueblos pre-hispánicos sean representaciones teatrales, pero sí que dichos rituales están provistos de un gran dramatismo y profusión artística”. (Del Paz, 1967, p.13). El uso de máscaras, penachos y túnicas, así como la presencia de la música, los cantos, la danza y, por consiguiente, de un templo o altar como marco ceremonial, establece un esquema similar al del teatro antiguo. Por ejemplo, Arrom (1967) narra las impresiones del padre Juan de Tovar acerca del lugar donde se escenifican historias, en el templo de Quetzalcoatl (México), así: “...había en medio de este patio un pequeño teatro, el cual enramaban y aderezaban con toda la pulicicé posible, cercándolo todo de arcos hechos de toda diversidad de rosas y plumería...”. (p.10).

El caudal cultural de España llega a América en el siglo XVI, en pleno Renacimiento europeo, aun cuando el reino sigue aferrado a la Edad Media. La gesta descubridora, la conquista y la colonización, desequilibra el estado social, cultural y político de los pueblos indígenas; la necesidad de masificar la doctrina cristiana europea conlleva a que la estructura de los autos sacramentales se fusione con las expresiones culturales nativas, y a que el teatro misionero adapte piezas religiosas medievales a la lengua indígena. “Aquellas representaciones fueron, pues, síntesis de dos tradiciones dramáticas: europeas por el tema y el propósito, e indígenas por todo lo demás”. (Arrom, 1967, p.20). A partir de 1574, el teatro misionero se transforma en una manifestación folclórica, tal como permanece hoy en muchos pueblos latinoamericanos, en forma de fiestas, ferias y carnavales.

En el caso particular de la región caribe de Colombia, aún hoy se celebran fiestas patronales que guardan las características propias del modelo medieval europeo: la procesión recorre las calles y entra a la plaza de la iglesia, en donde el pueblo se une a los festejos; es común que se construya una tarima engalanada con ornamentos alegóricos para la presentación de actos folclóricos.

No existen libros que reseñen cronológicamente las distintas etapas del desarrollo de la escenografía en Colombia, pero es aceptable suponer que técnicas artísticas introducidas por los españoles se fusionan con las nativas y se aplican a la ornamentación de altares y tabladros para fiestas religiosas, siendo transmitidas de una generación a otra, a través de los artesanos. Pero, la escenografía concebida a partir de un diseño planificado, tal como se hace en la actualidad, sólo es posible después de que llega la televisión al país, en 1954. Inicialmente, los nuevos decorados televisivos son planos, a manera de fondos monocromáticos -la televisión es en blanco y negro- con algunos detalles identificadores (logos) del programa emitido; los decorados de dramas, a partir de la década de los 60s, aun cuando cumplen con el objetivo de ambientar las escenas, son muy simples y poco elaborados -la primera telenovela, *En el nombre del amor*, se emite en 1963. Sin embargo, con el correr del tiempo, los decorados televisivos se desarrollan entre el estudio de grabación y las locaciones reales en exteriores. Pero, la irrupción de la televisión a color, en 1979, y más tarde, la posibilidad de recibir señal internacional por

cable, 1987, contribuye a transformar el tratamiento de la escenografía para televisión. La nueva imagen a color es un reto decisivo para los decoradores que se ven obligados a mejorar las técnicas para producir decorados más atractivos y de mayor realismo; la televisión por cable, además, permite ver canales internacionales en los que se muestra un trabajo escenográfico más elaborado que sirve de referencia a los realizadores nacionales.

8. Escenografía y comunicación visual

El hombre capta información visual del ambiente que le rodea; su capacidad de percepción involucra aspectos físicos y psicológicos, relacionados con el individuo y con su entorno sociocultural. Esta condición humana es aprovechada por el cine y la televisión para presentar una realidad, acertadamente o no, a través del contenido audiovisual de películas, dramatizados, noticieros, la publicidad, etc. Según Munari (1985, p.72) la comunicación visual ofrece una información práctica y utilitaria (un catálogo de instrucciones, las imágenes testimoniales de un documental, o las señales de seguridad industrial) y una información estética, donde se conjugan la forma, el color, las texturas, la luz, entre otros aspectos.

La escenografía, al reunir componentes de carácter visual, desempeña también un papel importante como elemento comunicador, es un código más en el lenguaje audiovisual.

Con el propósito de obtener un mensaje efectivo, la televisión recurre a ciertos códigos, como siguen descritos:

- Los códigos iconográficos son aquellos que se perciben como imágenes, tales como: los actores o personajes, la escenografía, el vestuario, la utilería, entre otros.
- Los códigos abstractos están determinados por la luz y el color, elementos evidentemente subjetivos.

- Los códigos lingüísticos están dados por los diálogos, títulos, subtítulos y textos cuya finalidad es conducir la narración.
- Los códigos paralingüísticos son los planos de cámara, los encuadres, los movimientos, los ángulos.

Por lo tanto, la escenografía, como código relevante en el lenguaje televisivo, contiene además signos que determinan su peculiaridad: Por ejemplo, la forma puede determinar una época o un estilo arquitectónico en particular; la perspectiva simula profundidad, pero puede connotar opulencia, poder; la textura suele enfatizar detalles arquitectónicos; el color, por su parte, crea asociaciones relacionadas con el medio cultural, pero, también origina sensación de volumen. (Figura 5).

Figura 5. La escenografía como código en el lenguaje televisivo.



Autoría: Roberto Kattah.

9. La escenografía como mensaje

“El contenido es fundamentalmente lo que se está expresando, directamente o indirectamente; es el carácter de la información, el mensaje. Pero, en la comunicación visual el contenido nunca está separado de la forma”. (Dondis, 1976, p.123). Una película, un telenoticiario o un programa de concurso, se convierten en mensajes, de cuyos códigos visuales hace parte la escenografía. Los decorados forman

parte del mensaje audiovisual y no es equivocado afirmar que se estructuran como un mensaje connotativo, capaz de influir en el ánimo del público. Por ejemplo, si los códigos que conforman los decorados no se manejan adecuadamente, la motivación y respuesta del espectador no será la esperada. A continuación, se enumeran algunas causas que pueden interferir en el proceso de comunicación del mensaje escenográfico:

- La deficiencia estética o la pobreza decorativa puede desvirtuar la intención del mensaje.
- Un eclecticismo equivocado, especialmente en las producciones de época, puede generar reacciones negativas en el público receptor, más aún si su nivel cultural le permite identificar los errores.
- El manejo exagerado del color le resta autenticidad al mensaje visual que podría parecer desagradable o de mal gusto, si esa no es la intención.
- Una iluminación deficiente quita fuerza y contundencia al referente escenográfico.
- La ausencia de la escenografía, a lo largo de toda la narración audiovisual, es contraproducente para la efectividad del mensaje. Sin embargo, en algunas escenas que tienen como fin destacar el estado de ánimo de un personaje, es válida la abolición de los decorados por un corto espacio de tiempo.

Así como el hombre observa su entorno centrando la atención en las cosas destacadas y desestimando aquellas que no le generan interés, también, al ver una película, fija su atención en la caracterización de los personajes, en los diálogos, la gestualidad y en los movimientos; quizás para el público desprevenido, la escenografía ocupa un lugar secundario, de relleno. No obstante, la importancia del decorado y su razón de ser se hacen notorias cuando los espectadores reaccionan negativamente ante un decorado inadecuado, pobre o antiestético.

10. Escenografía y cultura

Para Ruiz (1987), “Los individuos, la sociedad y el Estado mismo han creado durante su desarrollo histórico, obras (...) de índole pictórico, musical, monumental, arquitectónico y urbanístico que es preciso conservar y proteger” (p. 159). Dicho patrimonio está entretreído a otro de carácter folclórico, religioso y social, enmarcado en el entorno que sirve de medio ambiente. De estas manifestaciones, las más relevantes y difundidas por los medios de comunicación se convierten en símbolos identificadores de los pueblos, y se establecen como imágenes reconocibles, creando un imaginario sociocultural determinante. Es por ello que, en los grandes eventos mundialistas, para citar un ejemplo, el país anfitrión pone en escena sus símbolos culturales con el propósito de difundir y fortalecer la imagen nacional. Lo que García Canclini (1990) analiza como el marcado interés de los sistemas políticos dominantes por tomar el folclor local como reserva imaginaria de discursos nacionalistas (p. 391). Sin el objeto de profundizar en este concepto, es claro que la escenografía, al representar un lugar total o parcialmente, constituye su relación con los aspectos culturales; en las producciones de carácter histórico o costumbrista, la escenografía reproduce rasgos arquitectónicos, de mobiliario y de detalles decorativos propios de un lugar o época en particular (Figura 6).

Figura 6. La escenografía como código cultural.



Autoría: Roberto Kattab.

11. Logros en el manejo de la escenografía en la región Caribe colombiana

Cuando irrumpe la televisión en Colombia, 1954, se genera una gran expectativa ante la posibilidad de difundir masivamente las expresiones culturales de cada región y unificar y reforzar la identidad nacional. Sin embargo, su carácter centralista y aspectos de tipo económico no permiten que se logre el objetivo; sólo hasta 1985, con la creación de los canales regionales, distintas zonas del país vuelven a estimar posible construir un discurso propio e identificador, sin las limitaciones de un sistema centralizado de televisión.

La región caribe colombiana consolida rápidamente su canal de televisión (Telecaribe), quizás por el anhelo generalizado de disponer de un medio propio que, además de informar, educar y entretener, facilitara la difusión del patrimonio cultural; en teoría, el nuevo canal plantea una *independencia cultural* del sistema centralista imperante. Al respecto, Abello, exGerente de Telecaribe, afirma: “Casi inmediatamente, crece la expectativa colectiva entre los habitantes por verse reflejados en la pantalla chica, a través de un discurso audiovisual autóctono, con un estilo muy caribe, distinto...”. (J. Abello, comunicación personal, 12 de septiembre de 1998).

Progresivamente, en ciudades costeras como Barranquilla, Cartagena y Santa Marta, se crean pequeñas empresas de televisión que vinculan a profesionales de la comunicación para desempeñarse como reporteros, presentadores, camarógrafos o asistentes técnicos. Las primeras emisiones televisivas develan la exigua capacidad económica y técnica de las productoras emergentes, se hace notoria la carencia del elemento escenográfico, mientras que, en otros casos, la decoración es insuficiente y poco estética; el manejo de la iluminación, del sonido, del vestuario y hasta del lenguaje, presenta deficiencias importantes, sin olvidar la baja resolución de la imagen emitida.

El interés que el canal regional suscita en sus inicios disminuye lenta y drásticamente a raíz de las deficiencias de forma y de contenido. Transcurriendo 1995, ya el gran público rechaza el concepto de *televisión espejo*, que muestra la

cotidianidad de manera pasiva y poco impulsora del desarrollo y de los valores culturales, en especial de aquellas zonas alejadas de los principales centros urbanos. A propósito de este asunto, Barrios, exJefe de emisión de Telecaribe, dice: “Sin intención, se crea una especie de monopolio cultural, semejante al de los canales de televisión de cubrimiento nacional.” (I. Barrios, comunicación personal, 3 de agosto de 1998).

En la práctica, el manejo profesional de la escenografía no existe, aparte de que los bajos presupuestos impiden mejorar la calidad de los decorados. Para 1998, el panorama aún no es halagador; varios empresarios del medio consultados coinciden en que la recesión económica del país y la poca demanda de pautas comerciales obligan a las empresas de televisión a restringir la inversión, siendo la escenografía la más afectada, al ser considerada como un recurso prescindible, reemplazable por locaciones reales.

12. Conclusiones

En fin, los temas que ilustran aquí aspectos relacionados con la escenografía y su permanencia en el tiempo, desde hace 26 siglos, fundamentan, en definitiva, el propósito de valorar el arte escenográfico en toda su extensión y significado y crear conciencia entre los profesionales y académicos del medio televisivo para que con su saber contribuyan a enaltecer la escenografía, especialmente en el medio televisivo de la costa caribe colombiana. Los logros que sobre la materia se dan, en un período entre 1997 a 2017, hacen suponer que, aunque existan ciertos avances en el concepto, el manejo y financiamiento, quedan aspectos por mejorar. De todas maneras, es necesario un cambio de actitud en la industria televisiva, relacionado con el imaginario popular que equivocadamente desestima la escenografía y el trabajo decorativo que conlleva. Para el caso de los programas con emisión regular, la opinión está polarizada: cierto sector, tiene la sensación de que las empresas no destinan presupuestos suficientes, la otra parte cree que la idoneidad de los decoradores es cuestionable. Al respecto, el productor de televisión Rendón opina que:

El cambio es notorio, hay proyectos en el canal regional del caribe que demuestran la importancia de invertir en la escenografía, lástima que posteriormente (...) los programas dan giros inesperados y luego comienzan un festival de improvisaciones, saturando la escenografía con planos rebuscados, los cuales no hacen parte del concepto inicial para lo cual fue diseñada y construida, restándole méritos e importancia. La escenografía va de la mano con la planimetría y el diseño lumínico. Cambiar los ángulos preconcebidos, cambia el concepto previo y, por lo general, son cambios para nada favorables (A. Rendón, comunicación personal, 15 de julio de 2017).

Seguidamente, a la pregunta de cómo ha contribuido la academia al desarrollo de la escenografía regional, Rendón reconoce que:

La academia siempre será importante en la búsqueda de la calidad; Telecaribe se inició con empíricos en su mayor parte, por fortuna la academia apareció prontamente. Aunque no todos los programas del canal practican la realidad de la industria, es notoria la inversión que actualmente se está llevando a cabo en el departamento de arte, con la construcción de escenografías acordes con las necesidades del programa. Eso en cuanto al campo televisivo, porque en el auge cinematográfico de la región caribe, hay una proliferación de jóvenes que trabajan en los departamentos de arte, donde es notorio el concepto académico.

Desde otra óptica muy personal, y de manera opuesta, el maestro Castillejo, escenógrafo y catedrático en Bellas Artes, sentencia que “la calidad es muy mala. Diseños y materiales pobres. Mal manejo de los recursos tecnológicos. La limitación de las prácticas académicas, en cuanto a la escenografía se refiere, son los altos costos de producción. Tampoco existen ofertas académicas serias”. (F. Castillejo, comunicación personal, 25 de julio de 2017). Considera, además, que el escenógrafo local requiere de “capacitación, investigación y ampliación de horizontes”. Y en cuanto al vínculo de la escenografía con los aspectos culturales y con la idiosincrasia regional, Castillejo cree que las empresas productoras de televisión “ni siquiera son conscientes de la existencia de este importante binomio”.

Sea cual fuere la opinión de los expertos, es claro que se necesita de un trabajo mancomunado y concienzudo entre la academia, los realizadores y los escenógrafos, para darle al arte escenográfico y a sus gestores un sitio destacado: primero, promoviendo la investigación en las aulas universitarias; segundo, dignificando el trabajo de los escenógrafos en el ámbito empresarial y profesional; tercero, realizando una labor autocrítica por parte de los decoradores que ayude a fomentar el respeto para con este arte. Quizá la propuesta conlleva un proceso de mediano o largo plazo, pero no es utópica, todo depende de la conexión entre las partes en cuestión; paradójicamente, a quienes les corresponde iniciar el ciclo es, precisamente, a los escenógrafos que en la actualidad se desempeñan como catedráticos.

Referencias

- ARROM, J. (1967). *Historia del teatro hispanoamericano*. México: Andrea.
- DEL PAZ, A. (1967). *Teatro social hispanoamericano*. Barcelona: Labor.
- DONDIS, D. (1976). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1990). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- MACGOWAN, K. (1964). *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económico.
- MILLERSON, G. (1990). *Diseño escenográfico para televisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- MILLERSON, G. (1982). *Escenografía básica*. 2ed. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- MUNARI, B. (1985). *Diseño y comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NICOLL, A. (1964). *Historia del teatro mundial*. Madrid: Aguilar.
- RUIZ, J. (1987). *Sociedad y cultura*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.