

OLDEMAR Y LOS CORONELES

de Alberto Cañas Escalante

Premio nacional a la mejor escenografía 1992¹

“El período creativo... seguido por el período de reflexión teórica; en ese orden, me parece poder asegurar la integridad artística de mi visión del espacio escénico. Primero veo –dentro de mí mismo– con claridad perfecta; entonces y solo hasta entonces (este es el punto esencial) en que puedo reflexionar teóricamente sobre el valor y propiedades de lo que vi”.

Adolph Appia²

MAT José David Vargas

*Escenógrafo, Profesor Catedrático
Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica
Maestría en Artes Teatrales y Drama de la Universidad de Kansas
jdvargas08@gmail.com*

Recibido: 31-01-12 • Aprobado: 20-08-12

Resumen

El diseño escenográfico como resultado de la observación constante, el estudio, la investigación y la práctica que, al final, será el resultado de todo esto, más la experiencia empírica y el bagaje profesional del artista. Este es un estudio analítico de la obra de don Alberto Cañas para el diseño de la escenografía, la utilería escenográfica, la luminotecnia y para las diapositivas proyectadas en la producción que se llevó a cabo en 1994, en el Teatro de “La Aduana”, por la Compañía Nacional de Teatro, con la dirección de Jaime Hernández. Una vez llevadas a cabo las lecturas pertinentes que acostumbro hacer (mínimo dos), comienzo a plantear común denominador del cual emergerá uno principal, que resuma el concepto que el director quiere comunicar al público, para luego establecer el boceto de la escenografía del montaje en general y presentarla al director. Una vez aprobadas las propuestas, procedo a dibujar, a mano alzada, lo más cercano posible, cómo lucirían los escenarios para cada acto. Luego

continúo con los dibujos de los planos de cada acto, tres en total, para seguir con las elevaciones y terminar con los otros dibujos de la utilería escenográfica, todos estos con su respectiva escala, que varían según el detalle que implica cada uno de ellos.

Palabras claves: diseño escenográfico, lecturas de la obra, estudio analítico, diseños preliminares, aprobación diseños finales: bocetos, planos, dibujos de construcción, detalles, conclusiones.

Abstract

The scenographic design as a result of constant observation, study, investigation and praxis, in other words it will be the result of all these plus the empirical as well as the artist's professional background.

This is an analytic study in order to design the sets, the scenographic props, the lighting, as well as the slide-projections utilized in the staging for Beto Cañas' play which took place in 1994 by the National Theatre Company production at the "La Aduana" Theatre under the direction of Jaime Hernández. Once the play was read a pertinent number of times (twice at least), I searched for "common denominators" from which a main one emerged that contained the main director's concept, then I made draft drawings of the possible set's appearance in order to present these to Jaime, the director. Once the proposals were approved, I proceeded to do sketch-drawings or renderings for each act, three in total, showing as close as possible, how the sets were going to look like. Then I did the floor plans for each act, continued with the elevation drawings, and finished with the other set-props, each of these with their appropriate scale, which varied according to each object's details.

Keywords: Set designing, readings of the play, analytical study, preliminary sketches, approval final designs: sketches, floor plans, construction drawings, details, conclusions.

El diseño escenográfico

Cada diseñador debe ir desarrollando, intuitivamente, su propio método para las propuestas que se elaboran en cada obra por diseñar. Cada una de estas emerge al ir tomando notas de las indicaciones del dramaturgo pero, principalmente, del director, de la época y del espacio en que se desarrolla, de la acción dramática y de los personajes. Con el pasar del tiempo, dependiendo del interés y del deseo de cada artista, la actitud creativa se va desarrollando y adquiriendo un sentido práctico al ir viendo, en vivo, muchos y variados montajes de obras teatrales, viendo cine, leyendo mucha historia del arte universal y, si se puede, historia de la arquitectura, tomar clases en diseño, en dibujo a lápiz, en tinta, al carboncillo, en pintura al agua, al óleo, en acrílico, escultura de diferentes ídoles y, también, ser un asiduo lector. Un método específico para poder

solucionar un diseño escenográfico de cualquier tipo de obra, evento o producción teatral, no existe. Además, el estudio de textos profesionales ilustrados con planos y fotos de obras ya montadas, nos presentan toda esa valiosa experiencia de otros, que van forjando nuestro aprendizaje y que nos brindan, al mismo tiempo, todo ese inagotable bagaje de conocimiento empírico y académico que nunca terminará, y el cual, en cada obra que uno vaya a diseñar, nos pueden servir de referencia, sin imitar o copiar, ya que cada obra será un desafío totalmente diferente al anterior. Habrá casos en que cierto tipo de obras presentarán similitudes pero, aunque reúna el mismo concepto, las circunstancias y las situaciones serán diferentes, nunca se podrían solucionar de la misma manera. Más aún, si es otro director, tendrá nuevas ideas y, en caso de que fuera el mismo director, si es bueno, trataría de no aplicar

las mismas soluciones antes empleadas para así no incidir en repeticiones reiterativas o *déjà vu*.

Cada obra tiene sus propias demandas artísticas particulares que son las que la caracterizan y la complementan, es decir, tiene su propia dramaturgia. En un artículo mío anterior, llamado *DRAMATURGIA Y DISEÑO TEATRAL: vestuario, escenografía y luces*, toco, más a fondo, este proceso³. En este ensayo o propuesta artística se encuentra casi todo lo esencial para tratar y considerar cuando se está diseñando una obra teatral, ya que esta tarea puede que le toque a la misma persona pero, si no, también ayuda a los otros artistas complementarios como son el/la vestuarista y el/la luminotécnico/a. Imprescindible considerar, al hacer un estudio de cualquier obra teatral, lo que Tadeuz Kowzan nos dice, que *“en el teatro todo es signo”*, y es precisamente este sentido semiótico que ayudará a todo participante artístico dentro de cualquier puesta en escena (1986: p. 29)⁴.

La obra en sí

Desde el primer momento en que leí *OLDEMAR Y LOS CORONELES*, me gustó muchísimo. Conforme iba leyendo, las ideas e imágenes surgieron claras, sin obstáculos. En esas primeras páginas, estas iban ofreciendo un sinnúmero de soluciones que se mantuvieron hasta la propuesta final, solo que algunas de ellas sufrieron mínimos cambios, pero favorables. No cabe la menor duda, como lo voy a explicar, que la fluidez de los cambios escenográficos para el segundo y el tercer acto fueron los que me mantuvieron, al mismo tiempo, más preocupado y emocionado. La obra requería de tres actos totalmente diferentes. Necesitaba de cambios escénicos contundentes y rápidos.

Oldemar es una comedia dramática, satírica y cáustica que penetra al espectador incisivamente. Es, también, una denuncia de cómo los altos jerarcas corruptos, ya sean militares, demócratas, comunistas,

dictadores o neoliberales de cualquier país del mundo, manejan sus intereses de maneras despóticas y sin escrúpulos. Aquí, don Alberto Cañas Escalante nos presenta, de una manera muy astuta, la corrupción dentro de las filas de un sistema militarista ubicado en cualquier parte del planeta que utilice este tipo de gobierno. Además, esta obra es un ejemplo de lo que es una excelente y bien estructurada acción dramática. Tiene sus puntos de giro; el primero con el chantaje y la involucración de los coroneles en este, y, el segundo, cuando el coronel Flores le paga a Oldemar con la misma moneda (el chantaje) que había usado contra él, reinvirtiéndolo a su favor. La resolución se encuentra dentro del trasfondo, el cual está sutilmente disimulado y que, a la postre, resultará ser el planeado e inesperado “jaque mate” del clímax y con la inmediata e inesperada propuesta del final como conclusión. Las piezas arquetípicas, los personajes, a manera de piezas de ajedrez o cartas en un juego de naipes, se van moviendo con resultados fantásticos y, lo mejor de todo, es que resultan totalmente creíbles por la semejanza de lo que sucede constantemente en nuestra vida cotidiana, a excepción del final, que le deja a uno con esa gran duda: “¿se manejarán así las cosas?”.

En el primer acto, o *“andante”*, descubrimos que el coronel Manuel Flores ha sido contactado en el seno de su propia casa por un tipo que ha sido testigo de “La Masacre de Santa Eulalia” y llega a su hogar sin ninguna contemplación para exigir mucho dinero a cambio de su discreción con los medios de comunicación y con la sociedad, cosa que ya lo había estado haciendo en ocasiones anteriores, pero, esta vez, lo hace demandando una descomunal suma de dinero. Claro que, para cualquier persona que lea esta obra, escrita en 1951, tiene que considerar que, en esos momentos, la suma de dinero que pide Oldemar Vindas es altísima. Hoy, esta suma puede resultar ridícula, por lo que, pensando en términos actuales, habría que inflarse a una suma millonaria e inalcanzable, para el Coronel, en ese momento.

Después de pensarlo un poco, y para el final de este acto, el coronel Flores astutamente sugiere a Oldemar, el chantajista, que lo mejor sería participar a los demás coroneles sobrevivientes, porque él solo no puede afrontar tal cantidad.

En el segundo acto, *“allegro assai”*, en la casa del licenciado Aguilar, intuimos que el coronel Flores ha ido tejiendo una red alrededor de este retorcido, inculto y descarado personaje quien, dados los últimos avances, y gracias al Coronel, ha llegado a conquistar a la hija de un conocido, ahora viejo y achacoso abogado, don León Aguilar, de fuerte tendencia izquierdista, quien, en su tiempo, fue baluarte y centro de controversias por su radical afiliación política. Elenita, su “niña” amada, ya está divorciada y ronda los treinta años. Su madre, doña Josefina, sueña con poder casarla otra vez y que deje su vida disipada con frecuentes fiestas hasta altas horas de la noche o la madrugada. A pesar de la desfachatez de Vindas, quien al fin de cuentas resulta ser el personaje simpático y sabroso de la obra, calza perfectamente con la rebeldía de Elenita contra todo “lo establecido”. A don León no le queda más remedio que aceptar el ya planeado matrimonio entre esta improvisada pareja, producto del Coronel que nos ocupa, quien, entre líneas, concluimos que conocía demasiado bien a la “niña Elena”.

Cinco años después, el *“allegro”* del tercer acto, con un cambio escenográfico impactante, visitamos la oficina del Gerente General de la Compañía Industrial Financiera de Inversiones Comerciales, “CIFIC”, quien no es nada menos que Oldemar Vindas, ya establecido y manejando sumas multimillonarias por medio de varios teléfonos, medios de comunicación sofisticados y disponiendo de todo un equipo de alta tecnología y con asistentes de primera índole. Es aquí cuando, de una manera imprevista, el coronel Flores saca de la manga los medios que llegan a liberarlo de su unión con Vindas y le da vuelta a la moneda, quedando esta vez con el mando absoluto de la

situación y en una posición muy ventajosa que no solo le permite recoger todo el dinero que se invirtió en el “chantaje-Vindas”, sino que pasa a ser accionista de la empresa CIFIC con altos porcentajes. Al verse tan favorecido con el giro que se ha dado, siguiendo la costumbre caballeresca de compartir dentro de los lineamientos corruptos que caracterizan esta obra, el coronel Flores, de una manera condescendiente, y para terminar la obra, le propone a Vindas, de un solo tajo: *“Su suegro sigue hablando de la necesidad que este país tiene de volver a los gobiernos civiles. Dígame una cosa, Vindas: ¿le interesaría el cargo de Presidente de la República?”*⁵. Aquí hay un apagón para acentuar la sorpresa que esta propuesta ejerce sobre el público, el cual no deja de exclamar su asombro e impacto con una sonora carcajada a ritmo del danzón que estalla al unísono con el apagonazo, cerrando así el ciclo rítmico establecido en los tres actos: andante, *allegro-assai* y *allegro*. Resulta, sencillamente genial, el manejo de la estructura dramática en esta obra por parte de don Beto y de su dramaturgia, las cuales son dignas de alabar desde todo punto de vista: teatral, político, económico y social. Igualmente, no se puede descartar el hábil manejo que el director, Jaime Hernández, tuvo en la concepción general de la obra que, estratégicamente, le dio un sabor popular con la música de fondo, la cual consistió en danzones, boleros y salsa, ritmos que, necesariamente, nos indican el sabor caliente y sabroso de América Latina o, como mencioné, cualquier ambiente que implica el desparpajo de una sociedad no comprometida y no en sus cabales, solamente interesada en su bienestar aplicando máximas maquiavélicas, como lo presenciamos aquí.

Diseño y solución escenográfica

Siguiendo el orden que me he establecido y seguido a través de las múltiples obras teatrales que he diseñado, leí la pieza de don Alberto más de

cuatro veces⁶. Esta era la segunda obra que de él diseñaba y la que me daría otro Premio Nacional, al igual que la primera que de él diseñé, que fue *Cosas de mujeres II* (Cañas, 1988)⁷. Conforme iba leyendo e iba tomando notas, me llamaba profundamente la atención lo bien detallada que estaba la escenografía de los recintos, en donde se llevaban a cabo los tres diferentes actos de la obra (Cañas; 1993)⁸.

Siguiendo las indicaciones de don Alberto, fui diseñando, pero esta vez impregnando mi toque personal y mi interpretación de los personajes dentro de su *hábitat*. La sala y recepción del coronel Flores, en el primer acto, estaban decoradas con muebles de cuero color café crudo y claro, que denotaban su terrenal, agreste, sobria y calculada personalidad por todos lados. Una simple y circular lámpara, típica de los años cincuenta, colgaba al centro de la sala e indicaba el gusto de su esposa. La alfombra de un solo color, verde oliva; el escritorio de caoba para convertir la sala en oficina, según el caso; el armario-vitrina incrustado en la pared con hojas de vidrio que mostraban una amplia colección de rifles y de armas. Las dos grandes pinturas (proyecciones) a ambos lados de la sala, una de Théodore Jean Louis Géricault, *Oficial de Cazadores a la carga*, y la otra de *Una señora y las niñas sentadas a la mesa de la merienda*, de una autor flamenco desconocido, del siglo XVIII (ver Figuras 3-a y 3-b). La sala- oficina del viejo Aguilar, con todo el deterioro de los años del segundo acto, indicaban la prosperidad que gozó esta familia en el pasado: “no es exactamente una sala de recibo, pues es también el estudio apolillado de quien fue un hombre de letras y escritor, quien ya no encuentra tiempo, el humor, ni tiene la salud para seguirlo siendo” (Cañas, pp. 51-52)⁹. Al leer las acotaciones de don Beto para este segundo cuadro, la casa de mi abuelo se me vino a la mente. El escritorio con cortina de madera en cascada frontal de dos curvas. Una curiosa lámpara de cristal cortado colgaba esta vez al centro de la estancia y las paredes cubiertas de libros. Una vetusta lámpara de pie y una mesa-escritorio con la máquina Royal

de escribir antigua. Una alfombra persa abajo de las patas de los simples muebles de línea sobria en madera *Bauhaus*, junto con mesitas de madera también tipo francés de principios del siglo XX. Pero el enorme escritorio gris con negro y detalles cromados del tercer acto, los teléfonos negros, sofá y sillones de cuero negro, ceniceros de pie cromados y aperos en general del ya riquísimo Oldemar Vindas, están tan bien escogidos por Cañas, que no cabe la menor duda del dominio que tenía este del tema sino, también, de sus personajes. El estilo *Art Decó* fue mi escogimiento, y la alfombra roja vino a simbolizar que todo este deslumbrante montaje yacía sobre la “Masacre de Santa Eulalia”, así como la lámpara de tres globos, también: el país, los militares y la corrupción.

El siguiente paso fue la reunión con el director, Jaime Hernández, quien, de una manera simple y determinante, me indicó que tomara en cuenta lo bien calculada que estaba escrita la obra. Más tarde, de una manera colateral, indicó: “*Es casi como si se tratara de ir armando un rompecabezas*”.

Diseñar tres actos totalmente diferentes dentro de un mismo espacio, fue todo un desafío escenográfico. La indicación de Jaime estaba ahí: “. . . ir armando”. En esos días fui a un club social de esparcimiento y, al pasar por el salón de juegos, primero vi, luego observé con detenimiento, a un niño jugando solitario. El manejo de las cartas que salían del paquete central, el ir sacándolas del puño central para ponerlas en un montón específico, mientras otras permanecían en espera para ser removidas, me llamó poderosamente la atención. Pensé, entonces, en una tarima central en forma de diamante, el “As”; las cartas en la mano son las paredes, al fondo, formadas por paneles, las cartas sobre la mesa, las alfombras, las mesas, las sillas, o sea, toda la utilería y elementos escenográficos, los cuales, al comenzar, están ahí, y luego se empiezan a remover, a arrinconar, a quitar o a desechar, para traer nuevas cartas, o sea, otros nuevos elementos escenográficos.

De esta manera, el concepto de armar el rompecabezas empezó a funcionar.

La acción dramática se desenvuelve a partir del **chantaje que usa Oldemar, de manera cortante y aguda, con el coronel Flores**. Este atrevido proceder, se simbolizó dirigiendo el vértice protuberante del diamante o rombo hacia el público. Luego, se le añadieron dos agregados, de la mitad de la tarima hacia atrás, para así dar más espacio escénico y enfatizar, de esta manera, la punta de la tarima básica del escenario, la cual atraería el ojo del espectador automáticamente hacia el centro más cercano al público

del escenario y de aquí se empezaba a desplegar la mirada a todo el set: hacia la izquierda y luego hacia la derecha, o viceversa, al centro, hacia arriba, chocaba con las paredes; se analizaban y, vuelta a repasar las estancias en los respectivos actos, es decir, ese vértice era un subliminal desafío al espectador que, sin notarlo, estaba siendo intimidado por el diseño de la tarima central que, en este caso, era el común denominador, es decir, el elemento más importante de la escenografía de la obra.

Observando la planta del set (Figura 1), podemos ver que hay tres paneles en el lado superior

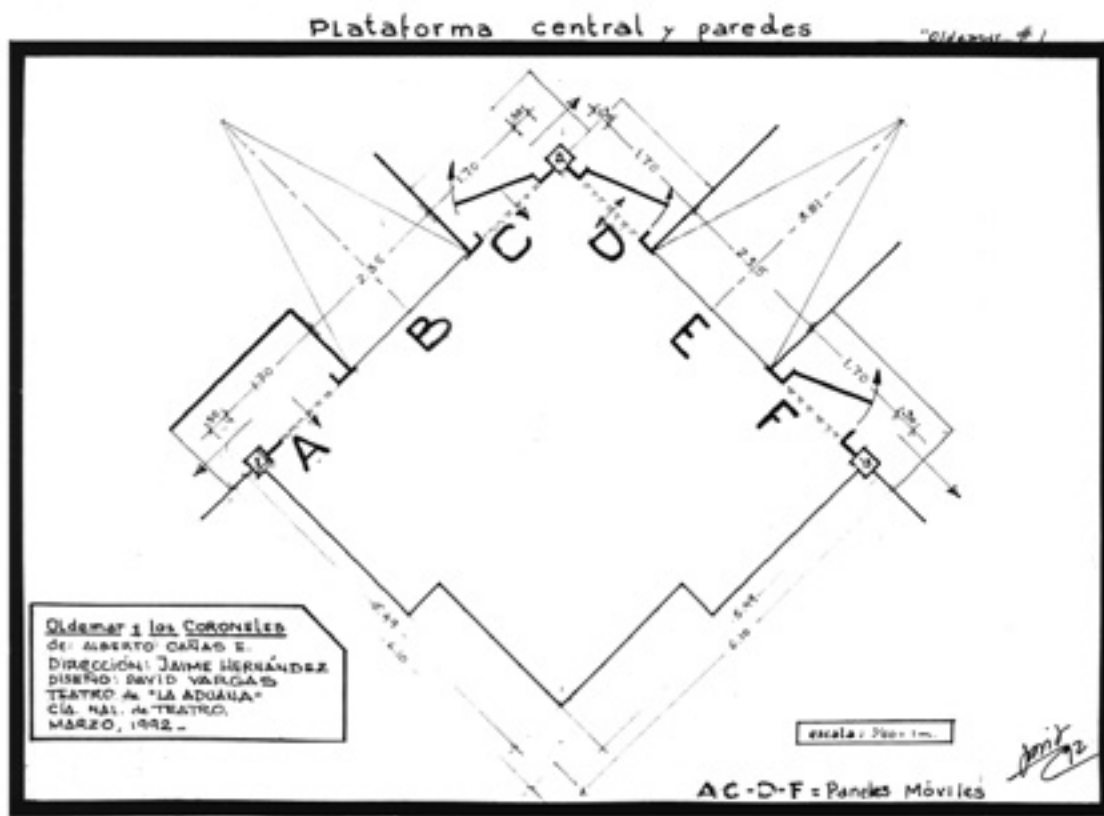


Fig. 1. Planta general de la obra. Obsérvese los dos proyectores detrás de los paneles B y E que se manifiestan con líneas angulares.

derecho: A-B-C, y tres paneles en el lado superior izquierdo: D-E-F¹⁰. Los paneles B y E son dos pantallas sobre las cuales se hacían proyecciones traseras. En el primer acto, en el panel B, estuvo la diapositiva de una pintura flamenca del siglo XVIII, con mujeres y niñas sentadas en la mesa del comedor con su mantel y platos respectivos, listas para comer. En el panel E, se proyectó la famosa pintura de Théodore Jean Louis Géricault, de un oficial napoleónico montado sobre su brioso caballo gris con motas blancas; lógicamente, dichos cuadros

representaban perfectamente los gustos de la pareja que ahí vivía, el Coronel y su esposa, la señora Flores (Figuras 2 y 3a-3b).

El Coronel, al narrarle a su esposa la “Masacre de Santa Eulalia”, las pantallas proyectan la masacre de que fueron objeto mujeres, ancianos y niños del pequeño pueblo. Se proyectaron catorce diapositivas usando un carrusel Kodak por pantalla y, en cada una de estas, las imágenes fueron diferentes. Las víctimas fueron interpretadas por los técnicos

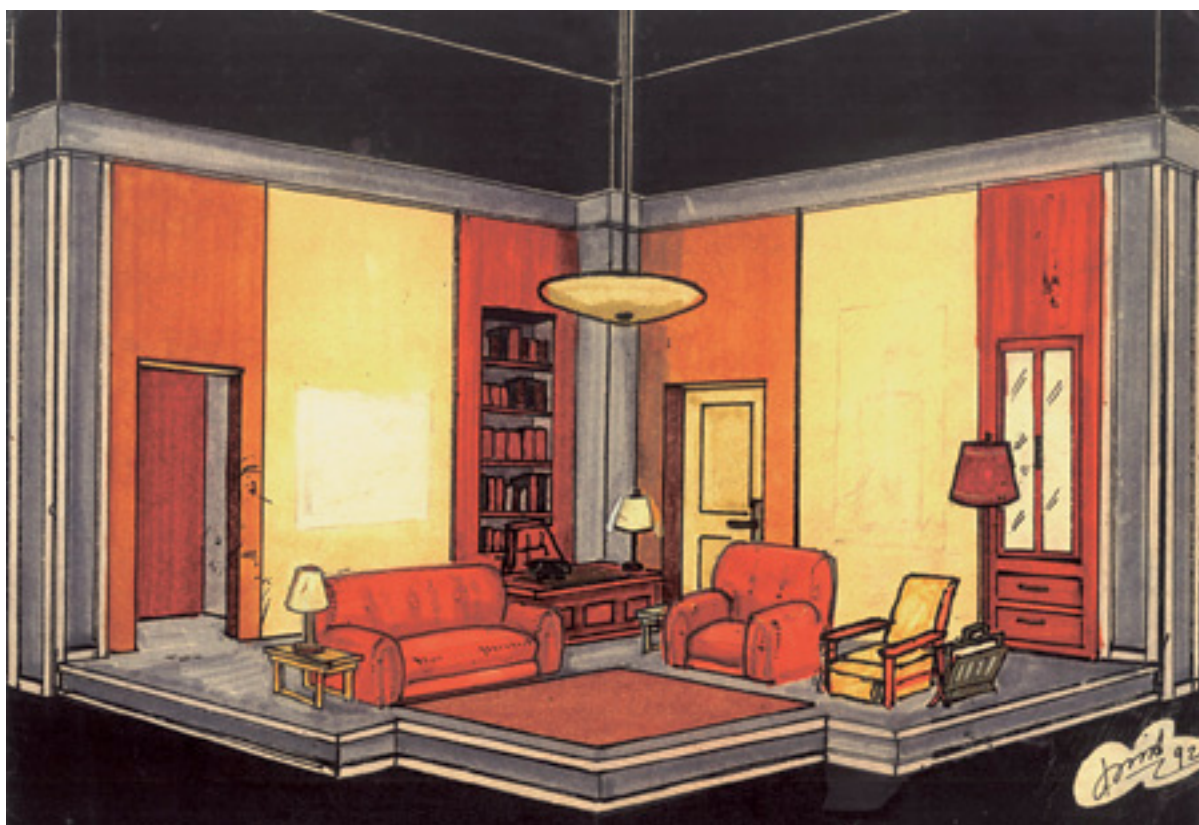


Fig. 2. Primer acto: sala con escritorio de la casa del coronel Flores. Nótese los paneles “B” y “E” en donde se llevan a cabo las proyecciones desde atrás, usando carruseles Kodak. Todavía la tecnología no estaba tan avanzada. El cambio de las diapositivas producía ruido, que tenía que ser obviado por el parlamento de los actores o con una música de fondo discreta.



Fig. 3a. Proyección trasera, sobre el panel "B", de un oficial de la Guardia de Napoleón, a la carga. Cuadro al óleo pintado por Théodore Jean Louis Céricault durante la Batalla de Waterloo.



Fig. 3b. Proyección de la parte trasera sobre el panel "E", de una pintura flamenca del siglo XVIII, de mujer y niñas sentadas a la mesa a la hora de la merienda. Nótese cómo la madre está atenta, por su posición, hacia el artista, en este caso desconocido.

del taller de construcción, los misceláneos, secretarías y algunos niños que trajeron para la toma de diapositivas. La locación se hizo en las afueras del teatro, en el área de parqueo, y tanto el vestuarista como todos los involucrados se maquillaron. Se utilizó salsa de tomate para denotar las heridas y ropas viejas fueron desgarradas; realmente fue impresionante el resultado de las tomas, debido a la crudeza de estas.

En el Primer Acto, que es la sala-oficina del coronel Flores (Figuras 1 y 2), "A" es una puerta que conduce al interior de la casa, "C" es una biblioteca, "D" es la puerta principal de la casa y "F" es una vitrina grande (pintada) "empotrada" en la pared con rifles y pistolas. El mobiliario fue de la segunda mitad de los años cincuenta (1957-1959), la alfombra de color beis o café con leche. Al final de este acto, sale toda la utilería escenográfica (sofá, sillones, la alfombra y todo lo demás). El escritorio del Coronel se "desmantela", es decir, estaba forrado con solamente una cubierta de *plywood* de 3,6 mm para dar la impresión de un escritorio sólido, que lo cubría alrededor y, de sobre, otra lámina, pero más gruesa, de 12 mm; al quitarle esto, quedó como lo que era en un principio: una mesa.

En el Segundo Acto se comienzan a "jugar las cartas": "C" (la biblioteca) pasa a tapar "A" (la puerta hacia el interior) descubriendo la puerta principal de la casa del licenciado León Aguilar. "F" (la vitrina empotrada), se quita y pasa a tapar "D" (la puerta principal anterior). De "entre bastidores" se saca un panel extra (biblioteca) que cubre el espacio donde estuvo "F". Las proyecciones de diapositivas, esta vez, son más libros (bibliotecas desde el piso hasta arriba). Se cambian las lámparas: sube la de los años cincuenta y baja un candelabro de cristal cortado. Entra otra lámpara de pie y en la mesa que ha quedado del primer acto, una vez que se le quitan "las laterales y frente" para que luzca como escritorio, se corre un tanto hacia el público, siempre en escenario

izquierdo, y se le coloca una antiquísima máquina de escribir, con una silla giratoria de madera, junto a la que se coloca un sillón viejo con su mesita de madera al lado. Continuando en este mismo lado izquierdo, se introduce un escritorio de la primera década del siglo XX, el que se coloca en primer plano izquierdo sin silla, lo que indica que ya no se usa y para que se luzca mejor (ver Figura 4). Mientras, contra la pared del escenario derecho, al fondo, se colocan bultos de periódicos viejos, ya amarillentos, amarrados con mecates de cabuya que, obviamente, no se han usado por muchísimos años. Entra una alfombra persa roída y muebles de los tardíos años veinte y principios de los treinta,

dos mesitas de sala, una para el teléfono y la otra dispuesta para que se coloque el azafate con el desayuno para Elenita. De un costado, en el intermedio que separa al próximo acto, salen todos los enseres y la lámpara aérea¹¹.

Para el Tercer Acto, se “lanzan” las cartas otra vez. La biblioteca, es decir, el panel, que está en “A”, se le da vuelta y permanece en el mismo lugar para descubrir una parte de la pared de la oficina de Vindas. La vitrina empotrada que está en “D”, se le da vuelta y pasa a tapar “C” (puerta principal anterior) siendo otro panel de la oficina. La biblioteca, que está en “F”, da vuelta y pasa a tapar el lugar “D” y



Fig. 4. Interior de la casa del licenciado don León Aguilar.

descubre la puerta principal de la gran oficina tipo *ART-DECÓ*, de Oldemar Vindas (ver Figura 5). Las diapositivas son gris claro con molduras rectangulares, a lo alto, cromadas, que cubren gran parte de la pared. Entra la alfombra rojo-vino de forma triangular, que se coloca sobre la punta protuberante central y en primer plano hacia el público. Esta alfombra simboliza el hecho de que Vindas y su Compañía están basados en un hecho sangriento, como fue “La Masacre de Santa Eulalia” y que le sirvió de chantaje a Oldemar. Sobre esta, va el enorme escritorio negro con molduras cromadas, símbolo de grande y enorme poder y, a un costado del escritorio, hacia atrás y sobre este, baja, esta vez, una lámpara compuesta de

tres globos que van en disminución: uno grande, el otro mediano y otro más pequeño. El hecho de que quedara a un costado, fue que no se podía poner en otro lugar central porque estaban ya las otras lámparas de los actos anteriores. Toda la parafernalia del escritorio ya viene sobre este: carpeta, cuatro teléfonos, foto, intercomunicador, lamparita, ceniceros, un envase donde hay varios lapiceros y plumas de fuente. Luego se colocan dos grandes sillones de cuero, color negro –de los años cuarenta– en extremo sobrios y elegantes. A ambos lados de estos sillones se colocaron ceniceros altos de metal cromado, cosa que no aparecen en el dibujo en color, ya que fue una adición de último momento¹².

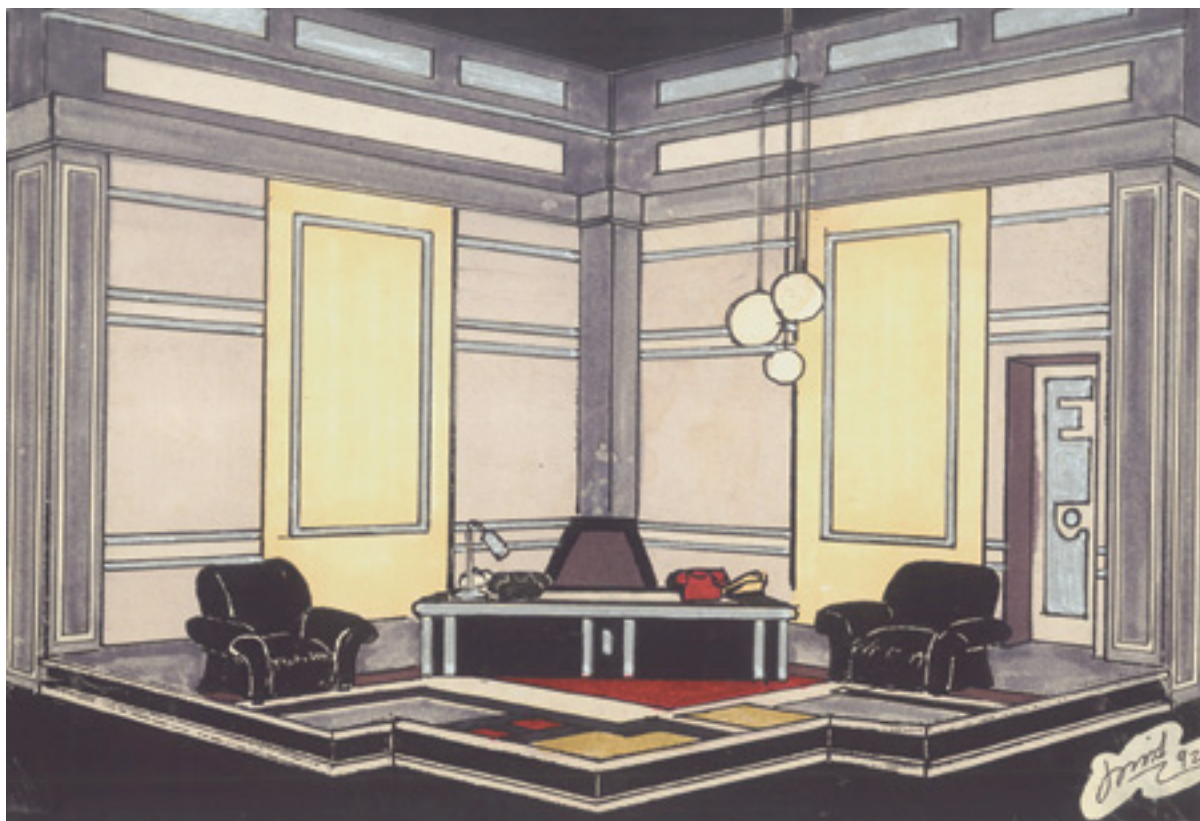


Fig. 5. Interior de la oficina de Oldemar Vindas, estilo Art Déco, sede de la Compañía Industrial Financiera de Inversiones Comerciales (CIFIC). Nótese la alfombra roja bajo el suntuoso escritorio.

El último cambio escenográfico que se lleva a cabo es el levantar dos bastidores (paneles) negros horizontales que se encontraban sobre las vigas corona de las paredes traseras de los sets anteriores, descubriendo la parte superior: un friso a manera de arquitrabe con su cornisa del mismo estilo de los paneles de la oficina, en gris, con molduras cromadas.

Como han podido comprobar al leer las notas de las indicaciones que don Alberto señala, tanto para el director, actores y diseñadores, estas no se siguieron fielmente, ya que opté por una licencia artística. Esto se ve especialmente en el diseño de la oficina privada de Oldemar Vindas como Gerente de la CIFIC, su empresa, ya que las paredes no son de las más finas maderas, al estilo inglés, sino que opté por el movimiento arquitectónico *ART-DECÓ* de los años veinte que, en Latinoamérica, se mantiene por muchos años más activo hasta dentro de los años cincuenta del siglo XX. Hoy día se encuentran algunos simpatizantes de este estilo y lo han logrado amalgamar muy bien con otros estilos, y lo han llamado *POSTMODERNISMO*, estilo que, en Arquitectura, sí ha logrado decir algo, mientras que, en las otras artes, más bien ha confundido y provocado perturbación ya que no se ha podido definir realmente como un verdadero estilo.

Cada cambio escenográfico duraba menos de treinta segundos, pese a que se realizaban durante los intermedios que duraban diez minutos cada uno. Estas transformaciones iban acompañadas bajo el ritmo de música latinoamericana muy marcada, como danzones y boleros, y una luz tenue azul oscuro que permitía, a los ocho tramoyistas, realizar los cambios de una manera rapidísima, totalmente sincronizada, hasta me atrevo a decir que se llegaron a establecer coreografías en estos intermedios. Luego me enteré de que hubo personas quienes fueron varias veces a ver la obra para poder disfrutar y apreciar la puesta en escena en general, incluyendo,

desde luego, los cambios escenográficos durante los intermedios.

Desgloce de los materiales

Plataforma, columnas, vigas corona, bastidores o paneles, puertas, muebles, alfombras y utilería escenográfica.

El dispositivo central o tarima básica, que denominé como el común denominador sobre la cual rotaría toda la escenografía, constaría de dieciséis láminas de *plywood* de 18 milímetros ($3/4'' =$ tres cuartos de pulgada) que iría a treinta centímetros de altura (30 cm de $h =$ altura) y colocada, como especificué anteriormente, con la punta central del rombo o diamante hacia el público (ver Figura 6).

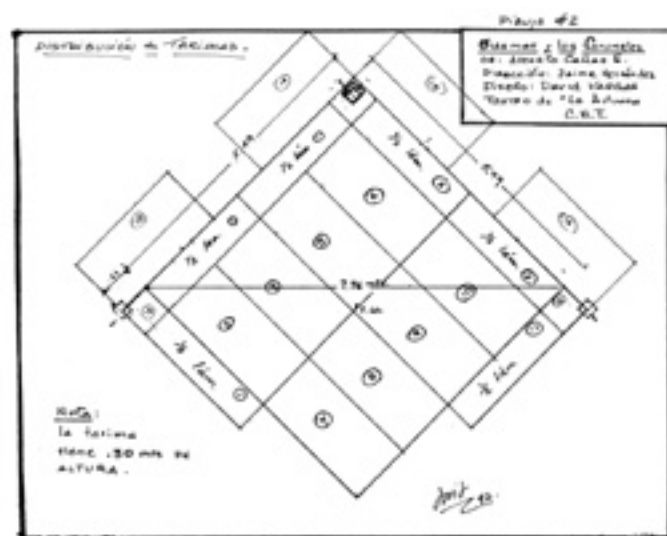


Fig. 6. Planta de la tarima central. Detrás de cada puerta tiene una tarima de 2,44 x 1,22 m.

En los vértices laterales se puede observar la indicación de donde van las columnas, situadas como la columna central en la parte trasera, en el puro centro arriba del escenario.

Diseño de columnas y paredes

Toda la construcción de las columnas se efectuaría con regla de laurel cepillado, porque, si se usaba regla semidura, no ofrecería las ventajas de la calidad anterior en cuando a la rectitud ni tendría las características que se necesitan para un buen acabado, lo cual, en otras producciones, esto no importaría.

Una vez construidas las columnas que constarían de dos marcos unidos por pequeños cortes transversales, se cubriría con lámina de *plywood* de cuatro milímetros (4 mm). A pesar de que se acostumbra a decir 4 mm, en realidad lo que se consigue en el mercado es de 3,6 mm. El *plywood* debe ir pegado a la regla con goma blanca para madera. En el mercado hay varias marcas, pero las más conocidas no son las más indicadas, ya que hay otras mejores. Preguntar es la mejor opción para lograr óptimos resultados (ver Figura 7).

En este dibujo, vemos que el espacio central corresponde al bastidor que sirve de pantalla (P-2) que también llamé "B". Este marco está atornillado, de ambos lados, a las otras estructuras; en este caso "C" y "A" que, en los dos casos, son puertas. Obsérvese, también, que la base de la columna está sesgada para que la mitad de esta se siente sobre la tarima central y para que la otra parte más larga se siente sobre el piso y permita asegurarse con la tarima.

En todos los actos, al mover uno de estos paneles y colocarlo en otra sección, se descubre la puerta respectiva del acto por venir y otro(s) tapa(n) la o las puertas anteriores, como es el paso del primero al segundo acto. Al extremo derecho del dibujo vemos la vitrina que, en el dibujo, le llamé *APARADOR*, el cual, al igual que las bibliotecas, estaba seccionado para pintar gavetas y rifles que tenían un tratamiento pictórico, como si estuviera cubierto por vidrio (ver Figura 2).

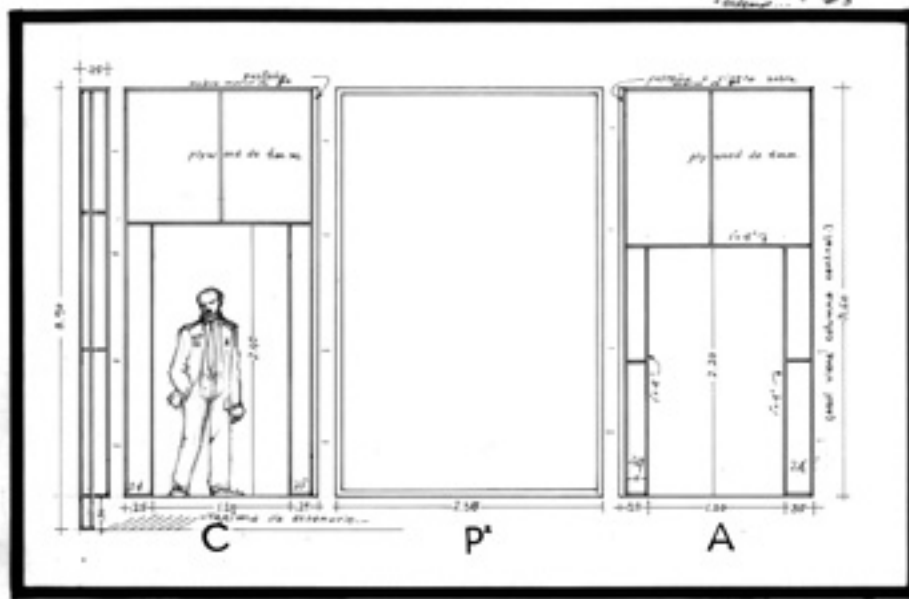


Fig. 7. Dibujo de construcción con los detalles para las columnas y las paredes. Cada sección de ambas paredes es exactamente igual.

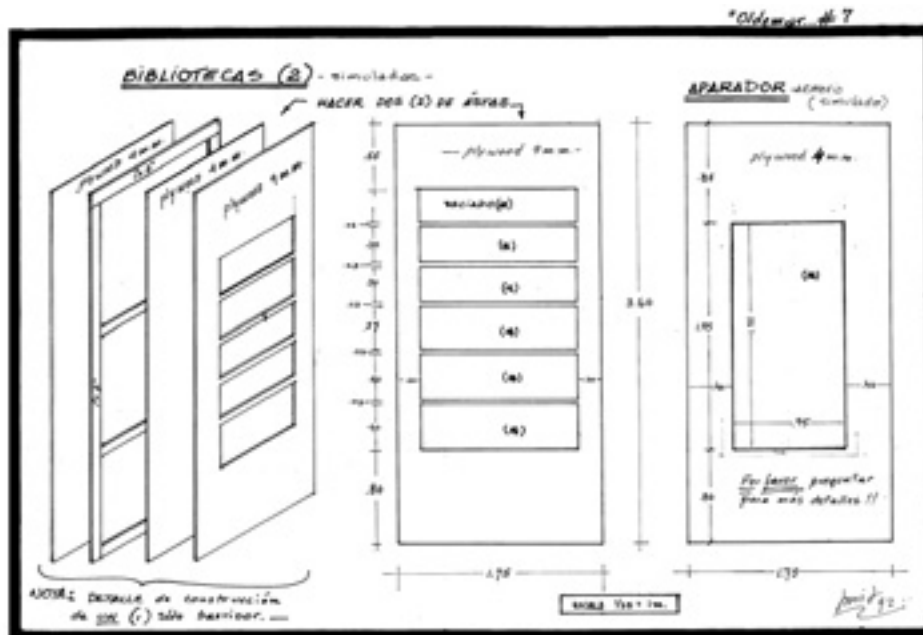


Fig. 8. Detalle de la construcción de los paneles que van tapando las puertas.

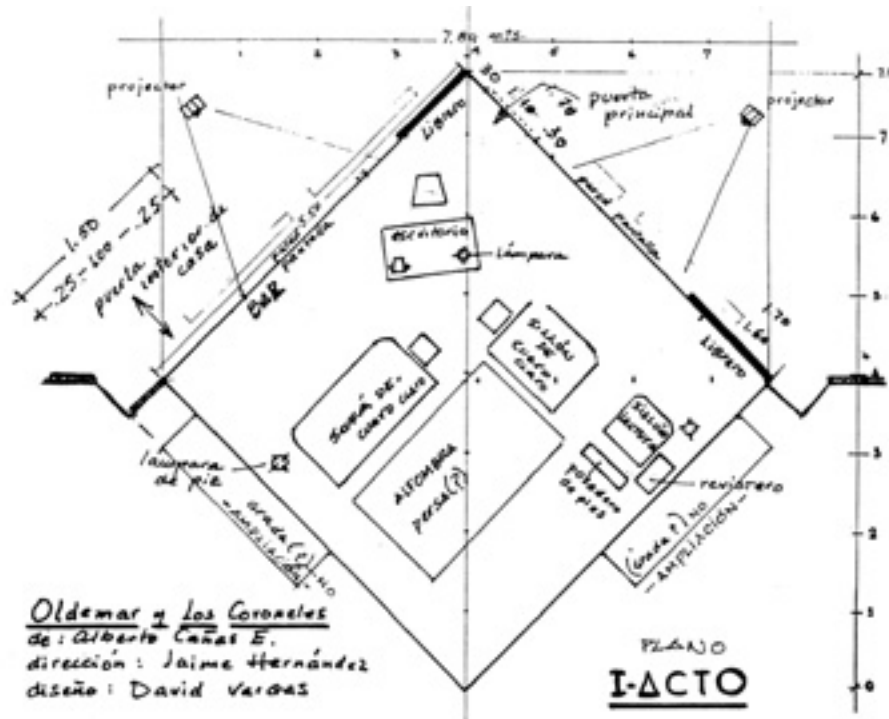


Fig. 9. Planta del Primer Acto. Se puede observar que todo está definido espacialmente de acuerdo con las necesidades del director, para así poder mover a sus actores y actrices.

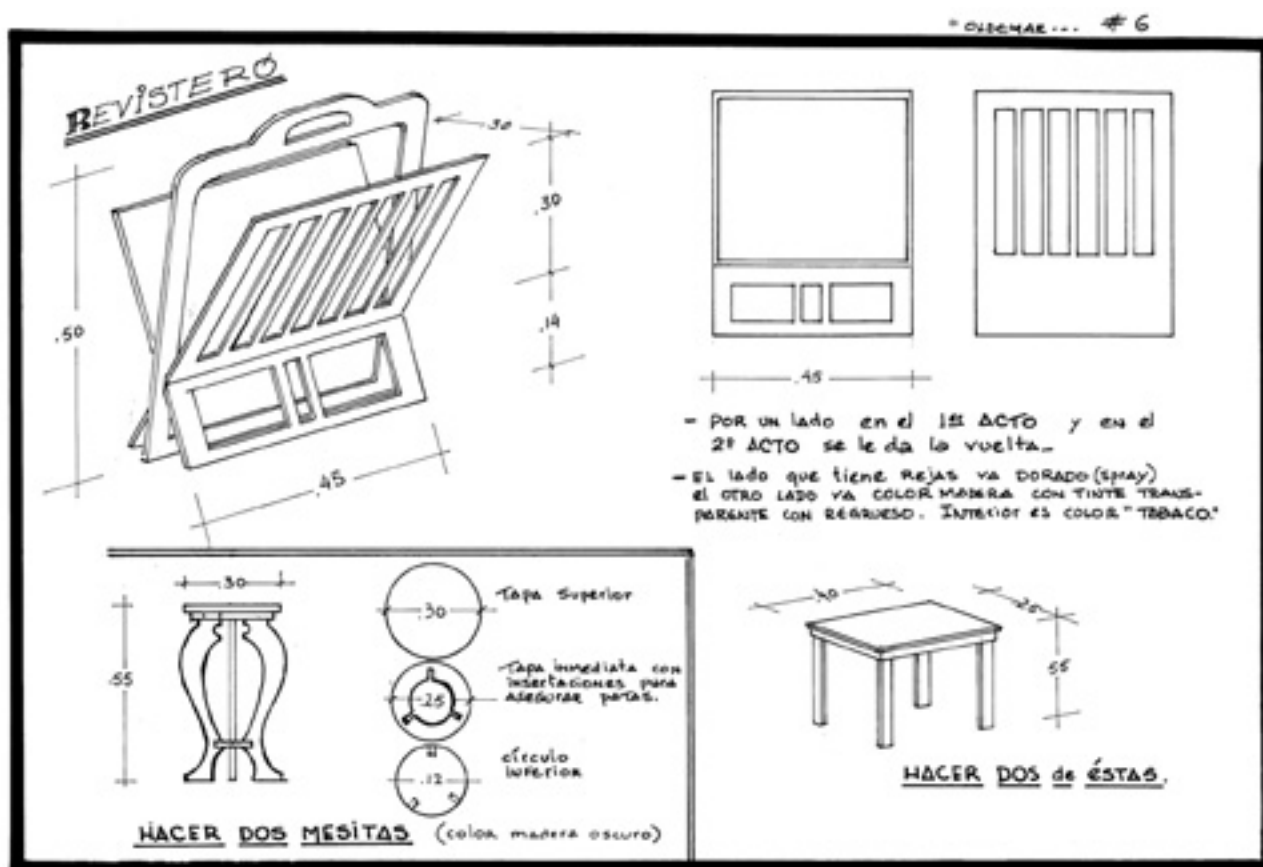


Fig.10. Utilería escenográfica hecha de diferentes espesores de plywood.

En la Figura 10 vemos piezas de utilería escenográfica hechas de plywood de 12 mm.

Es importantísimo hacer una planta de cada acto para poder, también, estudiar y analizar el mobiliario y la utilería escenográficos.

En esta figura, vemos el aporte de utilería escenográfica, el cual es sencillamente muy difícil de conseguir. Entonces, recordando el revistero que solía tener mi tía en su casa y las

mesitas de madera que mi tío había hecho para mi abuelo, decidí diseñarlos y reconstruirlos para los diversos actos.

El revistero se usa en los dos primeros actos. Si se leen las indicaciones en el dibujo, a este se le da vuelta en el segundo acto para que no se vean las divisiones o cortes verticales que sí se ven en el primero. Las mesitas redondas son de la casa del licenciado León Aguilar y, la última de la derecha abajo, son del primer acto.

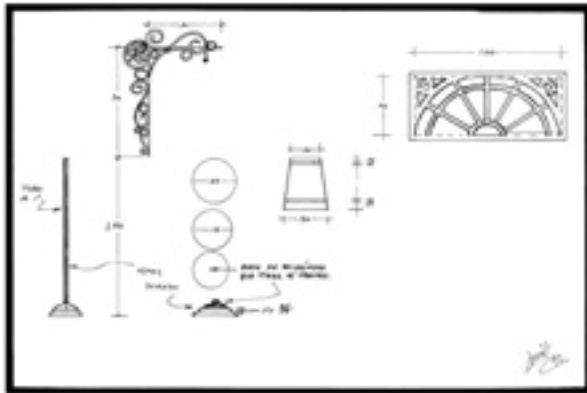


Fig.12. Lámpara de pie; se muestra detalles de cómo construirla.

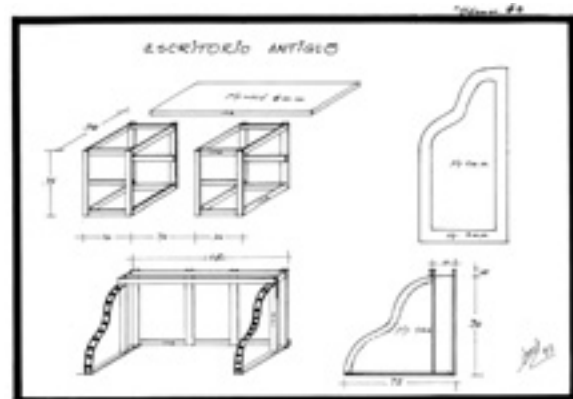


Fig.13. Diseño del escritorio antiguo de don León, hecho de plywood de 4 mm y regla de 1" x 2" de laurel cepillado.

Otro ejemplo de utilería que no se pudo conseguir por ningún lugar, fue el del escritorio. Aquellos que pudimos localizar, no los prestaban ni alquilaban por ningún motivo o cantidad de dinero.

Luego se le pusieron más detalles. A las gavetas se le colocaron las manijas de cobre. A la tapa del frente, que corre en forma ondulada para cerrar el escritorio, tipo acordeón, se insinuó solamente y se dejó abierto para no complicar la construcción

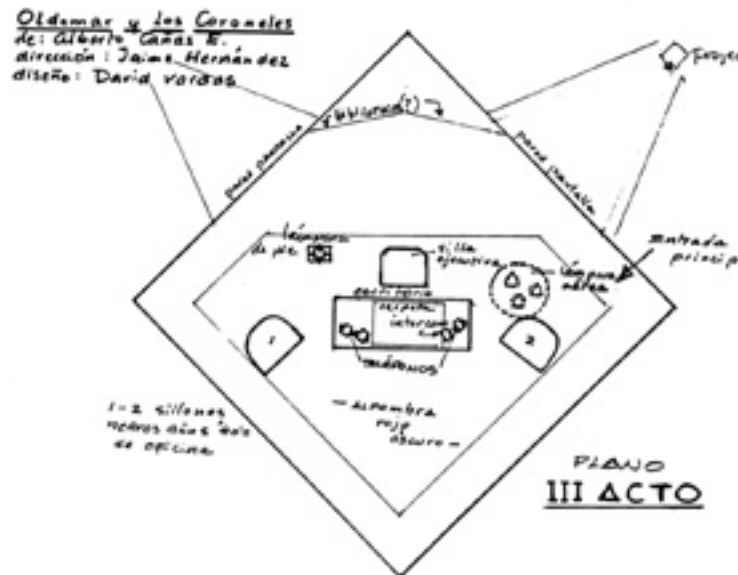


Fig.14. Planta del Tercer Acto.

de tener que subir y bajar esta cortina de reglas largas y finas de madera horizontales.

Conclusión

Esta producción fue realmente un verdadero desafío, como lo dije al principio. Lo más importante de todo esto fue el tratar de solucionar las proyecciones y mantenerlas ahí en sus respectivas pantallas centrales, en ambas paredes, e iluminar el resto del escenario sin que estas se nulificaran del todo. El identificar semióticamente a los personajes con sus respectivos ambientes, mediante los muebles, objetos, parafernalia, la luz y el color fue otro de los objetivos. El diseño era lo más importante, a pesar de que no había suficiente presupuesto. Esto me trajo a colación la cita que hace Lenín Garrido de Jean Louis Barrault:

“En el teatro, un ser humano se debate en el espacio. ¿Y qué produce? Una vida considerada... esencialmente desde el ángulo de su Presencia en movimiento, es decir, de sus Intercambios, de sus Movimientos propiamente dichos y de su ritmo subterráneo. La vida en su devenir.

La vida ubicada en una punta de aguja entre un Presente que pasa y un Presente que llega.

Y sobre esta arista tan fina: la simultaneidad infinita de todos los conflictos en Presencia” (Garrido, 2006: p. 79)¹³.

De alguna manera, esta cita calzaba a la perfección con mi diseño, lo cual me alentó. No obstante, estaba tan seguro de que algo de este calibre no se había hecho nunca antes en Costa Rica, así que me las ingení para solicitar prestados los proyectores: uno de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica y el otro del Teatro Nacional. Con este diseño escenográfico, traté de “usar nuevos materiales y métodos para lograr efectos tradicionales de una

manera innovadora y así crear nuevas atmósferas” (Burris-Meyer/Cole, 2006: p. 16).

Y como mencioné anteriormente, al no poder conseguir los muebles de época, los diseñé y los construí de *plywood*: prácticos, livianos y no se notaba que fueran falsos.

Y el resultado fue más de lo que pude imaginar. El día del estreno fue un éxito rotundo. El público no se cansaba de aplaudir. Los hurras, bravos y alguno que otro chiflido (de aprobación), resaltaban sobre los aplausos.

De alguna manera, y como es costumbre del crítico teatral Andrés Sáenz Lara, del periódico *La Nación*, fue severo en su comentario y se preguntaba si sería que esta obra estaba maldita pues, en una puesta anterior como en esta, la esencia sarcástica “no despega” como se puede apreciar a través de su lectura. Hasta más, aprobando la planta escenográfica en donde “David Vargas recreó mediante mutaciones rápidas y sencillas, tres ambientes diferentes”, descarta la iluminación especialmente ya que “el uso de diapositivas no contribuyó nada significativo en la puesta y las proyecciones de la matanza, asépticas e incruentas, resultaron de difícil aceptación para un público bombardeado a diario por la violencia de las imágenes de los telenoticieros”. (Sáenz; *La Nación*, 1992: p. 6)¹⁴. Precisamente, tuve discreción en cuanto a estas imágenes y no quise hacer énfasis en la masacre que se lleva a cabo en Santa Eulalia para contrarrestar la crudeza de los medios de comunicación. Como en ocasiones anteriores, bastó que el crítico no le gustara la puesta en escena de la obra para que el público reaccionara favorablemente y atiborrara por el resto de la temporada la sala del Teatro de la Aduana de la Compañía Nacional de Teatro.

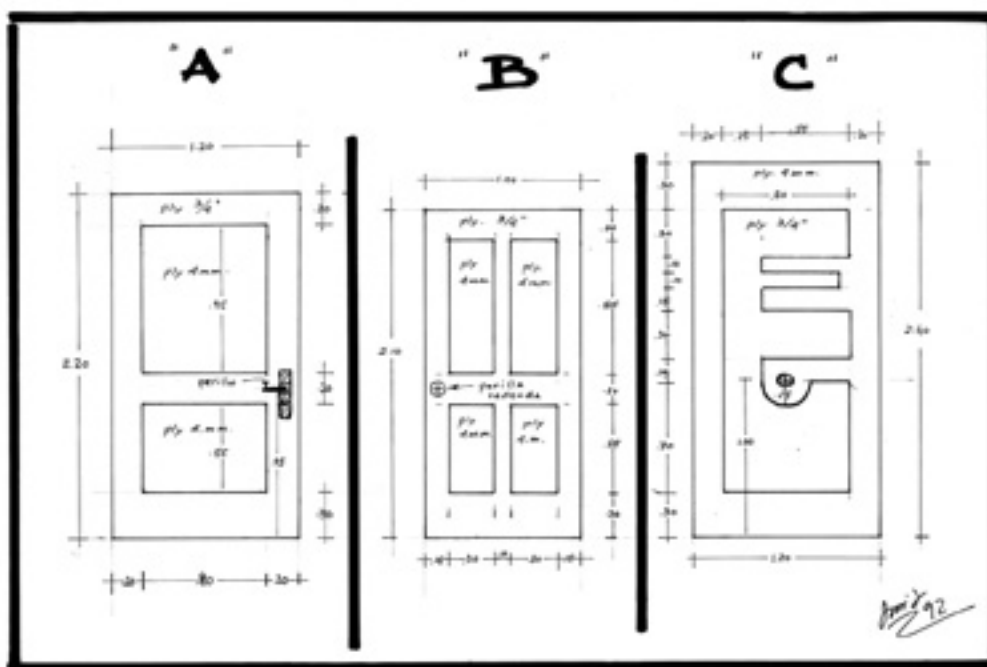


Fig. 17. Otros "Dibujos de construcción" complementarios.

Notas

1. En: ESCENA - REVISTA DE LAS ARTES (II-2004: pp. 81-103), AÑO 27, NÚMERO 55, se publicó el primero de los artículos míos sobre obras de teatro que merecieron el Premio Nacional en Mejor Escenografía. En esa ocasión, correspondió a la obra de Friedrich Dürrenmatt, *La visita de la Vieja Dama*, dirigida por Daniel Gallegos y producida por la Compañía Nacional de Teatro en el Teatro de "La Aduana" en 1987.
Si el tiempo lo permite, es mi intención publicar varias de las obras que han ganado *Premios Nacionales* con fines didácticos debido a que no hay material en este campo para instruir e ilustrar a aquellas personas quienes, de alguna manera u otra, se vean involucradas en "ambientar", y más aún, que deseen diseñar profesionalmente una producción teatral. El artículo que menciono en la nota 3, es clave para poder asimilar, con mejor profundidad y amplitud, sobre este tema que nos ocupa.
2. Adolph Appia, *1862-1928, actor - space - light* (1982), p.19.
3. En: ESCENA-REVISTA DE LAS ARTES (II-2009), publiqué un artículo sobre *DRAMATURGIA Y EL DISEÑO*

TEATRAL: vestuario, escenografía y luces. Año 12, Número 65. San José, Costa Rica, pp.15-26.

4. *El signo en el Teatro* (Kowzan: p. 38). Si por casualidad pueden leer este artículo, podrán apreciar cuán amplio está este campo de los signos, los cuales comprenden desde la proyección y la dicción de la voz hasta la simbología de los colores del vestuario, la escenografía y las luces. Comprende, de alguna manera, los sonidos, los efectos tanto sonoros como visuales y toda una amplísima gama que, si no es por este artículo, no nos daríamos cuenta de la infinidad de detalles que están involucrados en una producción teatral.
5. Cañas Escalante, Alberto. (1993). *Oldemar y los Coroneles*. P. 112.
6. Cañas, *Op.cit*, 1993. Importantísimo para mí es el releer los textos de las obras teatrales como ya lo dije antes. Una serie de imágenes brotan, a veces, de forma espontánea, de diferente índole, pero, si ya he hablado con el director y me ha comunicado su concepto central, entonces las ideas e imágenes estarán más de acuerdo, dentro del estilo, la época y la locación.

7.- Para **Cosas de mujeres II** (1988), también de Alberto Cañas Escalante, nos dieron un guión teatral, escrito a máquina, solo para los participantes en la producción del Teatro Nacional, en la Sala Vargas Calvo. La dirección fue de Manuel Ruiz y él, a pesar de que me dio “carta blanca” en el diseño, leí la obra muchas veces y tuve que hacer bastante investigación al respecto, como se verá una vez que salga el artículo sobre esta obra en particular, que fue Premio Nacional 1988.

8.- A continuación, cito las indicaciones de don Beto, las cuales seguí para diseñar los sets de la obra.

“ACTO PRIMERO (Andante). Una sala de recibo en la casa del Coronel Manuel Flores que, al mismo tiempo, le sirve de despacho personal. Pero se nota que –pese al gran escritorio, símbolo de poder– el Coronel Flores no es hombre de excesivo trabajo intelectual hogareño. Los muebles, los adornos indican prosperidad, pero hay algo indefinible que revela que la prosperidad es relativamente reciente; no hay buen gusto en las cosas pero todas contribuyen a darle a la sala un plácido sabor de retiro, de recinto auténtico de hogar. Ninguno de los objetos dice nada sobre su propietario, o que se manifiesta en ellos; más bien, de ellos, de su silencio, podría desprenderse que se trata de un hombre reservado y silencioso, más acostumbrado a actuar que a pensar o a decir.

Entre los confortables sillones de cuero, hay uno que es evidentemente de lectura. Pero quien lo ocupa ahora –como lo ocupa siempre– es la esposa del Coronel, que teje en él tranquilamente. Es una mujer sencilla y suave, pero amiga de ocasionales extravagancias financieras o de modas.

En un sillón cualquiera, el Coronel, un hombre apuesto que ha rebasado hace poco los treinta, lee un diario de la tarde. Viste su elegante traje militar, pero su guerrera está desabrochada, concesión que hace a la intimidad familiar, porque el Coronel Flores es, a pesar de su juventud, un hombre poderoso en un Gobierno de militares jóvenes.

Son las 6 de la tarde. Mariana levanta la vista ocasionalmente desde su tejido. Pero no dice nada, pues sabe que su esposo es generalmente taciturno y que, cuando se concentra en la lectura de las páginas frívolas de un diario, es mejor no molestarle. Sin embargo, el silencio le crea una sensación incómoda de soledad y necesita romperlo”. Oldemar y

los Coroneles (1993: pp. 9-11). (Aquí ya comienza el diálogo de la obra, pero el autor nos da una serie de datos interesantísimos para tomar en cuenta y para proceder con el diseño, así como, también, todo ese carácter simbólico intrínseco en la obra).

9.- Cita del libro *Oldemar y los Coroneles*, la cual viene, una vez más, de las indicaciones que don Alberto da al lector:

“ACTO SEGUNDO (Alegro Assai). Han pasado dos años. La sala donde estamos es visiblemente antigua. Es la casa de una familia que fue próspera, que ya no lo es, pero que todavía conserva huellas y rastros. No es exactamente una sala de recibo, porque, al mismo tiempo, es el estudio apolillado de quien fue un hombre de letras y escritorio, pero ya no encuentra el tiempo, el humor, ni la salud para seguirlo siendo. Sobre el escritorio, por ejemplo, han sido colocados adornos y cosas viejas que lo hacen impracticable para trabajar en él. En un rincón hay un montón de periódicos amarillentos que posiblemente contuvieron, treinta años atrás, informaciones útiles para alguien.

Estamos, en suma, en lo que antaño fue el despacho de don León Aguilar. El nombre parece un eco salido de las tumbas olvidadas. Porque la mayoría de la gente cree que don León Aguilar murió hace muchos años. Pero aquí está vivo. Lo que sucede es que ya no es importante. Hace décadas, su nombre y fotografía circulaban por todas partes, como los de un líder político y agitador social. En su propio círculo se le consideraba hombre peligrosísimo, renegado de su clase, traidor y otras cosas más. Pero tenía un gran ascendiente sobre las masas. Nunca, por supuesto, alcanzó poder alguno, porque las cosas no son así. Y un buen día desapareció. Pero no físicamente. En los años transcurridos, algo le ha pasado. Quizá sufrió un derrame cerebral u otro mal parecido, capaz de acelerar la senilidad. En todo caso, lo que hoy padece no es prematuro; la naturaleza misma lo impuso por la fuerza de los años, y ya no queda de don León Aguilar más que el medallón, junto a su esposa que lo prefiere como medallón que como líder de masas. El despacho es revelador no solo por los muebles desvencijados y el escritorio inutilizado, sino por las fotografías que lo adornan conspicuamente, que son las de Clemenceau, Lloyd George, Winston Churchill y León Trotsky. No hay ninguna de un

Presidente de los Estados Unidos porque, como queda dicho, don León jamás alcanzó el poder. Ahora, que son alrededor de las tres de la tarde, lo tenemos aquí con su esposa. No hay que elaborar mucho para ver que ella lo domina. La indumentaria del viejo león político ya es un poco, aunque no ostensiblemente, anticuada. Él acaba de decir algo, y sin esperar la respuesta de ella está ya en retirada". Oldemar y los Coroneles (1993: pp. 51-53).

10. Es necesario indicar que, en términos teatrales, el escenario derecho y el izquierdo se consideran desde el punto de vista del actor (y de los técnicos) que miran hacia el público.
11. Igual que la nota 8 y 9, que son indicaciones sobre la ambientación del set.
"ACTO TERCERO (Allegro) Han pasado cinco años. Estamos en la oficina privada del Gerente de la Compañía Industrial Financiera de Inversiones Comerciales (CIFIC), que no es otro que nuestro viejo amigo Oldemar Vindas. Un enorme escritorio parece dominar el despacho. Sobre él, muy conspicua, una gran fotografía de Elenita con una niña de dos o tres años. Sillones apabullantes, muebles de metal, marcos de níquel, alfombras abstractas, ceniceros por doquier, paredes de madera finísima. En el escritorio, plumas de oro. Tras él, Vindas. Pero está transformado. Luce gruesos anteojos de carey, traje gris perla de última moda, un botón de condecoración extranjera en la solapa. Ahora sí viste con buen gusto. Todo da la sensación de opulencia bien administrada. El Gerente de la CIFIC escucha el informe de uno de sus secretarios." Oldemar y los Coroneles (1993: p. 84).
12. Como se puede observar en la Figura N.º 5, no aparecen estos ceniceros de pie cromados.
13. De alguna manera, esta cita calzaba con la arista de la tarima escenográfica, con el movimiento de los personajes y, sobre todo, con el movimiento de las unidades escenográficas, lo cual me alegró sobremedida.
14. Extracto de la crítica que hace el Sr. Andrés Sáenz sobre la obra, la cual él mismo denomina: **"Esta crítica es una farsa"**, en donde impera la inconformidad

con que se ha puesto esta obra. En ocasión anterior, dirigida por María Bonilla, y esta otra, puesta por Jaime Hernández. Hasta especula si será que esta obra de don Alberto Cañas: ¿será *"une pièce maudit"*?

Bibliografía

- Bablet, Denis & Marie-Louise. (1982). *Adolph Appia 1862-1928: actor – space – light*. (1982). London: Pro Helvetia, Zurich and John Calder (Publishers) Ltd.
- Burris, Harold-Meyer & Edward C. Cole. (2006). *Scenery for the theater. USA: Little, Brown & Company (Canada) Limited*.
- Cañas Escalante, Alberto. (1993). *Oldemar y los Coroneles*. San José, Costa Rica: Euroamericana de Ediciones CR, S. A.
- Garrido, Lenín. (2006). *La imagen teatral*. San José, Costa Rica: Editorial PROMESA.
- Kowzan, Tadeuz. (1986). El signo en el Teatro -introducción a la semiología del arte del espectáculo-. *El teatro y su crisis actual*. México D. F., Carcias: Monte Ávila Editores.
- Sáenz, Andrés. (1992). Esta crítica es una farsa. *La Nación, Viva, Culturales*. Llorente, Tibás, Costa Rica.
- Vargas, MAT José David. (II-2009). DRAMATURGIA Y EL DISEÑO TEATRAL: vestuario, escenografía y luces. *ESCENA: Revista de Las Artes*. U.C.R., Vicerrectoría de Acción Social, Año 12, Número 65, Julio-Diciembre.
- Vargas, MAT David. (II-2004). *La visita de la Vieja Dama*. *ESCENA: Revista de Las Artes*. U.C.R. Vicerrectoría de Acción Social, Año 27, Número 55, Julio-Diciembre.

