

Pilar Quirós

Suplemento Cultural n.º 15;
mayo 1994

Mención Honorífica Nacional en Escenografía para Danza y Reconocimiento a la Labor Escenográfica más Destacada del Año por la Asociación de Trabajadores del Teatro 1993.

En el 69 o 68 hice mis primeras escenografías en Bélgica. Allá me fui por razones personales y ahí me puse a estudiar en un instituto; sin embargo yo había estudiado desde como los 10 años pintura y dibujo con unas señoras Jiménez y con don Ezequiel Jiménez. Mi abuelo fue fundador de la Universidad de Santo Tomás, hizo el Código Civil y, bueno, estuvo toda la vida dentro de la universidad; y además dentro de los Quirós y los Jiménez



(mi familia es la misma rama siempre) está Teodorico Quirós, está Otto Jiménez Quirós, en fin... de Quirós hay poetas, hay músicos, hay cantantes, hay un montón de gente dedicada a las artes.

En mi familia estuvieron interesados en darme formación hacia lo artístico porque veían que cantaba y recitaba y bailaba y dibujaba y entonces, pues lo más cómodo tal vez para ellos era ponerme a dibujar y a clases de pintura. Así toqué acordeón y guitarra, y cantaba también. Todo informalmente... Y después, cuando ya me fui para Bélgica, entonces sí, ya empecé formalmente. Hice pintura y decoración; bueno, esas eran las dos ramas que se hacían y uno se especializaba en una de las dos, porque nunca terminaba de interesarme

en una sola; me gustaba el telar, el tapiz, el grabado. Esto fue hasta el 71 que estuve allá, desde como el 64 que me fui. Allá exponía tapiz y pastel; exponía y tenía «buena prensa»; por ahí tengo los recortes de esos comentarios en la prensa.

Una vez participé en un concurso para hacer una escenografía y vestuario de teatro, y lo gané, me la dieron, y entonces hice mi primer escenografía y vestuario allá, en Bélgica, en Lieja, en un centro muy grande de arte, muy lindo, nuevo, con una gente muy buena, con un actor muy conocido: Paul Derane. Y después Jean quiso venirse para acá y mi mamá también me trajo; siendo hija única pues ¿qué quedaba? Allá también expuse con varios profesores. Allá los profesores avalan a los alumnos; ellos hacían una exposición e invitaban a un alumno avalado por ellos para presentarlo; entonces de estas exposiciones hice varias. Y, pues vendía algo; te digo: ya exponer es un éxito allá porque es difícil. Después vine aquí y expuse en El Arlequín; don Pepe Figueres me compró una obra, doña Karen me compró otra y mi abogado me compró otra. Hacía mucha monocopia y ya empecé a hacer escenografías. Pero, vos sabés, yo veo que ahora se hacen «ambientes», bueno, ya no le llaman ambientes ¿cómo es que le

llaman? ¡Instalaciones! Y yo hacía instalaciones en El Arlequín en el 70; la gente quedaba como loca, no entendía nada.

Con Rafa Fernández hice una instalación grande. Era otro mundo, para la gente de aquí era como hermético lo que yo hacía. Entonces a mí me pareció mejor meterme dentro del mundillo de teatro. *La noche de los asesinos* fue la segunda obra que yo hice y ese es mi primer premio; no me lo dieron, pero ese era mi primer premio. Ese año yo dije, «francamente, para qué trabajar para los premios», porque era una obra hermosísima y la escenografía estaba muy bien. Por eso, a partir de entonces, un poco decepcionada, ya ni los recortes de prensa guardaba, todo lo boté ¿para qué, para la vanidad de vanidades?

Entonces, durante mucho tiempo fui la escenógrafa de El Arlequín; David Vargas hacía cositas también; y ya dejé de preocuparme por los premios y seguí trabajando y trabajando y ¡claro! el trabajo es lo que te va formando. Mi trabajo es muy cambiante. Por ejemplo, David Vargas tiene una formación académica en Estados Unidos, es magíster en Escenografía y sabe cualquier cantidad de cosas, es un muy buen escenógrafo; a él se le han ofrecido más escenografías realistas y como él tiene la



técnica, pues las hace fácilmente. Pero también hay que experimentar en otras cosas; eso me ha tocado a mí; a mí me ha tocado la suerte de poder hacer escenografías no realistas que a mí me gustan mucho, yo cuando pintaba era una pintora abstracta, o de un realismo muy muy estilizado. Y he tenido la suerte de trabajar con directores que me han aceptado ideas abstractas. Eso depende mucho de con quien trabaje uno; yo he tenido la suerte de trabajar con muy buenos directores de aquí: Pato Catania, Jaime Hernández, por ejemplo, y los dos me permitían cualquier libertad. Me decían «¿esto es una puerta?», y yo «sí, sí, esto es una puerta», no importaba que no tuviera cara de puerta ni de absolutamente nada.

Mi relación con los directores ha sido muy respetuosa. Ellos me llaman y me dicen, «mira, vamos a montar esta obra, quiero ver qué ves vos». Y yo lo primero que quiero ver es qué ambiente necesita la obra, qué colores necesita la obra, seguramente por mi formación pictórica, además de que yo soy intuitiva.

Recuerda que cuando yo me formé en Europa era el 68, era una revolución estudiantil; entonces nosotros no aceptábamos como 100% verdadero lo que el profesor decía;

venía un profesor y decía «mire yo creo que esto no debe ir...», y uno: «Bueno, eso le parecerá a usted, pero a mí no», y así era todo; el profesor venía y hablaba, pero si a uno le parecía bueno, y si no también. Entonces mi formación era muy libre. Además de que yo hacía pintura, que no es racional. Entonces, a mí me gusta sentirme en entera libertad para afrontar la obra. Yo empiezo por buscar en el color, qué color quiero, qué me sugiere la obra, qué voy a poner; por ejemplo, en *El martirio del pastor*, me puse a pensar en el piso, y quería un piso de piedra; afortunadamente la obra se iba a montar en La Aduana. A mí me gusta mucho el teatro en «U», como era El Arlequín, como es ahora el teatrillo de Catania, con gente alrededor. Yo creo que se debería experimentar más. Ahora que para el Festival de las Artes vinieron los cubanos a mí me gustó mucho como experimentan con el teatro; pero para eso tiene que haber dramaturgos.

Entonces, de las cosas que yo siento que me caracterizan es mi trabajo muy libre por mi educación en Europa, y mi inquietud por la obra de arte en general. Por otro lado, a mí me gusta trabajar y experimentar con los materiales, no me gusta repetir; ¿cómo se debe hacer eso?, investigando y trabajando mucho. Pero



también hay que tener conocimientos básicos: hay que manejar la historia en general y la historia del arte. Por otro lado, hay que saber trabajar con lo que se tiene. Hay obras en las que se hace lo que se puede, pero nunca hay que caer en la búsqueda del material por el material. En cierta ocasión, por ejemplo, necesitábamos unas cobijas para cubrir todo un escenario, y nos fuimos a la fábrica; resulta que ahí vimos que de la máquina salía como una lana que podía moldearse muy bonito, y ahí no más le pedimos eso al dueño de la fábrica y resulta que hasta nos lo regaló. Hace poco, para la obra de Luis Carlos Vásquez, *Último cantar*, estaba pidiendo a la Cervecería Costa Rica los círculos plásticos que unen a las cervezas cuando se venden por paquete en los supermercados; esta vez no teníamos suerte y no nos lo querían regalar; yo le dije: «Mire, regáleme 50 metros de eso», porque eso viene como en tiras, y el tipo «no, no, no, no, no», y al fin no nos lo regaló; entonces nos pusimos a conseguir y conseguir y conseguir y al fin juntamos una buena cantidad. En un grupo alguien tiene que tener ese talento: el de buscar la plata y ayudar a conseguir las cosas.

Ahora, a mí me pagan por diseño, aunque a veces me pagan por diseño, material y construcción, porque

a estas alturas yo tengo gente para construir que sabe trabajar, que ha aprendido y son buena gente. Con Federico Solís Ramírez, que es mi asistente, nos sentamos desde la lectura de la obra; leemos la obra, oímos la música y después hacemos la maqueta, y desde que estamos haciendo la maqueta estamos pensando cómo lo vamos a hacer. Él es como mi alter ego; él propone, discutimos y, sobre todo, él construye; yo le ayudo sobre todo a la hora del color, pero él aporta muchísimo; digamos que él aporta más en lo del volumen y el color lo doy yo, esa es como mi parte. Yo trabajo con aerógrafo en la maqueta, pero en general somos un equipo, digamos que donde hay que cortar, él corta y yo marco, y así; pero básicamente somos un equipo, ya que tenemos once años de trabajar, y sin él yo no podría trabajar, definitivamente.

Durante este año pasado trabajé en tres espectáculos, dos de ellos de danza, y me encantó trabajar en danza porque ellos son mucho más libres como manifestación artística, y necesitan una plástica diferente a la del teatro. En el teatro yo creo que no se ha dado ese salto que se necesita hacia la dramaturgia nacional, es decir, hacia la búsqueda de la identidad cultural en la dramaturgia nacional. Para mí, la dramaturgia nacional no responde a una identidad



cultural, y es que yo considero que el costarricense no es que no tenga una identidad, ¡claro que la tiene! Pero tiene una identidad indefinida y como provinciana. Su identidad como que es identificarse con otras identidades: la clase media alta con la de Miami, y la clase más alta con la de París; nuestros cafetaleros van a París, y los otros, los que no viajamos, quisiéramos también ir a París. Pero no, no es solo eso, es esa falta de mostrar en el escenario qué somos y cómo somos. Ahí está Alberto Cañas, Samuel Rovinski, el mismo Daniel Gallegos, pero hablando con los cubanos que vinieron al Festival de las Artes, para montar los trabajos que trajeron acá esa gente hace una investigación sociológica, filosófica, antropológica, psicológica, literaria, y trabajan y trabajan y trabajan para que se vea en el escenario lo que es el cubano, y lo que es la identidad cubana. Ahora ¿qué ha producido todo eso? Después de treinta y pico de años de Revolución cubana tienen un público educado, que nosotros tampoco tenemos, porque aquí, si vos hacés una obra seria, el público no va, y allá el fenómeno es exactamente al contrario, si la obra es mala, y así como medio pomo y demás, la gente no va, dice «¡qué mala obra!» y el actor que trabaja en ese tipo de obras se desprestigia. El público es tu reflejo, de lo que vive

y del movimiento teatral; el público nuestro no está educado para esto. En Costa Rica ¿a qué público le interesa que se le planteen en una obra de teatro problemas a solucionar? La gente ha cogido el teatro como una cosa a donde uno va a pasar el rato, como sentarse frente a la televisión. La tendencia en general, en lo que respecta al repertorio, es a hacer concesiones. Es el problema que tenemos con los muchachos que están aquí, en la Escuela de Teatro: ¿Para qué estamos formando actores de teatro?, ¿para que vayan a trabajar a esos teatros comerciales? Yo creo que debemos ofrecerles otra oportunidad, pero que tiene que nacer de ellos mismos.

A mí, por suerte, me llama gente que no está interesada en esa onda comercial, entonces me deja libertad y me dan presupuesto, pero ¡diay! ¿Qué porcentaje represento yo dentro del movimiento teatral? Es una aventuradísima excepción. A pesar de que trabajo a gusto con el teatro (y todo esto lo he dicho para decir que a mí me gusta trabajar con el teatro), me gustó muchísimo trabajar con la danza: son más libres, más abstractos, que lo que hace actualmente el teatro. Cuando se estrenó La Comedia, que es un teatrillo pequeño, ya el planteamiento en sí del espacio teatral es convencional, es



Licencia Creative Commons
Atribución-No-Comercial
Sin Derivadas 3.0 Costa Rica.

un espacio a la italiana. Ve ahorita los dos teatros que se hicieron en FANAL: son dos teatros a la italiana. ¿Por qué no se planteó un galpón? A nivel mundial el desarrollo del teatro está en otro nivel. Está en experimentaciones de danza-teatro, en cosas como *El dormitorio*, que lo trajo el grupo Carbone 14, como *Hamlet Machine*; y nosotros estamos todavía montando *Julio César*. O sea que es la nota cubana buscando una identidad nacional, una dramaturgia propia, una identidad que los represente, o la nota experimental; estos dos polos tampoco tienen por qué estar reñidos.

Ahora, en lo relativo a las escenografías, tienen que tomarse en cuenta muchos requerimientos. Por ejemplo, aquí la gente va a todos lados con un pick up, entonces te piden escenografías que quepan en un pick up, para cuando se trasladan. La gente de danza te dice: «Mira, yo quiero una escenografía que llene el Melico Salazar y que yo me la lleve en la maleta porque voy para un festival en Argentina, que no pese nada y que me cueste 28 pesos». Entonces hay que diseñar con todos esos datos. Pero me gusta trabajar con la gente de la danza porque ellos son, como yo, intuitivos; ellos hablan como de colores y ambientes y de frío y de calor, como

por sensaciones, mientras que con la otra gente uno habla de que «la casa es lúgubre porque la familia es así y así»; no sé, es como más racional la exposición de motivos, y lo racionalizas mucho más en el teatro porque hay un libreto y la escenografía tiene que estar total y absolutamente al servicio de la obra. Pero la obra, tal como se concibe aquí, está en función de la opción de puesta que le dé el director, que es otro punto de análisis, porque ya en otro teatro más evolucionado no todo gira en torno a la opción de puesta del director; es decir, claro que hay una opción de puesta cuando el espectáculo está en escena, pero seguramente la opción de puesta que se ve es el producto del trabajo de los actores, del director, del escenógrafo, del vestuarista, y no es como impuesto. Ahora, por eso me gusta a mí trabajar con los directores que trabajo, Luis Carlos, y Pato, Jaime... porque no me imponen, sino que me dejan libre; entonces yo opino como un creador más dentro de la puesta.

En la Escuela de Teatro doy los cursos de escenografía y vestuario. Son pocos los estudiantes que se interesan por la escenografía, pero no importa, no necesitamos cientos de escenógrafos en el país; es una especialización tan curiosa para aprenderla, que tiene del arquitecto, del pintor,



pero tiene también del ebanista (porque hay que saber construir), hay que manejar el color, hay que manejar la forma, la luz, hay que manejar la parte del análisis de la obra desde el punto de vista teórico, hay que ser un poco historiador, hay que ser investigador, hay que ser creativo. Entonces es muy difícil enseñar todo ese cúmulo de conocimientos; además, yo no le diría a una persona que se meta en una profesión en

la cual, además, no se va a ganar la vida. Entonces tal vez es preferible que sea un arquitecto que quiera hacer una especialización; ya tiene en la base la arquitectura, de eso vive y conoce, por otro lado la profesión de escenógrafo; pero lo que no se puede es coger a un pintor, a un arquitecto y ponerlo a hacer escenografía sin que lleve el *training* escenográfico. Esta es una profesión muy dura para la gente aquí en Costa Rica.



Licencia Creative Commons
Atribución-No-Comercial
Sin Derivadas 3.0 Costa Rica.