



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
MENCIÓN ARTES ESCÉNICAS

PROPUESTA ESCENOGRÁFICA PARA “SUEÑO DE UNA NOCHE DE
VERANO” DE WILLIAM SHAKESPEARE, PARTIENDO DE LOS TRABAJOS DEL
ESCENOGRAFO HÉCTOR CALMET

Estudiante:

Alejandro Veliz

C.I: 18.028.293

Tutor:

Prof. Orlando Rodríguez

Ciudad Universitaria de Caracas, Mayo 2014

INDICE

Dedicatoria y Agradecimientos.....	1
Introducción.....	2
Justificación de la investigación	4
Objetivos: General y Específicos.....	5
Capítulo I. Marco Teórico	6
1. Conceptos de Escenografía.....	6
1.1 Teatro Isabelino.....	6
1.2 Teatro a la Italiana.....	11
1.3 Teatro Naturalista.....	14
1.4 Renovación del espacio escénico.....	15
Capítulo II. Héctor Calmet.....	17
1. Biografía de Héctor Calmet.....	17
2. Principios y métodos de trabajo del escenógrafo Héctor Calmet.....	22
2.1 El método de las Acciones Físicas.....	23
2.2 Conocer la Sala.....	23
2.3 Escenotecnia.....	26
2.4 Luminotecnia.....	32
Capítulo III. <i>Sueño de una noche de verano</i> de William Shakespeare.....	34
1. Biografía de William Shakespeare.....	34

2. Análisis Dramatúrgico.....40

3. Desglose de la escenografía de la obra.....63

Capítulo IV. Propuesta

Escenográfica.....67

1. Descripción de la propuesta.....67

Conclusiones

Recomendaciones

Bibliografía

Anexos

Dedicatoria y Agradecimientos

Así como Pinocho tenía a “Pepito Grillo” que le advertía sobre las consecuencias de sus travesuras y malas decisiones, yo también tuve, no uno sino muchos “pepitos grillos” que, a diferencia de aquel, solían dibujarme los beneficios a futuro que vendrían con la culminación del trabajo de grado y por su puesto con la posterior graduación. A veces escuchaba “*Alejandro ponte a trabajar y deja la flojera*”; también otro de ellos me decía “*Meme concéntrate, no te pongas triste. En tu graduación serás el centro de atención, te amo*”. Muchos recuerdos de personas que me ayudaron a seguir adelante cuando más los necesitaba.

A mis padres por su paciencia, presión y comprensión. Sin ellos la cosa hubiese sido muy difícil. Los amo. A los que se olvidaron de mí; los que fueron mis amigos y ya no lo son; los que me preguntaron: “¿Cómo va tu tesis?”; todas las personas que quisieron ver la maqueta terminada, y con iluminación.

A la Profesora Xiomara Moreno por también transformarse en un “Pepito Grillo” que aparecía de repente en los pasillos de la universidad y me halaba las orejas (con sus palabras). Al Profesor Orlando Hernández por aceptar la tutoría, el apoyo y por ser el guía en este recorrido. A Carmen y a Mariela por apoyarme haciendo llamadas y buscando la manera de aportar su grano de arena. A Oriana y Jesús: amigos incondicionales y por su puesto pepitos grillos. Tantas palabras que se alojaron en mi mente, en mi corazón y en mi vida.

Gracias a todos los “Pepito Grillo”, a ellos mi dedicatoria.

Introducción

Los escenógrafos no nos acercamos a la escenografía a través de lo pedido por el autor, ni de lo exigido por convenciones o esquemas preconcebidos, sino a través de las necesidades dramáticas.

Héctor Calmet, *Escenografía*, p. 91.

La escenografía a lo largo de la historia ha estado en constante cambio y renovación, e influenciada por las corrientes plásticas, los diseños arquitectónicos y por su puesto el desarrollo de los espacios teatrales. Es por eso que la investigación cuenta con un paseo por la evolución del concepto de escenografía a través del tiempo y sus concepciones correspondientes a cada período.

Sueño de una Noche de Verano de William Shakespeare, es una de las grandes obras de la comedia romántica del teatro Isabelino, donde prevalece el sentido trágico y dramático característicos de Shakespeare, una cierta inclinación hacia la catástrofe y el pesimismo (representados en los propios personajes), para luego ser llevados por el camino del amor, la fe y el final feliz. Por estas razones es deber, en el trabajo de grado, un análisis dramaturgico de la obra, para así ir develando los secretos que esconden cada personaje y cada elemento, necesarios en el momento de diseñar la propuesta escenográfica.

La propuesta, apunta hacia la creación de una escenografía dinámica y funcional que trabaje de acuerdo a las necesidades dramáticas de *Sueño de una Noche de Verano*, de William Shakespeare. Partirá de los trabajos y aportes del escenógrafo argentino Héctor Calmet para la realización de una escenografía. Así como también de los componentes que forman el mundo del escenógrafo: la evolución del edificio teatral a través del tiempo, los elementos utilizados en las escenografías y por último los materiales más conocidos. Además, desde un punto de vista panorámico, es muy importante para la investigación, resaltar algunos de los escenógrafos que influenciaron a Héctor Calmet para desarrollar su “método” de creación de una escenografía.

Tomando en cuenta la investigación, el trabajo de grado concluirá con la presentación de una maqueta a escala de la propuesta escenográfica.

Justificación

La obra *Sueño de una Noche de Verano* representa un periodo muy significativo dentro de la historia del teatro, y por supuesto dentro de la historia de la escenografía. La época isabelina contó con una concepción de la escenografía muy distinta a la que actualmente conocemos en el teatro moderno y por tal motivo es necesario saber donde se rompe con esos conceptos isabelinos, y donde entran los nuevos conceptos, es decir, desde qué momento comienza la contraposición entre ambas épocas.

La escenografía es un factor del teatro de gran importancia, y por lo cual debe ser considerada con una gran complejidad técnica que brinda a los estudiantes, escenógrafos, directores, actores, etc. un vasto conocimiento sobre números, dimensiones, medidas, colores, formas, texturas, épocas, historia, detalles, entre otros muchísimos más, que nos ayudan a entender mejor la dramaturgia, los textos y los personajes.

Gracias al trabajo de investigación realizado por el escenógrafo Héctor Calmet podemos realizar escenografías que cumplan con las necesidades dramáticas de los textos y con las necesidades suscitadas en las reuniones entre directores, productores, actores, y el escenógrafo. Como estudiantes, nos acercamos a los primeros pasos para realizar una correcta ejecución y construcción del diseño.

Una escenografía para *Sueño de una Noche de Verano*: porque hay que demostrar que con hacer un análisis dramático podemos llegar a conocer las necesidades dramáticas que nos permiten crear una escenografía diferente a la que pudo haberse existido en la época isabelina.

Objetivo General

- Analizar los elementos que componen una escenografía a partir de las propuestas del escenógrafo Héctor Calmet y diseñar una propuesta escenográfica para la obra de teatro *Sueño de una Noche de Verano* de William Shakespeare.

Objetivos Específicos

- Definir los conceptos de escenografía presentes en las épocas del teatro, haciendo énfasis en el teatro isabelino.
- Analizar los aportes y propuestas del escenógrafo Héctor Calmet.
- Indicar el análisis dramático de la obra *Sueño de una Noche de Verano*.
- Diseñar la propuesta escenográfica.
- Construir la maqueta a escala correspondiente al diseño propuesto.

CAPÍTULO I. Marco Teórico

1. Conceptos de Escenografía

1.1 Teatro Isabelino

Es necesario profundizar en este periodo de la historia de la escenografía (y la historia del teatro en general), empezando por el término “isabelino”.

Esta época de la historia universal se enmarca a partir del año 1558, desde el momento en que Isabel I asume el trono, hasta la muerte de Jacobo I en 1625. Isabel I, o también llamada “La Reina Virgen” fue hija de Enrique Tudor (Enrique VIII) y Ana Bolena. Nace en una época en la que Inglaterra se encuentra en una disputa con el Vaticano, y es educada bajo los ideales del Protestantismo.

Asume el reinado luego de la muerte de su hermana María Tudor, sorteando todas las críticas, obstáculos y fuertes discusiones sobre sus derechos a la corona de Inglaterra que profesaban varios monarcas de otros países, principalmente católicos. Esto gracias a que su difunta hermana llevo al país a un guerra contra Francia, perdiendo la batalla. Pero, el pueblo aclamaba a Isabel Tudor como su próxima reina.

Durante su reinado, Isabel I trajo prosperidad económica a Inglaterra en donde la gran actividad comercial de los puertos aumentó, promovió también intercambios culturales con los Países Bajos. Intercambios que se extendieron hacia Italia donde se encontraba en boga el interés hacia el arte de la antigüedad greco-romana.

Por otro lado, Isabel I cerró todo nexo con la iglesia católica y se vuelve la cabeza de la Iglesia de Inglaterra o la Iglesia Anglicana, emprendiendo persecuciones religiosas hacia los católicos y calvinistas, con la finalidad de acabar con las conspiraciones contra su reinado.

Su mandato estuvo caracterizado por el apoyo cultural y la proliferación de nuevas formas de hacer teatro, sobre todo la creación de decretos para los teatros populares. Por ejemplo en 1572 se promulgó un decreto donde los actores debían pertenecer a una compañía de teatro que se encontrara bajo la protección de un noble que los financiara, por ende cualquier actor que no perteneciera a alguna compañía, era considerado una persona de menor importancia para la corona y para la sociedad en general. Entonces, se crearon a partir de ese momento compañías de teatro tales como: “Lord Hudson’s Men”, “Lord Chamberlain’s Men”, “Her Majesty’s Players” (el cual estaba conformado por los más destacados comediantes que trabajaban para la reina), “The King’s Men”, entre otros.

Pero las obras que eran consideradas para llevar a escena debían ser sometidas a la aprobación del “Master of the Revels”, autoridad impuesta por la reina que se encargaba de censurar, incluso prohibir, algunas obras. Esta figura tenía la libertad de anular escenas y sugerir cambios a las obras.

En 1576, el actor James Burgabe construye el primer teatro, simplemente llamado “The Theater”, al norte de Londres. Meses después construyó “The Courtain”.

Para 1583 las autoridades consideradas puritanas prohibieron las funciones teatrales dentro de Londres ya que estos encuentros promovían al robo, al engaño, a las protestas, y

a la propagación de la peste. En ese momento los espacios teatrales eran denominados “Capilla de Satanás”.

Pero esta eventualidad no causó grandes impactos en el teatro isabelino ya que mudaron los espectáculos teatrales hacia el lado sur del Támesis.

En 1594, se inauguró el teatro “The Swan”, en 1559 “The Globe” (del cual Shakespeare fue copropietario) y en 1599 se construyó el teatro “Fortune”.

Al norte del Támesis se encontraba un teatro, ubicado en Clerkenwell, donde se hacían grandes espectáculos a los cuales asistía la reina.

Para anunciar que había función, los teatros izaban una bandera blanca si se trataba de una comedia o una bandera negra si se trataba de una tragedia, provocando un revuelo en Londres ya que el pueblo se peleaba por montarse en los barcos que los llevarían a través del Támesis hasta los teatros.

El pueblo pagaba un penique para entrar y eran ubicados en el patio interior o “el gallinero” donde observaban de pie toda la función, pero quien pudiese costear más, pagaba por el asiento que pudiera llegar a escoger en las galerías; y por último estaba el “Lords Room” asignado únicamente a los aristócratas.

Para la época existían dos tipos de edificios teatrales:

- Teatros Públicos: Al establecerse el teatro como edificación, se mantuvo la sencillez de las construcciones del Medioevo; inspirados en los edificios de las posadas o en los circos de osos. Se conoce que los primeros teatros públicos fueron especies de tarimas improvisadas con mesas y tablon

ubicados en los patios de las posadas. En algunos casos donde los actores se transportaban de pueblo en pueblo, lograban intercambiar comida y hospedaría por funciones en los patios, sobre sus carretas.

Los edificios destinados para los espectáculos teatrales públicos eran construidos con maderas y en algunos casos las combinaban con ladrillos, trayendo como consecuencia que el edificio fuera propenso a incendios. Eran de forma poligonal con una capacidad de albergar hasta dos mil espectadores. Su estructura era cerrada pero carecía de techo, por donde entraba la luz ya que las funciones se representaban de día. Lo que servía de balconadas en las posadas, pasan a ser las galerías del teatro donde se ubica parte del público. Pero, la distribución del público asistente se organizaba de la siguiente manera: a) Galería superior o el “Lords Room” donde se ubicaba la clase más alta; b) Galería media, ocupaba por gente pudiente de la sociedad; c) Galería inferior, ocupada por aquellas personas que pudieran pagar el precio del asiento; d) El Palco, cumplía doble función, es decir si la pieza lo requería era usado como parte de escenario, pero si no era necesario, en ese espacio también se ubicaba al público; e) Patio o “gallinero” era la zona más ocupada y era la zona popular en donde los espectadores debían ver la obra de pie.

- Teatros privados: Mayormente ubicados en conventos, los teatros privados isabelinos fueron utilizados para las funciones de teatros de niños y para las mascaradas. Algunos teatros fueron construidos en los conventos de

Blackfriars y Saint Paul. A diferencia de los teatros públicos las funciones podían ser de noche o durar horas desde la tarde hasta la noche, ya que utilizaban una iluminación artificial lograda con lámparas de aceite y antorchas. Todos los espectadores tenían asientos y de ahí parte lo privado ya que no todos podían pagar los altos precios de las entradas.

Ahora, entrando en términos escenográficos, los escenarios y decorados eran determinados por el tipo de edificio teatral (público o privado). En lo que respecta a los escenarios de los teatros privados y a las obras representadas en la Corte y sus Escuelas, se usaron telones de colores o pintados de forma plana, sin detalles, perspectivas, escalas o realidades. Muchas producciones exhibieron diferentes “mansiones” al mismo tiempo, siguiendo la moda del escenario medieval, aunque puede decirse que la Corte adoptó representar una calle o un bosque con un solo decorado.

Cabe destacar, que el teatro isabelino en general se caracterizó por la ausencia de decorados suntuosos, cambios escenográficos, y elementos de gran tamaño.

Los teatros públicos se limitaban a sugerir decorados de un escenario interior: colgaduras o trastos de escenografía para indicar una habitación, árboles para un bosque. Algunos creen que en ocasiones se debieron colocar letreros sobre las puertas laterales del escenario, para indicar ciudades o lugares. Además, la mayoría de los escenarios contaban con trampillas para que los actores pudieran desaparecer en medio de una escena, así como también el uso de artefactos que produjeran sonidos de truenos, lluvia o viento.

En cuanto a la iluminación del escenario, las obras eran representadas de día para poder aprovechar la luz natural, sin embargo también la luz podía provenir de velas, candelabros, candelejas, antorchas, etc.

1.2 Teatro a la italiana

A través de la historia, el teatro evoluciona desde todos los puntos de vistas y partes que lo componen. Es a partir del renacimiento que comienza a vislumbrarse el espacio teatral que hasta hoy día perdura. Aparece el distanciamiento con respecto al público, la delimitación de dos espacios específicos: la escena y el espectador. El proscenio. El aparataje mecánico escénico, las tramoyas, también evolucionan, hasta el punto de convertirse, en muchos casos, en los centros de atención del escenario. Es decir lo dramático pasa a un segundo plano, mientras que la escenografía se transforma en el monumento del espectáculo:

“A lo largo de varios siglos, los escenógrafos-pintores se apropiaron del escenario. Lo utilizaron para representar grandes temas pictóricos, sin llegar a la esencia de la obra. Eran profesionales que tomaban los trabajos por encargo y que se guiaban únicamente por el tema general, para el cual se desarrollaban grandes telones pintados con técnicas magistrales, que, sin embargo, ponían al actor delante de

espacios intransitables... Poco les importaba lo que el autor quería decir y no pretendían integrarse en el hecho teatral.”¹

También existían dos grandes maneras de expresiones teatrales: las destinadas para personas de la nobleza, con un estilo clasista, como por ejemplo las óperas; y las destinadas para las personas pobres o de sectores populares, donde existían espectáculos basados en la improvisación y personajes cómicos caracterizados por actuar de acuerdo a una máscara. Es entonces cuando se comienza a hablar de la Comedia del Arte.

El edificio teatral generalmente estaba dividido en dos partes importantes, el escenario y la sala. La distribución del escenario se disponía de la siguiente manera: **la boca de escena**, representa toda la abertura de la pared vertical que separa a la sala del escenario. La separación entre el escenario y la sala estaba dada por un **telón de embocadura o telón de boca**. Delante de este telón, y descubierto se ubica un espacio menor a la extensión completa del escenario, el cual recibe el nombre de **proscenio**. En algunos teatros delante del proscenio, y en un nivel por debajo, se encuentra el foso de la orquesta. Generalmente los teatros italianos contaban con una embocadura decorada con mampostería acorde con el estilo de la sala.

Luego con el pasar de los siglos, y la evolución de la historia, al escenario a la italiana se le han agregado varios espacios a los lados y detrás de él. Dos espacios a los lados del escenario que se denominan **hombros** y tienen como principal función el desembarco de escenografías y cualquier trasto que debe estar oculto durante algunas

¹ Héctor Calmet. *Escenografía, Escenotecnia – Iluminación*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones de la Flor. 2003

escenas, mientras más grandes proporciones mejor maniobrabilidad en los cambios escenográficos. El espacio detrás del escenario se denomina **capilla**, cuya función es proporcionar suficiente espacio para la construcción de todo tipo de elementos escenográficos así como los bastidores forrados en tela (hoy día puede ser utilizado como depósito).

En cuanto a la sala del teatro, se comienza a redistribuir la ubicación del público asistente de acuerdo a sus posiciones sociales; se plantea una distribución en forma de “U”; se deja de lado la gradería popular; se crean los palcos, tertulias y paraísos. El rey se ubica en el palco central, y su corte en los palcos laterales, mientras que la burguesía ocupaba el lugar debajo de los palcos: la platea. También se podían conseguir Palcos para Viudas, ubicados en la platea al nivel del piso y con visibilidad limitada, debido al entramado que encerraba el palco, para que las mujeres no fueran reconocidas. El palco destinado para la realeza es hoy día el llamado Palco Presidencial.

El telón de embocadura a la italiana tenía una forma particular de abrir, puesto que se abría desde el centro hacia las esquinas superiores laterales, para quedar al final en formas de “P”.

1.3 Teatro naturalista

En reacción contra las ornamentaciones ostentosas, oropeles, brillos, barroquismo, entre otros estilos recargados y llamativos nace el teatro naturalista, hacia finales del siglo XIX.

Los autores más representativos de este movimiento, fueron Ibsen, Chejov, Zola, entre otros; y como punto de partida se puede tomar uno de los más importantes dentro de la historia del teatro, las disciplinas de Meiningen, fundado en 1831. Muchas de las ideas y propuestas de este teatro revolucionaron al teatro acartonado, de líneas rectas y decorados ostentosos. Como por ejemplo:

- El actor debía evitar colocarse en líneas paralelas con respecto a los demás actores.
- La mejor manera para ubicarse en el espacio escénico es mediante líneas diagonales y no rectas o paralelas.
- Su interpretación debe ser a partir del texto y el subtexto, para generar un decorado con uso expresivo.

Estas propuestas, entre algunas otras que se pueden conseguir en el teatro de Meiningen, abren nuevos caminos y despiertan la creatividad de los artistas del teatro para buscar imágenes nuevas, “naturales” y no imágenes acartonadas, inorgánicas y complicadas de realizar. Esto solo se podría empezar a buscar desde el texto y subtexto, es decir debían analizar cada palabra, frase e interacción presentes en el libreto, para poder conseguir puntos de vistas donde los actores y el autor se pudieran comunicar. La

interpretación de lo que el autor quería expresar, era lo más importante del libreto, expresado no solo en las palabras textuales, sino también en las que no están escritas: subtexto. Con tanta necesidad de interpretar, trabajar en conjunto y engranar todo lo nuevo para generar un espectáculo, surgió la figura del director, quien sería la persona capaz de unificar todos los criterios y transmitir a los actores lo que se buscaba interpretar. El director en estrecha relación con los escenógrafos logra nuevas perspectivas sobre los decorados pintados, y comienza a elaborar con ellos nuevas propuestas tridimensionales para dejar de lado la ilusión del telón pintado.

1.4 Renovación del espacio escénico

El primer paso lo dieron los Meiningen logrando replantear y reivindicar el texto, la interpretación y la actuación del teatro italiano, así como también la tridimensionalidad escenográfica. Luego, de ese primer paso, muchos otros autores sucesivos comenzaron a replantear ahora el espacio teatral, para romper con los teatros italianos y su separación público-escenario, para poder lograr una vinculación público-sala-espectáculo. Autores, directores, historiadores comienzan a investigar sobre la forma de vincular esos tres factores, y es cuando aparece la idea del Teatro Participativo. Apoyado por Adolph Appia, Gordon Craig, entre otros.

Adolph Appia (suizo, 1862-1928) dentro de sus investigaciones y experimentos llegó a la conclusión de querer romper con la división y diferenciación del público con el escenario, y así poder crear una visión igual del espectáculo desde cualquier asiento de la

sala. Para ello era necesaria la construcción de otro edificio teatral, partiendo de la idea de relación directa entre espectador y escenario, donde los palcos laterales serían suprimidos; de esta manera la visión sería por igual desde cualquier punto de la sala.

Gordon Craig (inglés, 1872-1966) por su parte retomó la noción de estilo y la armonía funcional entre la línea y el color a través del movimiento creando un valor dramático ligado a la interpretación del texto.

CAPITULO II. Héctor Calmet

1. Biografía del escenógrafo Héctor Calmet

Héctor Calmet desarrolló sus estudios sobre escenografía en el Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires. Egresado en 1965. También cursó estudios de Dirección.

En 1983 participó como Coordinador Técnico en el VI Festival de Teatro de Caracas, y llevó a escena *Príncipe Azul*.

Trabajó como director técnico, por dos años, en el Teatro Nacional Cervantes, en Buenos Aires, desde 1984 hasta 1986; y desempeñó el mismo cargo entre el año 1986 y 1989, pero esta vez en el Teatro Colón, donde estrenó en 1987, una de sus obras maestras: *Socorro... socorro... los Globalinks*, de Menotti, convirtiéndose en su primera experiencia en escenografía para ópera. *El Barbero de Sevilla*, de Rossini en 1991 y al año siguiente *Cavallería rusticana e I Pagliacci*.

Luego, para el año 1986, viaja a Estados Unidos a participar en el IV Proyecto Regional de Administración del Arte Dramático, además para trabajar en producción escenotécnica en varias salas de teatro de ese país.

Desde 1994 ejerce como director escenotécnico del Teatro San Martín, ubicado en la Av. Corrientes de Buenos Aires.

Participó en el ciclo de Teatro por la Identidad, en su edición 2001-2002.

A partir de julio de 2001, es director escenotécnico del Complejo Teatral de Buenos Aires (teatros San Martín, Alvear, Regio, Sarmiento y De la Ribera).

En su faceta como educador, ha ejercido una intensa labor en las escuelas de Agustín Alezzo y de Alejandra Boero, así como también en la Escuela Nacional de Arte Dramático, y en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. Además es profesor de Escenografía I y II, y del taller de Escenografía VI de la Universidad de Palermo.

Ha trabajado con reconocidos directores de las tablas Argentinas, entre ellos Inda Ledesma, Carlos Gandolfo, David Stivel, Omar Grasso, José María Paolantino, Agustín Alezzo, Hugo Midón, Alfredo Alcón, Alejandra Boero, Villanueva Cosse, Hugo Urquijo, Ricky Pashkus, Manuel Iedvabni, Leonor Manso, Sergio Renán, Mauricio Kartun y Adelaida Mangani.

Entre algunos de los montajes escénicos más reconocidos, están los siguientes:

- *Nuestro fin de Semana*, de Roberto Cossa, 1964
- *Israfil*, de Castillo. Presentada en el Teatro Argentino en 1966.
- *Los comensales*, de George Tabori, presentada en el teatro IFT en 1975, y dirigida por Manuel Ledvani.
- *Filomena Marturano*, de Eduardo de Filippo. Estrenada en el Teatro El Globo, en el año 1980, y dirigida por Alejandra Boero.
- *Periferia*, de Oscar Viale. Llevada a escena por la directora Alejandra Boero, en el Teatro Municipal General San Martín en 1982.

- *Ya nadie recuerda a Federico Chopin*, escrita por Roberto Cossa y dirigida por Rubens Correa, en el Teatro Planeta en 1982.
- *Poder, apogeo y escándalo del coronel Dorrego*, del escritor David Viñas, y dirigida por Alejandra Boero, en el Teatro Cervantes en 1986.
- *Socorro...socorro...los Globalinks*, de Gian Carlo Menotti, dirigida por Hugo Midón, en el Teatro Colón, 1987.
- *Calle 42*, una comedia musical basada en la novela de B. Ropes, y dirigida por Ricky Pashkus, en el Teatro Metropolitan 1989.
- *El Gato con Botas*, una adaptación de Hugo Midón y dirigida por él mismo. En el teatro La Plaza, 1993.
- *La muerte y la doncella*, de Ariel Dorfman, dirigida por Lizardo Laphitz, en el Teatro de la Comedia, 1994.
- *Los Lobos*, escrita y dirigida por Luis Agustoni, en dos teatros: Teatro La Plaza, 1995 y Teatro Colón (Mar del Plata), 1997. Por esta obra recibió el premio Estrella de Mar de Escenografía en 1997.
- *En la soledad de los campos de algodón*, de Bernar-Marie Koltès y dirigida por Alfredo Alcón. Teatro Payró, 1996
- *Ricardo III*, de William Shakespeare dirigida por Agustín Alezzo. En esta oportunidad participó como diseñador de la iluminación. Teatro San Martín, 1997.
- *El niño Argentino*, escrita y dirigida por Mauricio Kartun. Presentada en varios teatro, festivales, y hasta en otros países como Colombia en 2007 y

Uruguay en 2008. Teatro San Martín, 2006; Teatro Alvear, 2006; Teatro Regina, 2007; Teatro del Pueblo, 2007.

Otras obras escenográficas son:

- *Israfel*, de Castillo, Teatro Argentino, 1966.
- *Tango*, de Wrozek, Teatro Regina.
- *Último Match*, de Pavlowsky-Hermes, Teatro San Martín.
- *El círculo de tuza caucasiano*, de Brecht, Teatro San Martín.
- *Arlequino*, de Goldoni, teatro Odeón.
- *Quien le teme a Virginia Wolf*, de Albee, Teatro Regina.
- *Escarabajos*, de O'Donnell, Teatro Payró.
- *Historia de un soldado*, de Stravinsky, teatro San Martín.
- *Santa Juana*, de Shaw, Teatro San Martín.
- *Muerte accidental de un anarquista*, de Fo, Teatro Bambalinas.
- *Papi*, de Gorostiza, Teatro Alfil.
- *Los compadritos*, de Cossa, Teatro Cervantes
- *Vivitos y coleando*, 1, 2 y 3 de Midón (varios teatros).
- *El Viejo Criado*, de Cossa, Teatro Ateneo.
- *Dorrego*, de Viñas, Teatro Cervantes.
- *Final de Partida*, de Becket, Teatro Andamio 90.
- *Cartas de amor en papel azul*, de Wesker, Teatro San Martín.
- *El jardín de los cerezos*, de Chejov, Teatro San Martín.

- *Cianuro a la hora del té*, de Kohout, Teatro San Martín.
- *La venganza de Don Mendo*, de Muñoz Seca, Teatro de la Ribera.
- *La profesión de la señora Warren*, de Shaw, Teatro Regio y Teatro Alvear.
- *Segovia*, de Accame, Teatro Sarmiento.
- *Teatro Abierto x 2*, de Cossa y Gorostiza, Teatro de la Ribera.
- *Titulares*, de Carey, Teatro Alvear.
- *La sombra de Federico*, de Rovner y Olivia, Teatro San Martín.
- *Hamlet*, de Shakespeare, Centro Cultural de la Cooperación.

2. Principios y métodos de trabajo del escenógrafo Héctor Calmet

El primer paso que da Héctor Calmet, a la hora de diseñar, es la conversación con el director. De estas conversaciones es donde se descubren las impresiones del director sobre el texto, explica las ideas al escenógrafo y este procede a plasmarlas o bosquejarlas, mediante cualquier técnica conocida (dibujo, boceto, maqueta, etc). El director también determina hacia dónde quiere llegar con el impacto de la escenografía.

Luego, también junto con el director, se deben resolver las necesidades funcionales que debe tener la escenografía, esto es en gran medida, discutir donde se ubicarán las entradas y salidas de los personajes, si se requieren puertas, ventanas, o lugares determinados para realizar una acción. Es entonces, cuando el escenógrafo está listo para comenzar a asistir a los ensayos con los actores.

Calmet tiene un método de trabajo orientado hacia la inspiración sobre los personajes de los actores, es decir trabaja a partir de lo que necesita un actor durante la obra, apuntando a lo esencial y fundamental al servicio de la puesta en escena. Mientras observa el proceso de búsqueda de personaje que realiza cada actor, va ideando los posibles espacios y elementos funcionales que luego discutirá hasta con los mismos actores. Cabe destacar que Calmet tiene una manera de trabajar como la de cualquier otro escenógrafo, con la gran diferencia de que añade las exigencias de la puesta y deja de lado las opulencias y los elementos superfluos, para reemplazarlos con las verdaderas necesidades dramáticas. A continuación, se presentan los aspectos más importantes de su forma de trabajar una escenografía:

2.1 Método de las acciones físicas.

Para Héctor Calmet, el diseño de una escenografía gira, primordialmente, sobre un espacio para actuar, que vendría siendo, metafóricamente, el esqueleto y los órganos de la escenografía, para luego agregar la piel que cubrirá y delimitará los espacios. Siempre respondiendo a las necesidades dramáticas.

Las necesidades dramática pueden surgir desde la primera reunión con los actores, hasta durante los ensayos, por eso es importante estar en una continua observación de los desplazamientos de los actores así como también de los textos, subtextos o hasta ejercicios de improvisación.

Calmet relata la siguiente anécdota: “Durante las improvisaciones, el director me asignó un rol de un arquitecto recién llegado a la barraca... Los actores-personajes me hacían saber sus necesidades, sus problemas en el lugar.” (Calmet, 2003, p. 148).

Así es como este escenógrafo va creando un diseño de escenografía para la obra *Los Comensales*, interviniendo hasta en las improvisaciones previas a los ensayos, buscando ideas y posibles necesidades de los personajes que hagan crecer o enriquecer el espacio escénico.

2.2 Conocer la sala

Conocer la sala implica estar consientes de lo que se puede diseñar y lo que no, en cuanto a dimensiones y mecánica se trata. La realidad del escenario es una, y las ideas del

escenógrafo son otras; el diseño se debe adaptar a esa realidad, que posee ancho, largo y alto, y hasta quizás, una inclinación.

La forma de conocer una sala, que emplea Calmet, consiste en “oír” el escenario. Esto se explica mejor con la siguiente experiencia del escenógrafo:

“Para “oír” el escenario, trataremos de llegar al teatro antes que nadie, entremos en la sala sigilosamente – para no “molestar” a sus habitantes – y sentémonos en las últimas filas. Probemos acoplarnos a ese silencio, observarlo, espiarlo en su penumbra para captar el momento en que deja entrever sus “entrañas”: las patas recogidas a medias, las sillas vacías, mientras esperan a los actores para el ensayo. Entonces podremos comenzar a dialogar con ese espacio, aprovechar ese instante único: nunca se nos volverá a repetir; por lo menos, no en ese teatro”²

Calmet afirma que una sala de teatro no solo posee un espacio físico para utilizar, sino que también, encierra un trasfondo y una historia que va más allá del plano físico y tangible. Se refiere al plano astral, a los espíritus o, en sus propias palabras, “habitantes” de la sala, que deben ser tomados en cuenta para que la energía fluya y sea de ayuda para el espectáculo. También toma en cuenta las energías dejadas en las butacas de la sala por todo el público que ha aplaudido, reído, llorado, etc.

Otro de los espacios que Héctor Calmet se dedica a considerar, y recomendar a los escenógrafos, es la superficie que se encuentra en la parte posterior del escenario, conocida con el nombre de “Capilla”. Es un espacio generalmente amplio, con dimensiones parecidas a las del escenario, disponible para preparar las escenografías de las siguientes escenas, construir o armar escenografías, guardar carros, elementos escenográficos, etc.

² *Ib.*

Los grandes teatros son los que, por lo general, poseen este espacio, y puede ser aprovechado por el escenógrafo y hasta por el director, dependiendo de la puesta en escena.

Para Calmet, no solo el escenario es importante para la realización del diseño de la escenografía, sino también concentra su atención en lo que se denomina “Pullman” y el “Superpullman”; la primera es el sector superior de las butacas, y la segunda, son las primeras filas de la sala. Su importancia radica en las visuales que se pueden obtener desde cada sector, partiendo de la ubicación del espectador, para poder tomar en cuenta las perspectivas, alturas y dimensiones en general que el diseño debe abarcar.

La atención al espacio no es solo lo que debe estudiar un escenógrafo, sino también, como bien afirma Calmet: “... tenemos que escuchar a los técnicos del teatro, que saben aconsejar muy bien por su experiencia, por cariño y respeto al oficio y al arte escénico.” (2003, p.96). Los técnicos del teatro son de vital importancia para la realización de la escenografía, y sobre todo para la ubicación de la misma una vez que ya esté lista para montar sobre el escenario, porque son quienes conocen a la perfección los aspectos que la sala puede ofrecer para simplificar el trabajo del escenógrafo, así como también las ventajas y desventajas de la sala como tal.

2.3 Escenotecnia

La Escenotecnia se puede considerar como una ciencia utilizada por el escenógrafo para crear un diseño escenográfico. Para Calmet, abarca en primer lugar una Toma de Medidas, en segundo lugar el Dibujo de los Planos, el Montaje, y la Puesta de Luces.

Para tomar medidas, se debe haber estudiado primero la sala (como se explicó anteriormente en el punto 2.2 *Conocer la Sala*). Luego, realizar un boceto a mano alzada de todos los recovecos del escenario, para después añadirles, las medidas que se deben tomar con los instrumentos necesarios. Sabiendo las medidas exactas del escenario, de la sala, del pullman y de la capilla (si el teatro posee una), es hora de “tirar” las visuales de diferentes ángulos para poder evaluar a que alturas se deberán construir los trastos, escaleras, carros, y demás elementos escenográficos que necesiten tener presencia dentro del escenario. Para esto, Calmet afirma lo siguiente:

“El centro de la primera fila es útil para definir las alturas de los trastos, de las bambalinas (más si queremos ocultar los spots), etc. Las butacas extremas de platea, normalmente en el medio de la sala, nos marcan las visuales y los límites laterales del escenario; la última fila del pullman nos confirmará cuánto no se ve, especialmente si pensamos incluir pisos altos y acciones por debajo.” (Calmet, 2003, p. 98).

Otras medidas que según Calmet, hay que tener en cuenta, son las de los espacios necesarios por donde debe transitar un actor, es decir las aberturas de una puerta, el tamaño de los pasillos, corredizos, y la longitud de las escaleras, entre otros. Para que, a la hora de presentar la obra en algún otro teatro o, incluso, en la calle, el trabajo ya este adelantado, y

se tomen las decisiones pertinentes para saber cómo cortar o modular las partes que así lo requieran; además también hay que tener en cuenta las medidas de los containers, camiones, o cualquier otro medio de transporte encargado de llevar la escenografía de un lugar a otro.

Luego de haber obtenido todas las medidas pertinentes, es momento de diseñar los planos para la posterior construcción de la escenografía.

Calmet, tienes varios pasos a seguir para lograr un plano detallado del diseño escenográfico, a explicar:

- **Dibujar una planta detallada:** abarca todo lo que se ha de realizar, es decir, todo el diseño, desde el más grande trasto, hasta la más pequeña pieza a utilizar. Debe incluir también, todos los trastos, practicables, puertas, ventanas, escaleras, etc. La escala a utilizar, generalmente es la escala 1:20 (5cm = 1m). Así podremos apreciar mejor los detalles, encastrés, regruesos, ensambles, etc.
- **Enumerar todos los trazos de izquierda a derecha:** suele utilizarse una nomenclatura clara y precisa, y generalmente se enumeran las piezas de izquierda a derecha, solo para facilitar el trabajo no solo del escenógrafo, sino también del realizador, técnicos, o cualquier otra persona que necesite utilizar los planos del diseño.

- **Acompañar los planos con una maqueta:** esto facilita la observación de las dimensiones de las piezas, y su relación entre ellas. Siendo la proyección a escala de los planos.
- **Realización de Planos Axonométricos:** según Calmet: “Es a esta altura del proceso – y no antes – cuando debemos realizar los planos axonométricos...” (2003, p. 100). Se refiere al diseño digital de los planos, utilizando cualquier programa de computadora, y proporciona una visión más exacta y detalla de todas las perspectivas que una maqueta no puede dar, logrando hasta ubicar a los personajes, para comparar la altura de los trastos con respecto a ellos.
- **Desarrollar trasto por trasto, con todas las acotaciones necesarias, en el orden y numeración que figuran en la planta.** De esta manera toda persona que se encuentre por primera vez con los diseños, y este encargada de llevar a cabo la construcción, pueda saber cómo empezar y cómo mantener la estética deseada por el director y/o escenógrafo. Calmet afirma: “... cuanto más indicaciones demos, mejor. Incluso es aconsejable tener reuniones previas con todos los equipos que van a realizar nuestro trabajo.” (2003, p. 100). Por un detalle que esté en la mente del diseñador, pero no aparezca reflejado en el papel, se puede arruinar todo el trabajo de realización.

- **Escenario con pendiente:** si el teatro posee un escenario con una mínima inclinación, se deberá aplicar a cada elemento, y calcular el porcentaje a descontar, para evitar que las verticales se estropeen.
- **Indicar, en cada grupo a construir, detalles de aberturas:** la dirección de la abertura de una puerta es muy importante y debe ser claramente detallada, así como también el estilo de puerta o ventana.
- **El plafond (techo) se mostrará visto desde abajo, como lo ve el público:** recomienda Calmet: “Debemos marcarlo para su montaje, que se hará a la inversa, como visto desde la parrilla.” (2003, p. 100). Esto quiere decir que el techo (si el diseño incluye un techo), debe ser detallado en un plano, desde varias perspectivas, donde se pueda apreciar la manera de ser montado sobre las paredes, o si está suspendido en el aire; desde una vista donde se pueda apreciar el decorado y cómo debe ser pintado.

Otro de los aspectos que forman la Escenotecnia, según el escenógrafo argentino Héctor Calmet, es el Montaje.

Cuando la escenografía se comienza a llevar al escenario, comenzamos a hablar del montaje. Desde el primer momento en que la primera pieza toque el escenario, el escenógrafo debe estar presente para poder controlar el trabajo, además de corregir cualquier situación que se presente. Ya para los últimos ensayos, el montaje de la escenografía se une a las acciones físicas de los actores, y a la puesta en escena como tal,

dando como resultado posibles percances, errores de cálculos, elementos despegados o cualquier complicación que debe ser corregida a medida que se desarrollen los ensayos generales, para que el día del estreno este completamente lista. Estos ensayos son los precisos para corroborar el diseño de iluminación.

La iluminación, vendría siendo otra de las herramientas de Héctor Calmet, quien afirma: “Por mi parte, siempre tengo presente la altura de los actores, para dirigir cada spot exactamente a la cabeza y evitar así sombras indeseables en los trastos, muebles, etc.” (2003, p. 102). Esto, es aplicado, sobre la puesta paso a paso, sin necesidad de las posiciones exactas de los actores en las escenas. Él, recomienda colocar foco por foco, y una vez colocados todos los spots, es necesario verificar los cruces de luces y las zonas no iluminadas. Para esto, Calmet propone un orden de acción:

- Ubicar primero, vara por vara, todos los spots necesarios para la puesta, a la vez que se van dirigiendo hacia los lugares deseados.
- Luego, se procede al encendido de todas las luces, zona por zona, y con la ayuda de otra persona sobre el escenario, colocada en las aéreas a iluminar, se verifican los alcances de las luces, y donde se generan sombras, o baches de iluminación. Calmet dice: “si la luz no pega en la cara, enseguida se sabe que hay un bache.” (2003, p.102). El defecto debe ser anotado, para ser corregido luego, a menos que el técnico pida corregirlo al momento.
- Ahora, según Calmet, en un próximo ensayo se procederá a iluminar (según como quedaron ubicados los spots) las escenas sin los actores actuando,

solamente marcando las escenas y dando los pies para los *cues* de luces. De ocurrir lo contrario, llevaría mucho tiempo, y el trabajo sería pesado para todos.

- Como paso final, teniendo anotados y grabados en la consola de luces los *cues* y los pies de textos, se realizarán todas las pasadas o ensayos técnicos que sean requeridos por el director.

Habiendo realizado todos los pasos anteriores, es el momento de ver el material final, la obra maestra de todos y cada uno de los que participaron en la creación. Siempre hay que tener en cuenta que cualquier cambio que se realice a última hora (bajo órdenes del director), después de haber concluido el proceso de creación de escenografía, utilería, muebles, luces, y cualquier otro aspecto, se le debe comunicar a los actores, y cualquier persona del equipo técnico y de producción, para que no los tome por sorpresa y ocurran accidentes en escena.

2.4 Luminotecnia

La luminotecnia es considerada una ciencia que estudia la luz, sus partes y aplicaciones, pero dentro de la perspectiva teatral, la luminotecnia se refiere, en un sentido amplio, al diseño de iluminación de la puesta en escena. La luminotecnia abarca gran cantidad de posibles “pasos” para lograrla, en otras palabras, puede estar determinada por la creatividad del diseñador, puesto que un reflector se puede colocar de infinitas maneras, y dará como resultado infinitas formas de luces y sombras.

En palabras del escenógrafo Héctor Calmet:

“El diseñador de iluminación tiene a cargo la organización visual del espectáculo, realizando, ocultando, sugiriendo, colaborando con el relato... A partir de su intuición y sentido creativo, decide cómo interpretará cada palabra, cada gesto, cada movimiento.” (2003, p. 106)

Calmet, propone unos sencillos pasos para el diseño de luces, a saber:

- Colocar el *spot* en la posición y ángulos adecuados
- Elegir el *spot* conveniente para tal efecto
- Ponerle el color deseado
- Conectarlo con las líneas apropiadas para que encienda solamente lo que deseamos e ilumine el lugar elegido
- Darle la intensidad apropiada, una vez efectuados los tres primeros pasos

Las luces deben resaltar el trabajo de los actores, y por supuesto la puesta en escena del director. Es a través de la iluminación que los espectadores situados en los últimos asientos, pueden apreciar las reacciones en las caras de los actores, así como también disfrutar de la majestuosidad de los vestuarios y de la presencia de la escenografía. El efecto contrario a esto, generaría en el público un desinterés, puesto que no podría concentrarse en lo que dice el actor, o en sus facciones.

CAPITULO III *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare

1. Biografía de William Shakespeare

Sin duda alguna, uno de los más importante personajes del teatro, quizás el más importante, o simplemente el más estudiado es William Shakespeare. Muchos se especializan en el estudio de su escritura y dramaturgia, pero ninguno ha llegado a la aclaratoria y certeza de las múltiples historias, leyendas o mitos que existen alrededor de la vida de Shakespeare. Los datos son difusos, desde su fecha exacta de nacimiento hasta los más delicados debates sobre la falsedad de sus obras. Hay quienes afirman, que Shakespeare no escribió muchas de sus obras y que era reflejo de otros autores como Marlowe y Lord Bacon. Lo que sí es cierto, es que, aunque existan tales discursos, nadie puede cambiar el hecho de que es el más importante personaje de la dramaturgia clásica, no solo su nombre trascendió sino también su visión del ser humano cambiante e inseguro. Pero eso no será objeto de estudio en este trabajo de grado porque requeriría de extensas y profundas investigaciones que no vienen al caso.

En Stratford-on-Avon en el condado de Warwick, nace William Shakespeare, el 23 de abril de 1564, otros investigadores coinciden en que nace el 26 de abril del mismo año. Hijo de Mary Arden señorita de distinguida familia y de John Shakespeare, un comerciante de lana y carnicero, que también llegó a tener distinguidos puestos en la política de la ciudad, siendo así tesorero, concejal y hasta alcalde.

Muy poco se conoce sobre su niñez y adolescencia, sin embargo se cree que desde muy pequeño ayudó a su padre en el negocio familiar hasta los quince años. Al igual que sus tres hermanos cursó estudios en la Grammar School Local, destacando en el área de gramática y latín, disciplinas en las que no pudo profundizar por una crisis económica y política que envolvió a su familia. Vivía en una Inglaterra religiosamente anglicana, donde las costumbres eran exigentes, radicales, despóticas, y se condenaba cualquier religión distinta a la anglicana. Su familia sufrió durante mucho tiempo la persecución religiosa, por haberse confesados como católicos.

Siendo un joven de dieciocho años, apasionado por la poesía y por la bebida, en 1582 conoce a la mujer que sería su esposa Anne Hathaway de veintiséis años, oriunda de Temple Grafton, un pueblo cercano a Stratford. Se conocieron en una de las habituales visitas de William a una aldea, donde bebía hasta perder el conocimiento, mientras leía y recitaba poemas. De esta unión nacerían tres hijos: a los cinco meses de casados nace su primera hija Susanna; en 1585 nacen los mellizos Judith y Hannet (quien muere en 1596).

Dos años más tarde, cansado de su matrimonio y harto de no poder hacerse cargo de sus obligaciones familiares, decide irse a Londres. Aunque, existen historias no confirmadas que dicen, que el verdadero propósito del viaje a Londres, fue para ocultarse de la justicia, siendo acusado de cazador furtivo y de ladrón. Lo cierto es que su estadía en Londres, fue su mejor decisión, ya que es aquí donde comienza a desarrollar el talento como poeta, dramaturgo y actor, así como también mejorar su situación económica, hasta llegar a convertirse en copropietario de la compañía de teatro Lord Chamberlain's Men. Trabajó como docente y como escribiente de un procurador.

En Londres comienza a acercarse al mundo del teatro, desde el primer momento en que comienza a cuidar los caballos de los espectadores que asistían a los teatros, luego pasó a la parte de adentro del recinto a trabajar como apuntador. Fue en el teatro de Black-Friars donde se le abrieron las puertas para comenzar como apuntador y luego pasar a trabajar como actor. Se puede decir entonces que Shakespeare comenzó a trabajar en el teatro desde el nivel más bajo:

“Poeta de francachelas y hasta colectivas borracheras juveniles, guarda de caballos a la puerta de los teatros, carpintero y mozo para todo, tramoyista de clavos y martillos, traspunte, meritorio sin palabra, haciéndose actor a fuerza de puños; director y adaptador de obras ajenas, para ahorrar personajes y al fin, la que habría de ser su inmortalidad... ¡AUTOR!” (Alarcón, 2000, p. 10)

Según escribe Alarcón: “...parece ser que la primera obra original de William Shakespeare fue escrita en 1591 con el título de *Love’s labour lost* (Los vanos tormentos del amor)...” (2000, p. 10). Luego en 1592, después de haber logrado un notable éxito como dramaturgo, estrenó anónimamente la obra *Enrique VI* con la influencia o quizás colaboración de Christopher Marlowe. El mismo año escribe *Tito Andrónico* y la pieza *Ricardo III* donde hace referencia a una serie de héroes populares de la historia, enalteciéndolos y glorificándolos. Aunque con respecto a *Tito Andrónico*, existen numerosas investigaciones donde se afirma que no fue escrita por Shakespeare directamente, sino que la escribió en colaboración con al menos otros tres escritores.

A partir de 1592 y durante algunos años siguientes, los teatros fueron cerrados por la peste desatada. Shakespeare comienza a escribir poemas, entre ellos el famoso poema de

Venus y Adonis en el que se presume que escribe sobre su propia experiencia en el amor, y como fue él seducido por Anne Hathaway. Otro poema publicado fue *La Violación de Lucrecia* en el año 1594. Entre esos años escribe también la obra *La comedia de las equivocaciones*, *Dos hidalgos de Verona* y *La Fierecilla Domada* en 1593.

Para ese entonces, en Londres, existían varias compañías teatrales y otras agrupaciones dedicadas a realizar obras de teatro al aire libre. Entre las compañías más importantes se encontraba la de Lord Chamberlain's Men, a la cual ingresaría en el año 1594 como autor y coempresario. Desde aquí comienza su época de plenitud dramática, escribe sus obras más famosas y emblemáticas del teatro isabelino. Escribe en 1594, a la edad de treinta años, *El Mercader de Venecia*, donde crea el personaje de Shylok, personaje secundario dentro de la historia pero que representa a toda una raza y una sociedad en sí. En el mismo año (1594) escribe *El Rey Juan* con la cual retorna a la dramaturgia trágica narrando historias heroicas, específicamente de los Lancáster.

En 1595 para algunos y 1598 para otros, se presume que escribió *Sueño de una Noche de Verano* (*A Midsummer's night dream*) obra en la que presenta el amor esperanzado y lleno de optimismo junto a personajes humanos y de fantasía, probablemente apegados a creencias de otras culturas. Al año siguiente, muere su hijo Hamnet.

Siendo el amor trágico uno de sus temas más recurrentes, escribe, en 1597 *Romeo y Julieta*, con la que logra conseguir la mayor expresión del tema, colocando un amor prohibido entre dos adolescentes de familias rivales. Ese mismo año regresa a su pueblo natal, y allí decide comprar una casa. Volviendo al drama heroico escribe en 1598, *Enrique*

IV, la primera y segunda parte; también escribió *Las Alegres Casadas de Windsor* en forma de farsa. En 1599 la comedia *Nada entre dos Platos; Como Gustéis; Julio Cesar* y la obra *La noche de Reyes*. Ese mismo año también se hace dueño de una parte del teatro The Globe y más adelante se hace cargo del mismo.

Entre los años 1600 y 1601 escribe *Duodécima Noche* y otra de sus grandes éxitos trágicos: *Hamlet*. Cabe destacar el incansable trabajo de Shakespeare en tan pocos años y sin duda alguna, la facilidad para cambiar de un género a otro, es decir de una comedia a una tragedia, de un drama heroico a una comedia de fantasía, por ejemplo en los años venideros crea una epopeya, comedia y tragedia, dándole el nombre de *Troilo y Crésida*. Siguiendo en sus años de éxito, escribe en 1602 *Otelo, el moro de Venecia*, dándonos a conocer su filosofía acerca del amor, el odio, los sentimientos malos y buenos, es decir los contrastes; *Bien está lo que bien acaba* también fue escrita en esa fecha.

Comienza a experimentar con otra forma de escribir historia, en 1605, trae una época fantaseada de la tierra de Jerusalén de 1305, para crear otra de sus grandes obras: *El Rey Lear*. Seguidamente, poco después, escribió un nuevo éxito, y su tragedia por excelencia: *Macbeth*.

Para culminar escribe otras tantas obras, alrededor de siete (*Timon de Atenas; Coriolano; Pericles; Antonio y Cleopatra; Cimbeline; Al amor de la lumbre*) hasta llegar al final de su carrera con *La Tempestad* en 1616, año donde nuestro ilustre dramaturgo llegaría también al final de su estadía en la tierra.

Sobre su paternidad también existe una historia, donde se cuenta que le gustaba frecuentar una hospedería situada entre New Place y Oxford, donde se le relaciona con una

mujer de apellido Davenant, y de la que suponen tuvo un hijo de él en 1606 al que ella llamó William Davenant.

Sus hijas se casaron: Sussan con un médico y Judith con un comerciante. Al cabo de las bodas de sus hijas, se traslada nuevamente a Stratford-on-Avon dejando la dirección de los teatros Globe y el Black-Friars.

Muere el mismo día de su cumpleaños el 23 de abril de 1616.

Su padre murió en 1601 y su madre en 1608.

Actualmente, existe un museo dedicado especialmente a Shakespeare, y se encuentra construido sobre las ruinas de su antigua casa. Su cuerpo se encuentra enterrado en la iglesia de Stratford, donde un escultor de nombre Gerald Johnson cinceló un mausoleo con un busto de William Shakespeare.

2. Análisis Dramatúrgico de *Sueño de una Noche de Verano*, de William Shakespeare

Para comenzar con el análisis, es preciso conocer, de manera resumida, el argumento de la obra *Sueño de una Noche de Verano*, así como también un poco de historia sobre esta emblemática obra.

Escrita en cinco actos, William Shakespeare nos presenta una de sus más famosas comedias, donde una vez más el amor vuelve a ser protagonista, pero ahora desde el punto de vista del enredo y la burla, agregando elementos mitológicos y personajes de fantasía.

La historia se desarrolla de la siguiente manera:

- Primer acto:

El Duque de Atenas, Teseo, enojado por tener que esperar hasta la luna nueva para casarse con la Reina de las Amazonas, Hipólita, es visitado por un señor llamado Egeo con el motivo de quejarse sobre su hija Hermia, quien se niega a casarse con el prometido (Demetrio) escogido por él, solo por el hecho de amar a otro hombre (Lisandro), a lo que el Duque decide hacer cumplir la ley y sentenciar a Hermia a la soltería eterna o a la muerte si se rehúsa a acatar su orden y comete la locura de casarse con quien ama de verdad. Por otro lado, Demetrio es amado en vano por la mejor amiga de Hermia, llamada Helena. Resignada a no cumplir el matrimonio arreglado decide escapar junto a su amado Lisandro y huir de todo el peso de la ley, así como de sus familias, para refugiarse en la casa de una

tía de él. Este plan Hermia se lo confiesa y confía a su mejor amiga Helena, quien la traiciona y le cuenta todo el plan secreto a Demetrio.

En la siguiente escena de este primer acto, aparecen un grupo de artesanos, artistas y actores, ensayando una pieza de teatro llamada “Los Catastróficos amores de Píramo y Tisbe” para presentarla en la celebración de la boda del Duque.

- Segundo Acto:

Hacen aparición las Hadas en su mundo de fantasía, los duendes y seres mágicos también aparecen en el Bosque Mágico. En esta parte del bosque, cercano al palacio de Teseo, hacen acto de presencia el Rey Oberón y la Reina Titania, quienes vienen a propiciar la boda entre Hipólita y Teseo. Sin embargo, ambas majestades de fantasía, están disgustadas entre sí gracias a sus caprichos y malcriadeces reflejadas en querer poseer a un niño exótico que custodia Titania y se niega a entregarlo a Oberón.

Para Oberón vengarse de Titania, decide llamar a su más fiel duende y encomendarle un simple tarea que acabaría con todos los disgustos y por fin obtendría lo que anhela. Berto es el duende fiel de Oberón, y la tarea encomendada consiste en buscar una especie de flor mágica, que posee un gran poder oculto en sus líquidos. Una gota de la flor en cada ojo de Titania, mientras duerma, produce inmediatamente, al despertar, el más profundo y perdido amor sobre el primer ser vivo que vieran sus ojos.

Luego que Berto emprende su búsqueda, entran al bosque Demetrio perseguido por Helena. Mientras que él rechaza el amor de ella, Oberón decide escuchar toda la

conversación escondido o invisible y le encomienda al duende Berto, como segunda tarea, que también vierta gotas de la flor mágica sobre los parpados de Demetrio y éste pueda amar a Helena, así como ella lo ama a él. En ese momento Hermia y Lisandro en su fuga de amor, entran perdidos al espeso bosque, y se recuestan a descansar.

Ya con la flor mágica en la mano, Oberón anuncia su nueva tarea a Berto, mientras él irá directamente a donde esta Titania para él mismo cumplir con la venganza. Berto (o Puck como también se le puede encontrar en otras versiones) visualiza a dos humanos dormidos en el bosque, y piensa que son los que su rey advirtió, así que se dirige al hombre y deja gotear la flor sobre los parpados de aquel hombre, quien resultó ser Lisandro y no Demetrio, es decir que Berto se equivocó y confundió a los dos hombres, rociando al que ya tenía un amor correspondido.

Entra entonces Demetrio buscando a Hermia, perseguido por Helena, a la que deja sola tras un rudo y cruel rechazo. En ese momento Helena ve a Lisandro dormido, pero no ve a Helena junto a él, ni en algún sitio cercano; temiendo que este muerto, comienza a despertarlo; en el momento en que Lisandro abre los ojos se enamora al instante de Helena, y esta al pensar que es una broma pesada sale corriendo perseguida por su “nuevo” enamorado.

A todas estas, Hermia se despierta y al no ver por ningún lado a Lisandro, sale en su búsqueda.

- Tercer Acto:

Los artesanos entran buscando un lugar tranquilo en el bosque donde puedan ensayar su obra. Al conseguirlo comienzan a repartirse los personajes y a plantear los atributos que tienen cada uno de ellos que ayudarán a cumplir con el rol otorgado, así como también a burlarse entre ellos mismos, puesto que el personaje de Tisbe lo haría un hombre. Mientras están en su ensayo, el duende Berto, aturdido por los gritos y el alboroto, decide vengarse gastándoles una broma, así que escogió a uno de los artesanos y por arte de magia convirtió la cabeza del pobre hombre en una cabeza de burro. Sus compañeros al verlo huyen despavoridos por esta artimaña de “magia negra” y de hechizos de brujas. El escándalo fue tal que lograron despertar a Titania y esta al abrir sus ojos lo primero que vio fue a aquel hombre con cabeza de burro y cuerpo de humano, quedando perdidamente enamorada de él.

Por su parte, el duende Berto se dirige a Oberón y le confirma que su tarea ya fue cumplida con el desenamorado Demetrio. Aparecen Hermia y Demetrio perdidos, una buscando a Lisandro y el otro huyendo de Helena. Oberón al prestar atención a la conversación de los dos mortales se da cuenta que su sirviente no cumplió correctamente con su labor sino que confundió todo y genero un tremendo enredo, por lo que decide esperar a que Demetrio se duerma y verter sobre sus parpados el jugo de la flor mágica. Helena sale en busca de Lisandro, y Demetrio, muerto del cansancio se acuesta a dormir. Oberón aprovecha el momento, vierte el juego en los parpados, para que se enamore de Helena, quien se encuentra cerca, huyendo de Lisandro, al que cree loco o le está gastando

una broma pesada en venganza. Entonces, despierta Demetrio y lo primero que ve es a Helena, es decir que queda completamente enamorado de ella. Helena cree que se han vuelto locos los dos, y que se unieron para burlarse de ella al declarar ambos que renuncian al amor de Hermia para estar con la bella Helena. Hermia llega buscando a su amado, y le reprocha que haya desaparecido, mientras que Helena también cree a Hermia loca, y que se uniera a los otros dos para también burlarse de ella. Ambas pelean y salen de escena, mientras los dos hombres acuerdan un desafío a muerte por el amor de Helena.

Oberón al ver tal enredo regaña al duende y le encomienda en castigo que con voces falsas extravié a los desafiados para que no se encuentren y se den muerte. A demás le encargó buscar otra flor antídoto para corregir todo lo sucedido.

Los dos hombres entran perdidos, cada uno por su lado y se echan a dormir, mientras que las dos mujeres también llegan sin verse una a la otra, y caen dormidas. En ese momento el duende, con la nueva flor mágica que neutraliza los efectos de la primera, vierte sus jugos en los parpados de Lisandro dormido, pero no sobre los de Demetrio, para que este siga enamorado de Helena y se cumpla por fin el plan original.

- Cuarto Acto:

Los cuatro jóvenes siguen dormidos, en eso aparecen Titania y el artesano con la cabeza de burro, y se acuestan a dormir plácenteramente, mientras que Oberón dice que ya Titania ha cedido a entregar al niño causa de su pelea, la despierta del hechizo y se va junto con ella, mientras el artesano se queda solo y dormido.

Luego llega el Teseo con su prometida Hipólita y el viejo padre de Hermia, y encuentran dormidos a los cuatro jóvenes, que van despertando mientras Egeo pide castigo para su hija fugitiva; a lo que Demetrio reacciona diciendo que ya no ama a Hermia y que ahora su verdadero amor es Helena, recordando además que en tiempos pasados Helena le había sido prometida.

Ahora cada oveja con su pareja, resuelto todos los embrollos amorosos, y la disputa entre los reyes de la hadas, el artesano despierta con su cabeza original de humano, creyendo que todo lo que ocurrió fue un sueño.

- Quinto Acto:

En este acto se desarrolla la boda entre Teseo y la amazona Hipólita, además de las bodas de Demetrio con Helena y la de Hermia con Lisandro. En medio de la celebración, los artesanos realizan su representación ridícula de la tragedia de Píramo y Tisbe. Al final aparecen las Hadas nuevamente, pero en este caso para despedirse y pedir aplausos al público para que el duende Berto los recompense.

Entrando en el análisis de esta obra, es justo empezar por su diferenciación con las tragedias shakesperianas, para ello utilizaré un cuadro comparativo donde enunciaré las principales características generales de las tragedias y los elementos de comedias presentes en *Sueño de una Noche de Verano*:

Tragedias Shakesperianas	Comedia: Sueño de una Noche de Verano
Predominio de personajes adultos, ancianos y maduros.	Los personajes que encontramos son jóvenes, inocentes, con características propias de los conflictos entre adolescentes enamorados.
Existen un mayor número de personajes masculinos en comparación con los femeninos.	Aquí se resalta la participación femenina, su voz se hace escuchar y hasta se muestra con poder y decisión.
El otoño y el invierno enmarcan los acontecimientos dramáticos.	La primavera y el verano son los que enmarcan las situaciones dramáticas y los enredos cómicos.
Los escenarios están representados por palacios, alcobas, salones, es decir espacios cerrados.	Los escenarios son abiertos, donde la naturaleza juega un papel muy importante, los bosques espesos, la luz de sol, la oscuridad de la noche.
Se muestran los problemas psicológicos de los personajes y su manera de enfrentarse consigo mismos y con el resto de los personajes.	Los personajes adolescentes van mostrando un desarrollo psicológico a través de sus experiencias amorosas llenas de fracaso, pero que se convierten en comedia para el espectador
Se presentan rupturas amorosas o consanguíneas, y por supuesto la presencia	Aquí se exalta el tema de la unión entre los amantes, de un sexo con el otro, postulando

del crimen sin escrúpulos.	una imagen de reconciliación entre lo masculino y lo femenino así como también el perdón humano.
Los elementos fantásticos-mágicos traen desgracias o noticias negativas para algún personaje. Influyen miedo.	La fantasía se presenta desde el punto de vista dionisiaco, burlón, positivo que genera cambios en las conciencias de los personajes, además de guiarlos a un aprendizaje.
La realidad es una sola, indistintamente de cómo la vea cada personaje, pero termina siendo una sola, donde todos existen y se relacionan.	Tiene un tipo de realidad peculiar, donde pareciera que hasta existen dos realidades, o por lo menos dos planos, el mortal y el fantástico; donde solo los personajes de fantasía pueden relacionarse con los mortales, y no al revés, a menos que sean encantados.
Sentimientos oscuros, personajes oscuros.	Sentimientos “blancos”: ternura, amor, pasión. Personajes idealistas.

Sueño de una noche de verano, Un sueño de la noche de San Juan, A midsummers night's dream como también se conoce, engloba creencias y fantasías que Shakespeare quiso ubicar en una de las noches más especiales del año, la más corta, la del 23 al 24 de junio, (también se puede encontrar del 21 al 22 de junio), la llamada "Noche de San Juan", donde según creencias paganas, todo puede pasar, desde mezclarse los planos sobrenaturales hasta la transformación de condiciones desfavorables y favorables. Existen algunas creencias sobre cuándo Shakespeare escribió *Sueño de una noche de verano*; una de ellas afirma que comenzó a escribirla precisamente en una noche de San Juan.

Algunos investigadores, como José María Valverde, afirman que la obra fue escrita por encargo y para la celebración de un matrimonio ilustre, y que dentro de la obra se pueden observar algunos elementos gramaticales y dramáticos donde se describe la suntuosidad de una celebración de matrimonio: "...rememoraciones de una gran fiesta ofrecida en 1575 por el Conde de Leicester a la Reina Isabel, con la cual intentó casarse, sin lograr hacerle abandonar su pertinaz soltería". (2003, p. XII).

Las razones para que Valverde afirme tal posición recaen en esa gran fiesta, se observan, según él, en la duración de la obra, los papeles cortos de las hadas que solo hablan en monosílabos y que pudieron haber sido destinados para ser representados por los niños de las familias invitadas a la boda.

La obra está escrita en cinco actos que a su vez se dividen en escenas, desarrolladas en un palacio, los jardines a su alrededor, la casa de un artesano, y el lugar de la celebración de las bodas. Se puede observar que el espacio del bosque juega un papel muy importante para las acciones de los personajes y para el desarrollo del argumento

sobrenatural porque es en él donde se mezclan las dos percepciones de la realidad, donde ocurren los embrollos amorosos, las soluciones, y donde se representa la naturaleza no solo en términos de vegetación, flora y fauna, sino también en lo que respecta a la naturaleza humana con sus maneras de amar, sentir, reflexionar, y perdonar. El bosque se puede traducir en vida, desarrollo donde los personajes se encuentran a sí mismos, algunos con la ayuda sobrenatural de los duendes y las hadas, y otros con su propia virtud de reflexión; así como también los problemas de identidad de los personajes quienes cambian y transforman sus pensamientos, para así hacernos notar sus crecimientos psicológicos.

El tema principal de la obra se puede interpretar desde varios puntos de vista como por ejemplo: desde el punto de vista de la sociedad de aquella época, también desde el concepto de matrimonio arreglado o convenido entre familias, la posición de la mujer ante la sociedad, el destino del ser humano (o ser mágico), el orden cósmico para lograr una armonía, la fe, el deseo, los problemas de la identidad, dónde entra el problema de la identidad, idea del “yo”. También, pueden haber personas que consideren la obra como un simple juego y hasta intrascendente (sobre todo por el asunto que concierne a cómo fue creada, y en qué circunstancias Shakespeare la escribió, si fue o no fue una obra de encargo) pero, al final, todos coinciden en un solo tema principal: el amor, el Eros.

Las maneras de expresar, sentir y percibir el amor entre parejas, desde las más jóvenes hasta los más ancianos, quedando en evidencia el amor acompañado por la razón y el amor acompañado por los impulsos humanos. Estos amores van entrelazados con las venturas y desventuras que, naturalmente, conllevan el amor hacia otro persona. Sobre este punto giran todas las acciones de los personajes, movidos por sus necesidades, o por los

deseos de unos seres sobrenaturales, que también se puede traducir en sus conciencias, deseos, pensamientos.

Siempre hay un Eros en Shakespeare, trágico o cómico, pero se expresa en cada movimiento de los personajes hacia las cosas o personas que aman, y cómo logran obtener lo que quieren, movidos por la pasión. En las tragedias, el Eros se muestra como imposible derrotado, derrumbado, que se degrada y destruye, mientras que en la comedia, el Eros descubre su propia psique, cómo descubre su propia irracionalidad.

Estructuralmente, *Sueño de una noche de verano* se nos muestra con un orden cronológico en las acciones dramáticas, puesto que siempre se va siguiendo la línea del tiempo, nunca se rompe para mostrarnos escenas del pasado, ni escenas del futuro, a pesar de que los personajes al final sientan que todo lo que hicieron fue como un sueño. Siempre se sigue con el tiempo, las secuencias y microsecuencias van dando origen a otras, y estas a otras más. Hay un principio, un conflicto y un fin: primero se habla sobre el matrimonio, luego se presenta el conflicto entre los amores correspondidos y los no correspondidos, donde intervienen los seres mágicos, para llegar a un final donde todo queda solucionado.

Por otro lado, no hay que dejar por fuera la segunda historia que se maneja dentro de la obra. La historia de los seres fantásticos, donde solo se presenta lo necesario para saber qué necesitan los personajes, mas no el por qué ni mucho menos de dónde viene toda la disputa entre Titania y Oberón. Dentro de esta pequeña segunda historia, podemos observar un orden cronológico en las acciones que toman cada personaje, desde el primer momento en que Oberón decide intervenir en el enamoramiento de los mortales, generando

el comienzo del conflicto, donde el Duende Berto sería el responsable de enredarlo y desarrollarlo hasta que es retomado el orden de la mano del mismo Oberón. En ambas historias, al final, prevalece el amor correspondido.

Así como se presentan las dos historias principales, también la obra contiene un pequeño entremés, donde los mismos personajes (los artesanos) se convierten en otros personajes de otra obra, en este caso, la obra de Píramo y Tisbe. Aquí solo se juega con la burla y por ende con la comedia en su máxima expresión, ya que los personajes rompen completamente con la comedia dramática y romántica para realizar un teatro dentro del teatro. Accidentes, sobreactuaciones, equivocaciones, apartes, correcciones dramáticas sobre la marcha, risas, burlas, onomatopeyas (paredes y animales que hablan), describen toda la escena de este entremés.

Como ya expliqué al comienzo de este trabajo de grado, en la parte que respecta al teatro isabelino, las acotaciones que hace Shakespeare son muy pocas, sin muchos detalles acerca de lo que debe sentir el actor en el momento de decir su texto, o a cerca de los elementos escenográficos presentes en cada escena. Así es que nos encontramos con acotaciones simples como: “Entran Teseo, Hipólita, Filostrato y otros.”; o como también: “Se va”, “Se tiende”, “Un bosque junto Atenas”, entre otras más. La importancia de la obra estaba en las palabras, en los diálogos. Cabe destacar que es probable que algunas de las acotaciones (por no afirmar todas) pueden que sean agregadas por los autores que tradujeron la pieza, las editoriales o las traducciones hechas.

Siguiendo con el análisis dramático (basado en la edición de José María Valverde), a continuación haré referencia a los personajes principales y sus posibles psicologías, tomando en cuenta las acciones propias de cada uno. También es necesario aclarar que los nombres de los personajes escogidos por Shakespeare están desligados de la Historia o Mitología a la cual pertenecen. Los personajes que conforman la obra completa son los siguientes: Teseo, Egeo, Lisandro, Demetrio, Filostrato, Cuña, Ensamble, Canilla, Flauta, Soplete, Gazuza, Hipólita, Hermia, Helena, Oberón, Titania, el Duende Berto, Flor de Guisante, Telaraña, Polilla, Grano de Mostaza, Píramo, Tisbe, Pared, Claro de Luna y un León.

De acuerdo a cada traducción de la obra, los nombres de los personajes pueden cambiar, y es así como nos podemos encontrar que el Duende Berto aparece como el Duende Puck o Robin el Buen Chico; los artesanos también se pueden conseguir con otros nombres, pero guardando la misma habilidad o el mismo trabajo artesanal, por ejemplo Cuña puede encontrarse como Cartabon, pero sigue siendo un carpintero, Ensamble puede encontrarse como Berbiqui, ebanista, Canilla cambia por Lanzadera, Soplete cambia por Hocico, Gazuza por Hambrón.; las hadas también pueden encontrarse con otros nombres.

El análisis lo realizaré mediante una distribución de los personajes de acuerdo a los dos planos manejados en la obra (el plano humano y el plano fantástico) y los personajes principales de cada plano:

Plano Humano:

- **Hermia:** doncella hija de Egeo. Una adolescente con el corazón puro y enamorada de un hombre que su padre no aprueba, puesto que ya ha sido arreglado su matrimonio con otro hombre elegido por él (Egeo). Se muestra rebelde a las leyes de Atenas, donde la muerte o el celibato son las principales condenas a las personas que osen contrariar los deseos del padre en cuanto a matrimonio. Prefiere aceptar la muerte o cualquier otro castigo para no entregar su virginidad y su vida a un hombre al que no ama (Lisandro), así como lo expresa en su siguiente texto:

“Hermia: Así he de crecer, y vivir, y morir, mi Señor, antes que ceder mi título virginal al señorío de aquel a cuyo yugo no deseado mi alma no consiente en dar soberanía.” (Valverde, 2003, p. 7) Sus deseos están movidos por el amor incondicional, y busca romper las reglas huyendo junto a su amado. Es muy buena amiga de Helena, y confía en ella su plan de escape. Pero, por los enredos mágicos y todas las situaciones que se suscitan, Helena traiciona a Hermia.

El personaje de Hermia representa la pureza del amor, la virginidad, el recato, el pudor, pero por otro lado no duda en amar y sentir cada palabra que dice. Esto lo podemos encontrar en el siguiente dialogo con Lisandro, en el Acto Segundo, Escena II:

“Lisandro: Dulce amor, te desmayas de tanto errar por el bosque, y, a decir verdad, he olvidado nuestro camino: descansaremos, Hermia, si te parece bien, y esperaremos ayuda del día.

Hermia: Sea así, Lisandro: búscate un lecho, pues yo apoyaré la cabeza en este declive.

Lisandro: Una sola hierba nos servirá a los dos de almohada: un solo corazón, un solo lecho, dos pechos y una sola fidelidad.

Hermia: No, buen Lisandro, amado mío, por mi amor, échate más allá; no te tiendas tan cerca.

Lisandro: Oh dulcísima, entiende el sentido de mi inocencia: el amor entiende el sentido, en la conversación del amor: quiero decir que mi corazón está entretelado con el tuyo, de modo que podemos hacer con ellos un solo corazón. Dos pechos encadenados con un juramento; de modo que son dos pechos y una sola fidelidad. Entonces, a tu lado, no me niegues sitio para acostarme, pues, al acostarme así, no es a tu costa.

Hermia: ¡Lindos juegos de ingenio hace Lisandro! Pero mal quedarían mis maneras y mi orgullo si Hermia pretendiera decir que Lisandro la ha engañado. Sin embargo, dulce amigo, por amor y cortesía, tiéndete un poco más allá, por pudor humano; tal separación, bien puede decirse, conviene a un soltero virtuoso y una doncella. Quédate lejos por ahora, y buenas noches, dulce amigo: no cambies jamás tu amor mientras no acabe tu dulce vida.” (Valverde, 2003, p. 23)

- **Lisandro:** es el enamorado de Hermia, un hombre de corazón noble y sentimientos verdaderos hacia el amor de Hermia. Tiene el alma de un joven que lucha por amor, y es él quien decide planear la fuga con su amada, hacia la casa de una tía de él, en medio del bosque, para escapar del destino terrible que les espera a ambos si deciden no acatar las leyes matrimoniales y las ordenes del Duque Teseo. Shakespeare presenta con este personaje la dualidad del amor, la locura extasiada, el Eros sin razón. Para ello se vale de dos perspectivas, la perspectiva del amor, y la del odio. Ama a Hermia, pero después, gracias a la equivocación del duende, demuestra su odio a la misma mujer. Dejando a un lado a Hermia, el personaje de Lisandro también puede representar la evolución del amor hacia una obsesión, y cómo es capaz hasta de asesinar por amor. Se puede relacionar con la idea de la identidad, la idea del yo, está enamorado de una persona, duerme, despierta y está enamorado de otra, es decir un problema de identidad, primero estuvo movido por una pasión y luego por otra, guiado por un ser fantástico que puede representar su locura o su conciencia.
- **Egeo:** es el padre de Hermia, un padre apegado a las costumbres antiguas de su familia, así como a las leyes matrimoniales de Atenas, pretendiendo disponer de su hija. No quiere que Hermia se case con otro hombre que no sea el que él ha consentido (Demetrio) para ella. Pide ayuda a Teseo, para que haga recobrar la razón de su hija y esta pueda aceptar al hombre sin

rebeldías ni condiciones, porque sabe que su hija está enamorada de otro hombre (Lisandro) y asegura que fue ese tipejo quien se metió por los ojos de su hija, la enamoró, le otorgó versos, intercambió prendas con ella, le cantó bajo su balcón, etc. Es un personaje que no escucha a su hija, y se nos muestra con un corazón duro, puesto que pide la muerte de ella si no acata las órdenes de casarse con Demetrio.

- **Helena:** Enamorada de Demetrio. Es una mujer de la cual no se dice quiénes son sus padres ni de dónde viene su familia, solo se sabe de ella que es una joven hermosa, pero no tanto como Hermia. Su amor no es correspondido por Demetrio, puesto que él ha sido destinado por su familia a casarse con Hermia. Se siente una mujer desdichada, fea ante los ojos del mundo, y se lamenta cada vez que puede por no tener el amor de Demetrio, a tal punto de envidiar a Hermia. Envidiar, pero sin saber qué es lo que envidia, porque no entiende qué estrategias usa Hermia para conquistar a Demetrio, y cada vez que ésta le dice que no hace nada para conquistarlo, sino, por el contrario, siempre lo desprecia, le frunce el ceño, pero nada que logra alejarlo, Helena no le cree (primer acto, escena primera):

“Hermia: Te saludo, bella Helena. ¿A dónde vas?”

Helena: ¿Bella me llamas? Desdícete de mi belleza, que Demetrio te ama por bella: ¡ah, bella afortunada! Tus ojos son estrellas polares, y la dulce melodía de tu lengua es más dulce que la alondra para los oídos del pastor, cuando el trigo esta verde y echa capullos el espino. La enfermedad

es contagiosa: ¡ah, si también lo fuera el favor! Entonces, bella Hermia, me llevaría tus palabras antes de irme: mi oído captaría tu voz: mis ojos, tus ojos: mi lengua captaría la dulce melodía de tu lengua. Si el mundo fuera mío, a cambio de Demetrio, daría el resto para que te lo entregaran. ¡Ah, enséñame cómo miras, y con qué arte dominas el movimiento del corazón de Demetrio!

Hermia: Le frunzo el ceño, pero él me sigue amando.

Helena: ¡Ah, si tu ceño enseñase esa habilidad a mis sonrisas!

Hermia: Le doy maldiciones, pero él me da amor.

Helena: ¡Ah, si mis súplicas pudieran mover tal afecto!

Hermia: Cuanto más le odio, más me sigue.

Helena: Cuanto más le quiero, más me odia.

Hermia: Su locura, Helena, no es culpa mía.

Helena: De nadie sino de tu belleza: ¡ojalá fuera mía esa culpa!”

(Valverde, 2003, pp. 9-10)

Luego más adelante, Helena transforma su amor en repulsión, gracias a la equivocación del Duende, quien deja a Demetrio y a Lisandro enamorados de la misma mujer: Helena. Ante tal situación, ella lo toma como una broma de muy mal gusto, y comienza a insultar, y a descargar todo sentimiento hostil hacia Hermia, alegando que fue ella confabulada con los otros dos para hacerla sufrir más.

- **Demetrio:** es el pretendiente escogido por el padre de Hermia, para casarse con ella. Un joven aparentemente enamorado de su prometida, pero en el fondo lo mueven son las ambiciones y la soberbia. Helena ama a Demetrio pero éste la detesta hasta odiarla y provocarle asco, hasta que el Duende Berto o Puck, o Robin el Buen Chico, o como lo quieran llamar, vierte el jugo de la flor mágica en sus ojos para que se enamore de Helena. Este personaje también representa una transformación en el amor, pero en contraparte a Lisandro, lo hace desde el odio hacia el amor. De igual manera que el personaje de Lisandro, Demetrio representa un problema de identidad. Analizar a ambos personajes bajo la influencia del jugo de la flor mágica, podría caer en suposiciones inciertas, puesto que se manejan por emociones perturbadas que solo pueden ser tomadas como llamados de la conciencia, o temas psicológicos complejos.
- **Teseo:** es el Duque de Atenas. Un hombre correcto, apegado a las leyes, las tradiciones y la justicia, benevolente, piadoso al final. Puede decirse que todo lo que debería ser un buen gobernante. Planea contraer nupcias con Hipólita lo más rápido posible, pero donde sean bendecidos por otra luna, que se lleve la luna vieja, y de paso a la nueva. Luego de una batalla ganada por Teseo, se puede inferir que en reclamo de premio, decidió tomar por esposa a Hipólita, esto se puede apreciar en el siguiente texto de Teseo:

“Teseo: ve, Filostrato, mueve a regocijos a la juventud ateniense: despierta el animoso y vivaz espíritu de festejo: expulsa la melancolía a los funerales;

esa pálida compañera no sirve para nuestra pompa. (Se va Filostrato). Hipólita, te he cortejado con mi espada, y he ganado tu amor haciéndote daño; pero me casaré contigo en otro tono, con pompa, con triunfo y con festejos.” (Valverde, 2003, p. 5).

Él se convierte en una pieza clave del restablecimiento del orden, y es quien permite la unión entre los enamorados y deja de lado las leyes que los condenaban a muerte si no cumplían con los arreglos matrimoniales hechos por los padres de ellos. Es un personaje dispuesto a escuchar a los demandantes y a los demandados para así emitir un veredicto final.

- **Hipólita:** Reina de las Amazonas, prometida de Teseo. Es un personaje del cual no se puede hacer mayor análisis, puesto que sus intervenciones son muy pocas, pero a pesar de ello, Hipólita es una mujer comprometida, y dispuesta a casarse con Teseo sin demostrar un verdadero amor por él. Se puede tomar a este personaje como el hilo conector entre el público y los actores, puesto que en algunos de sus diálogos desmonta y pone en evidencia la burla del teatro dentro del teatro, lo ridículo que actúan los actores (artesanos) la escena de Píramo y Tisbe, sus textos pueden ser el reflejo del pensamiento del espectador. Como por ejemplo:

“Hipólita: no me gusta ver la torpeza ridiculizada, y la reverencia que parece rindiendo homenaje.” (Valverde, 2003, p. 55). En este otro ejemplo también podemos ver como el personaje trata de diferenciar el teatro dentro del teatro con la obra como tal.

Plano Fantástico:

- **Titania:** Reina de las hadas y los duendes, esposa de Oberón. Se presenta como una mujer celosa y soberbia. Desconfía de la fidelidad de Oberón, acusándolo de haberla engañado con otra, y lo acusa también de estar presente en Atenas para hacer propicia la boda entre Teseo e Hipólita, solo porque gusta de Hipólita. Bajo su poder se encuentra un niño al que ha criado desde que nació, puesto que su madre murió al dar a luz, y fue muy buena amiga de ella cuando vivía. Este niño resulta ser un foco de problemas para la relación entre ella y Oberón, y no está dispuesta, por nada del mundo, a entregarlo. Luego, cuando es encantada por el líquido de la flor purpúrea, se transforma en una mujer enamorada, dispuesta a entregar todo lo que su nuevo amado (Canilla) necesite, así que pone a su entera disposición su séquito de Hadas para que le atiendan. Engañada por el jugo de la flor en sus ojos, no se da cuenta que Canilla es un humano con cabeza de Burro. Mientras se encuentra encantada, Oberón aprovecha para pedirle al niño, y esta accede a entregárselo. Una vez entregado, superadas las riñas y habiendo reído y disfrutado de la situación, Oberón ordena a su duende que la desencante. Ya desencantada, vuelve a los brazos de Oberón y le pregunta por todo lo ocurrido, y por qué estaba junto a un burro en su lecho, aparentemente por no recordar nada. Al final, junto a Oberón, propician las bodas de los mortales con cantos y bailes.

- **Oberón:** Rey de las hadas y los duendes, esposo de Titania. Es un personaje movido más por la ambición y el capricho que por el amor. En sus primeras apariciones en la obra, se nos muestra decidido a obtener lo que quiere. Al igual que Titania, los celos forman parte de su personalidad, y se reflejan en sus actos, por ejemplo al reclamarle a Titania que sabe de su amor por Teseo, de todo lo que ha hecho por él, hasta sabe que lo manipuló para que se separara de las mujeres que amaba. También se muestra como una entidad benevolente y preocupado por el amor no correspondido entre Demetrio y Helena, logrando unirlos con el mismo jugo de la flor mágica, claro está, luego de la equivocación del duende.
- **Duende Berto:** es el personaje que da el vuelco cómico al drama romántico, gracias a sus equivocaciones. Posee características propias del personaje de Arlequín: ágil, saltarín, apasionado por las travesuras, y apasionado por las féminas.

A parte de estos personajes principales, también hay otros personajes que forman parte de la obra: los Artesanos, las hadas y Filostrato.

Los Artesanos son los personajes que terminan de moldear la obra hacia la comedia, presentando situaciones de burla, torpeza, equivocaciones, entre otras, creando así el teatro dentro del teatro. Ellos también dan vida a otros personajes dentro de la comedia. En ellos se pueden ver varios cánones de personalidad: sumisión, prepotencia,

egolatría, baja autoestima, entre otros. Uno de ellos es el transformado por el Duende travieso.

Por otro lado están las Hadas que conforman el séquito de la reina Titania, quienes obedecen todas las ordenes de su reina. Entre esas hadas, participan como personajes: Flor de Guisante, Telaraña, Polilla, Grano de Mostaza. Sus intervenciones en el texto son mínimas como para realizar un análisis individual de cada hada, porque cuando hablan, lo hacen solo para decir su nombre, o para alabar a Canilla.

Por último, está el personaje de Filostrato que solo es el encargado de realizar las fiestas en celebración de las bodas de Teseo con Hipólita, Lisandro con Hermia y Demetrio con Helena.

3. Desglose de la escenografía

Como ya he mencionado antes, la escenografía no es cambiante, ni tiene una presencia físicamente que determine la realización de los actos. Por esta razón, he tomado en cuenta no solo las posibles acotaciones presentes en el texto, sino también cada palabra, o cada frase que represente una imagen escenográfica:

- Acto Primero.

En la acotación se describe de manera general el espacio escenográfico donde se desarrolla la Escena Primera de este acto: Atenas. Sala en el Palacio de Teseo. Es decir que toda la primera escena se desarrolla en alguna sala de un palacio, porque no se menciona qué sala en particular es.

En la siguiente escena, se produce un “cambio escenográfico”. Se desarrolla en la Casa de uno de los artesanos en Atenas. Hacia el final de esta escena, se menciona un nuevo espacio que aparecerá más adelante donde ellos realizarán el ensayo de la obra: el bosque de Palacio; además fijan un sitio en específico de ese bosque, un Roble perteneciente al Duque.

- Acto Segundo.

Para comenzar la primera escena de este segundo acto, el espacio escenográfico a representar es “Un bosque junto a Atenas”. Este bosque se convierte en el punto más importante para el desarrollo de la obra, puesto que es donde se ubicarán la mayoría de las

escenas. Aquí se comienza con la presentación del plano mágico de la obra. Las hadas y los duendes hacen sus entradas junto con la reina Titania y el rey Oberón.

En una de las intervenciones de Oberón se puede inferir el tipo de iluminación que debe predominar en la escenografía: “*Oberón: A la luz de la luna, mal hallada, orgullosa Titania*” (Valverde, 2003, p. 17); es decir que en el bosque donde se encuentran se ha hecho de noche, está oscureciendo, ya oscureció o simplemente la escena comienza de noche. “La Luna” representa un tipo de iluminación oscuro y tenue acentuado entre colores azules y blancos en distintas intensidades.

También se puede llegar a la conclusión que el bosque puede poseer todo tipo de vegetación puesto que hay momentos en los que los personajes se esconden detrás de matorrales, huyen entre las matas.

Al comienzo de la escena segunda de este acto podemos encontrar otra acotación donde se dice que el espacio escenográfico cambia a otra parte dentro del mismo bosque. Un lugar que se describe entre los diálogos de los personajes: “*Lisandro: Dulce amor, te desmayas de tanto errar por el bosque, y, a decir verdad, he olvidado nuestro camino: descansaremos, Hermia, si te parece bien, y esperaremos ayuda del día.*” (Valverde, 2003, p. 23) es decir, se sigue en un ambiente nocturno. En las siguientes líneas se describe los lugares donde los personajes se recuestan, se sientan, o utilizan para alguna acción física, por ejemplo Hermia le dice a Lisandro que busque un lecho donde dormir, porque ella dormirá apoyando la cabeza sobre un declive, mientras que Lisandro le contesta que una sola hierba bastará para arroparse los dos.

- Acto Tercero

La primera escena sigue siendo en el bosque, esta vez en la parte del bosque donde se encuentran los seres fantásticos, donde se acota que Titania está dormida sobre un lecho de flores. En esta escena entran los artesanos a ensayar su obra de teatro, y al comenzar a hablar describen el lugar donde se van a ubicar, “*Este claro con hierba*”, siendo el lugar que utilizarán como escenario, “*Este matorral de espino*”, el cual utilizarán como camerino o como una “pata” donde se cambiaran los vestuarios.

Los artesanos son muy importantes para el análisis escenográfico puesto que a medida que van hablando, van describiendo los elementos que necesitarán para su puesta en escena de Píramo y Tisbe. Esta imagen de ellos organizando sus trabajos como actores, puede relacionarse con el trabajo que hace un director de teatro, tanto de la época como actual. Ellos necesitarán principalmente una pared por la que Píramo y Tisbe puedan estar separados, y puedan hablar a través de algún hueco. Pero como no podían construir esa pared deciden que uno de los personajes interprete una.

“*Mismo bosque encantado pero en otra parte*”, así comienza la segunda escena del tercer acto. En esta parte del bosque es donde se encuentran Demetrio, Lisandro, Hermia y Helena, y es donde el duende comete sus errores. Se describe la misma oscuridad de la noche iluminada por el claro de la luna.

- Acto Cuarto

De nuevo el bosque encantado sirve de escenario para la primera escena de este acto. Titania hace entrada con su séquito y Canilla (con cabeza de burro) para acostarse sobre un lecho de flores. Titania vuelve a hacer referencia al espacio donde yacía dormida: *“Titania: Vamos, mi señor, y en nuestra huida, dime como ha sido que esta noche se me ha hallado aquí dormida, con estos matorrales, en el suelo.”* (Valverde, 2003, p. 47)

Más adelante, una vez resuelto el embrollo mágico, se habla sobre la “alondra de la mañana”, lo que quiere decir que se comienza a ver la luz del día, y con la entrada de Teseo, Hipólita y Egeo, se termina de aclarar la mañana, hasta se hace referencia a que los personajes madrugaron.

En la segunda escena se presenta un nuevo espacio escenográfico, la casa de uno de los artesanos, pero sin hacerse referencia a ninguna otra característica de la misma.

- Acto Quinto

La primera, y única escena de este acto, se desarrolla en el Palacio de Teseo, bien podría ser la primera Sala, de la primera escena, del primer acto, o un espacio completamente nuevo, en todo caso, es un espacio donde se celebrará la unión en matrimonio de las tres parejas, y se representará la obra que estuvieron ensayando los artesanos. Se hace referencia a un tipo de atmósfera, la noche. Ya finalizando la escena, los artesanos representan su obra en los papeles asignados y de la manera acordada.

Capítulo IV. Propuesta Escenográfica

1. Descripción de la propuesta

La propuesta escenográfica para *Sueño de una noche de verano* toma en cuenta cada una de las palabras que van apareciendo en el texto, creando un espacio escenográfico en el que los personajes puedan realizar sus acciones físicas y dramáticas. La propuesta interactúa directamente con el personaje, responde a unas necesidades dramáticas y espaciales.

Si un personaje está ubicado en un bosque, no solo se limita a representar un bosque, sino que se agregan elementos que puedan maximizar la realidad fantástica que necesita el espectador para transportarse al lugar donde se desarrolla la escena. La escenografía responde, si se quiere, a una corriente naturalista donde el decorado maneja un uso expresivo, y donde tanto el texto como el subtexto podrán ser apreciados en imágenes. Además, rasgos de fantasía, propias de los cuentos de hadas, con elementos de gran tamaño, colores vivos y brillantes. El diseño comprende una planta escénica funcional, con variaciones de alturas determinados por los elementos a usarse y por los efectos visuales que generan las técnicas de pinturas.

La propuesta corresponde a un diseño genérico, funcional e interactivo, que pueda ser utilizado en varias salas de teatro, para espacios techados que no estén al aire libre. La escenografía está diseñada para un espacio no menor a 9m de largo por 6m de profundidad y una altura de 4 m aproximadamente (calculando solo el espacio escénico, sin contar el resto del metraje que proporcionen las patas y el proscenio).

Los elementos escenográficos que voy a usar para crear los espacios necesarios de *Sueño de una noche de verano* son los siguientes:

- Trastos o bastidores dobles: para crear tres paredes (Dos de 3m de altura por 3m de ancho; una de 3m de altura por 2m de ancho; 25cm de espesor. Estas medidas se encuentran en el Anexo C-3). Estas tres paredes serán utilizadas para tres momentos de la escenografía, el primero será para el comienzo, creando un palacio, luego para crear la casa de los artesanos, y al final de nuevo para el palacio. A parte de la pintura en ambas caras, los laterales también tienen una pintura colorida y abstracta para que así al moverlos en escena se pueda apreciar una especie de magia que da pasa a la transformación escenográfica, así como también el espectador podrá observar por un lado el palacio de Teseo, y por el otro la casa de uno de los artesanos.
- El palacio también contará con columnas de apariencia griega (solo apariencia, porque la pintura reflejara los toques de fantasía), de 3,50 m de altura y una base circular de 1,10m de diámetro (medidas se encuentran en el Anexo C-1 y Anexo C-2). Al igual que las paredes, cumplen una doble función; por un lado serán las columnas del palacio y por el otro se unirán a la escenografía del bosque encantado, representando árboles.
- Transparencias con tules, darán la ilusión necesaria para las apariciones repentinas de los personajes mágicos, así como también para la profundidad y espesura del bosque.

- Escalera y rampa. La escalera se utilizará en dos momentos: dentro del palacio de Teseo, servirá para dar altura al trono de Teseo y su prometida Hipólita; y en la escenografía del bosque, servirá de pequeña montaña y del trono de Titania. La rampa se utilizará para crear un desnivel dentro de la escenografía del bosque, y para que los actores a la hora de correr puedan hacerlo por diferentes partes, y no solo corran sobre una superficie plana.
- Por último el diseño también abarca elementos decorativos de menor tamaño como piedras, hojas, plantas, flores.

1.1.Acto I

Escena I. (*Palacio de Teseo*)

(Diseño completo en el Anexo A-1)

Al abrir el telón, (si el teatro cuenta con alguno, o a juicio del director) estarán ubicados en escena las tres paredes mencionadas anteriormente: dos de 3m de altura por 3 de ancho, y una de 3m de altura por 2 de ancho, con un espesor de 25cm cada una. Los tres trastos estarán ubicados en ángulos abiertos como se muestra en la planta escenográfica (Anexo D-1).

Para esta primera escena las paredes estarán pintadas en color crema amarillento como base y sobrepintadas con veteados en tonos marrones claros y otros amarillos, así como blanco o los colores necesarios para lograr el acabado de mármol; con dos franjas

(una superior y una inferior) de 50 cm cada una. A su vez cada franja (horizontalmente) estará dividida en tres, dos de color dorado brillante de 10cm respectivamente y la franja restante (en el centro de las otras dos), en color violeta opaco, de 30cm. A lo largo de esta franja violeta se ubicaran pequeños ornamentos decorativos circulares dorados de 10cm, como mínimo, cada uno a 40cm de distancia uno del otro.

A parte de las tres paredes también se ubicarán sobre el escenario 4 columnas griegas de base circular, de 3,50m de altura (Ver medidas en el anexo C-1). Todas tendrán la misma base con los mismos diseños y colores crema, dorado y terracota, este último color imitando el mármol rojo. Los arabescos de la parte superior que sobresalen de las columnas serán distintos entre sí, solo dos serán iguales pero colocadas apuntando hacia el centro y enmarcando el trono de Teseo. Ubicadas hacia la zona central delante de la pared de menores dimensiones. Las otras dos estarán ubicadas hacia las esquinas externas de las otras paredes al mismo nivel.

En el centro se ubicará una escalera pintada en los mismos tonos amarillos y marrones de las paredes, con un diseño pintado de una alfombra en tonos rojos quemados y terracotas, con detalles dorados para simular los bordados. Las medidas se encuentran en el Anexo C-4. Sobre la parte superior de la escalera dos tronos reales para Hipólita y Teseo.

Tres vasijas de barro altas aproximadamente de 1m de altura: dos colocadas entre las columnas y la tercera un poco hacia el proscenio. Por último un mueble cheslón ubicado del lado contrario a la vasija que esta hacia el proscenio.

En cuanto a la iluminación de esta primera escenografía, sugiero colores claros dirigidos hacia las columnas, cenitales para las paredes, y alguna luz para ocultar en sombras las partes traseras de las columnas, calles para el cheslón y el jarrón.

Escena II. (*Casa de Cuña en Atenas*) (Diseño completo en el Anexo A-2)

Para crear esta escenografía se ubicarán en escena las tres paredes en los mismos ángulos de la escena de palacio, pero más cercana a proscenio y esta vez con el diseño interior de una casa hacia el público. Este diseño se basa en los requerimientos de los artesanos ya que tienen ganchos para guindar herramientas que pueden ser utilizadas en las escenas como acciones físicas para los actores.

Los colores a utilizar para la pintura van desde los mismos amarillos del palacio, marrones y azules distribuidos de la siguiente manera: Cada pared se pintara a 90cm del suelo con un color azul celeste con detalles de deterioro por ser un lugar apartado del pueblo y perteneciente a un artesano que no se especifica en el texto cual es su arte, pero es de suponerse que su casa la utiliza como taller para realizar cualquier que fuese su trabajo artesanal; de campo y con rastros de deterioro por el tiempo, el clima húmedo y el uso. Las medidas se encuentran en el Anexo C-3.

La parte de color amarillento mide 1,40m, también está pintada con textura. El diseño también comprende soportes de listones de madera verticales y horizontales con medidas específicas (Anexo C-3), sobre todo en los extremos verticales de cada pared,

puesto que al unirse las dos laterales a la del centro, los listones de madera deben quedar del mismo grosor que los demás.

También pertenece a esta escena una mesa de madera construida con la finalidad de ser usada como mesa y como plataforma para que los artesanos la puedan utilizar en acciones físicas dispuestas por el director del montaje; cada pata de la mesa-plataforma debe tener ruedas con frenos para poder desplazarla con menos dificultad. El diseño de la plataforma se encuentra en el Anexo B-6. Las medidas propuestas se encuentran en el Anexo C-6.

Como agregado final, dos elementos corpóreos con distintas formas de vasijas de barro, para ayudar aun más a crear el taller del artesano, superpuestos uno delante del otro para dar profundidad, desde la línea media del escenario hacia atrás; y una columna pequeña para colocar un jarrón ubicado muy cerca de uno de los laterales de la pared central, de manera que, por la perspectiva, no sea tapada por la mesa. Para ver detalles del diseño Anexo B-8.

Uno de los jarrones usados en la escenografía del palacio también puede ser incluido en esta, o si se requiere, también se pueden ubicar los tres. La distribución de la planta escenográfica se aprecia en el Anexo D-2.

Cabe destacar que la paleta de colores usados en la pintura de la escenografía, no debe ser con colores intensos y nítidos, sino que se debe notar un deterioro (no muy marcado), el paso del tiempo y el uso de las paredes por el artista. Así como la mesa también debe tener manchones de pintura, rasgos de uso, etc.

Se propone una iluminación en tonos ámbar direccionados hacia las paredes de manera que se vean más desgastadas y envejecidas, azules y verdes direccionados hacia las zonas exteriores para la sensación de encontrarse en el bosque.

1.2 Acto II

Escena I. (*Un bosque junto a Atenas*) (Diseño completo en el Anexo A-3)

Para esta escena tomo en cuenta palabras presentes en los diálogos de los personajes que hacen referencia al lugar donde se encuentran, sumándole dimensión, color y textura. Es así como la escenografía se transforma en un bosque, donde podemos observar piedras, hierbas, árboles.

El espacio consta de:

- Cuatro columnas
- Escalera
- Rampa
- Tull
- Puente
- Plataforma

En la escenografía del palacio se utilizaron cuatro columnas griegas, y para esta escena se volverán a usar las mismas columnas pero con la diferencia que quedarán ubicadas con el lado de árboles hacia el público. Tal como se puede apreciar en los siguientes anexos: Anexo B-9, Anexo B-10, Anexo B-11. Los arabescos que sobresalen de las columnas ahora funcionarían como las ramas de los árboles.

La escalera es la misma que se usó en la escenografía del palacio de Teseo. Posee un mecanismo donde moviendo unas pequeñas perillas se puede crear la imagen que se necesita para esta escena. Se logra a través de una chapilla sujeta (en cada escalón) por perillas que al moverlas, caen sobre su escalón correspondiente, dejando ver la pintura que se oculta detrás. Esto se puede ver en detalle en el dibujo del Anexo B-5, y el Anexo B-14. Esta imagen de la escalera representa una pequeña montaña llena de piedras y vegetación, pintadas sobre cada escalón.

El tull se utiliza para crear una ilusión a través de cambios de iluminación, es por ello que se encuentra justo bordeando la escalera. De esta manera el espectador puede ver árboles pintados sobre el tull, pero cuando cambia la iluminación podrá ver lo que se esconde detrás: el trono y el lecho de la reina Titania, lleno de flores de colores llamativos y brillantes, cojines, piedras preciosas. Ver Anexo B-16. Dicho trono tiene como diseño principal un media flor gigante, con pistilos que surgen desde el centro hacia arriba y hojas verdes que sobresalen de los bordes del descanso de la escalera. Una vez lograda la ilusión, el tull sale de escena, o quedaría a sujeto a las decisiones del director.

Los escalones y la rampa pueden ser utilizados para ubicar al séquito de hadas y para las interacciones entre los personajes. La rampa que se conecta con la escalera no

funciona para deslizarse ya que posee listones de madera para dar seguridad a los actores cuando suban y bajen por ella. Las medidas y el detalle se encuentran en el Anexo C-5, Anexo B-14. También, la chapilla debe ser del tamaño del *escalón altura* y no a la medida del *escalón descanso*, puesto que el escalón descanso es más grande y al soltar la chapilla caería sobre si y sobresaldría, pudiendo causar accidentes graves a los actores.

Otro elemento escenográfico propuesto es un puente de piedras, que pueda ser utilizado en el momento donde los actores se persiguen unos a los otros, esconderse debajo o para cualquier uso que se provenga de la creatividad del director de la pieza. Los detalles se encuentran en los Anexos C-7, Anexo B-12. Dos esquinas del puente tienen ramas artificiales, simulando pequeñas palmeras y follaje propio de un bosque, así como los conocidos hongos matamoscas (de color rojo con manchas blancas) que brindan una imagen de realidad fantástica perteneciente a un cuento de hadas.

El puente, al igual que la rampa, cuenta con listones de madera para la seguridad de los actores a la hora de subir y bajar por él.

Para completar esta escenografía se agrega un elemento escenográfico más: la plataforma utilizada en la escena de los artesanos, con la única diferencia que esta vez llevara encima una sobretarima que calce a la perfección y donde podamos apreciar una especie de enramado, piedras y vegetación xerófila. Esta sobretarima formaría el trono de Oberón rey de los duendes y hadas. Los detalles del diseño se encuentran en el Anexo B-13.

Todos y cada uno de los elementos que conforman la escenografía del bosque cuentan con un diseño de pintura fluorescente que al estar bajo luz “negra”, ultravioleta, o

azul intenso, se podrán apreciar detalles distintos a los que se ven con una iluminación distinta. Esto funciona para las apariciones de los seres mágicos en el bosque y así se puedan diferenciar los planos en que se desarrolla la obra. El plano sobrenatural con la iluminación adecuada, dejaría ver entonces hongos brillantes, enredaderas verdes brillantes, puntos brillantes en ciertos ramajes, destellos.

Sugiero entonces dos iluminaciones principales para las escenas en el bosque, indistintamente de la iluminación para los actores, y atendiendo al tiempo en que está escrita la obra es decir, cuando es de día y cuando anochece. La primera sería una iluminación en tonos blancos, azules y verdes, variando las intensidades, y ubicándolas sobre los árboles y enredaderas para que se filtren entre ellos y se proyecten rayos de luz, ayudados por máquinas de humo. Y la segunda sería para cuando aparecen las hadas: luces azules intensas, penumbras y cenitales, ambiente con luz negra o ultravioleta en baja intensidad para que no sobrecargue la brillantez de la pintura fluorescente, y se termine convirtiéndose en un espectáculo de teatro negro.

Escena II. (*Otra parte del bosque*)

Esta escena se desarrolla en el mismo bosque mágico, es decir la escenografía no cambia en grandes rasgos. Los cambios que se puedan observar estarían vinculados con los efectos de iluminación. Es en esta escena donde los mortales enamorados son engañados mágicamente por el duende Berto.

Aquí no entrarían nuevos elementos escenográficos pero si saldrían de escena algunos de ellos, como es el caso de la plataforma con la sobretarima donde entró el rey Oberón.

La iluminación sugerida está determinada por un anochecer, colores azules, verdes y violetas direccionadas entre los árboles para también crear siluetas entre el humo. Como efecto especial se podría agregar un humo bajo (no debe cubrir todo el escenario).

1.3 Acto III

Escena I. (*El Bosque. Titania, tendida, durmiendo*)

Para esta escena no se realiza cambio escenográfico puesto que la trama de la obra continúa en el bosque, donde ahora intervienen otros personajes mortales y luego se vuelven a sumar los personajes fantásticos. El lecho de Titania dispuesto sobre la escalera es el elemento escenográfico más usado para esta escena.

La iluminación estaría determinada por verdes, azules y violetas para el comienzo de la escena cuando los artesanos comiencen a ensayar su obra, y en el momento en que aparezca Titania y su séquito de hadas las luces podrían cambiar a rosadas y violetas sobre los arboles casi a manera de cenitales; y otro cenital sobre el lecho de Titania.

Escena II. (*Otra parte del Bosque*).

Continúa la escenografía del bosque en la que los actores deben realizar sus escenas de persecuciones y huidas. No se diseña un elemento escenográfico nuevo para esta escena.

En cuanto a iluminación se puede jugar con los colores verdes y azules que se han venido utilizando, ir desapareciendo las luces de la escena anterior y colocar las negras al momento en que aparezcan Oberón y el duende. Para esta escena el humo debería estar disipado pues los actores necesitan visión cuando empiecen a correr entre los elementos escenográficos.

1.4 Acto IV

Escena I. (*El Bosque*)

Tal como lo indica la didascalia, la escenografía sigue siendo la del bosque. Con sus cuatro columnas que asemejan árboles, la escalera con su rampa y el puente de piedras.

Para el comienzo de esta escena volvería la iluminación en tonos rosados y violetas para que Titania desarrolle su escena con el artesano con cabeza de burro, y del otro lado se mantendría una luz tenue con los verdes y azules para iluminar a los enamorados que se encuentran dormidos. Luego cuando es momento de deshacer el hechizo de la flor sobre los ojos de Titania, la iluminación podría cambiar a un amanecer, en tonos ámbar, naranja y blanco, manteniendo los azules y los verdes en menor intensidad.

Escena II. (*En casa de Cuña*)

Para esta escena se vuelve a la escenografía de la casa de uno de los artesanos: entrarían las tres paredes, los elementos corpóreos de vasijas de barro y la plataforma que asemeja un mesón de madera.

La iluminación sería la misma que se usó en la primera escena de esta escenografía.

1.5 Acto V

Escena I. (*El Palacio de Teseo, en Atenas*)

En este acto donde se culmina la obra, se vuelve a la escenografía de palacio, la cual consta de las tres paredes, la escalera con las chapillas del lado pintado como alfombra, las cuatro columnas del lado decorado como columna griega. Pero como en la escena se celebran las bodas correspondientes entre los personajes, se agregan helechos artificiales con flores blancas dentro de los jarrones ubicados entre las columnas, y además se ubican sobre las tramoyas unas telas drapeadas en color melón con detalles en dorado, ubicándolas en el espacio que se encuentra entre las columnas y las paredes. Las telas junto con los helechos y las flores dan la sensación de una celebración sobria y elegante digna de un palacio de Atenas.

La iluminación sería la misma que se usó en la primera escena de la escenografía de palacio, para luego bajar la intensidad y concentrar luces en el lugar donde los artesanos realicen la representación de Píramo y Tisbe.

Para culminar la obra se puede volver a la iluminación de las hadas para luego bajar intensidad y concentrar un spot o un seguidor sobre el duende Berto, quién es el último personaje en hablar y se dirige directamente al público.

Conclusiones

La escenografía es un campo del teatro que amerita un tiempo de estudio y de análisis con detenimiento, para poder lograr un material de calidad interpretativa y que genere en el espectador sensaciones, que complementen las creadas por el texto, las actuaciones y la puesta en escena.

La fórmula para lograr una escenografía nos la expuso el escenógrafo argentino Héctor Calmet, y no es otra que la comunicación. Comunicarse es el factor principal para construir la escenografía deseada. Comunicarse con el director es el primer paso para lograrlo, y el siguiente paso es estar atento a todo lo que pase alrededor del montaje, en cuanto a, situaciones dramáticas propuestas por los actores y el mismo director durante los ensayos.

También otro factor importante resulta ser los elementos con los que contamos para hacer realidad un diseño: lugar en el que se va a montar la escenografía; las visiones desde las butacas centrales, laterales, traseras, etc; las dimensiones del escenario; la distribución del teatro, es decir si posee capilla, hombros, foso de orquesta, plataformas giratorias, etc. Una maqueta a escala, que contenga todas las medidas necesarias del escenario, es una buena opción para definir ubicaciones de la escenografía.

Así como tomamos en cuenta el espacio teatral, también hay que tomar en cuenta las necesidades dramáticas del subtexto; que se terminan convirtiendo en un elemento más que componen la escenografía. Así que, no debemos enfocarnos única y exclusivamente en las acotaciones que aparezcan escritas en el texto, o tal como hacían las escenografías en la época isabelina: colocando carteles para definir espacios o representando todo en un mismo espacio. Sin menos preciar los diseños escenográficos abstractos y donde el vacío es el principal telón de fondo.

El trabajo del escenógrafo está en conocer.

Recomendaciones

- En primer lugar el trabajo de grado comprendió un diseño escenográfico “genérico” que pudiera ser construido en salas de teatro que posean dimensiones de 9m de largo, 6m de profundidad y 4m de alto, aproximadamente. Esto quiere decir que queda a recomendación ajustar las medidas a una sala de teatro en específico, guardando las dimensiones propuestas, para que así no se deforme la imagen.
- Aplicar el diseño escenográfico a las necesidades dramáticas de los actores de un elenco en específico para demostrar que cada actor generará situaciones que deben ser tomadas en cuenta para desarrollar el proyecto escenográfico.
- Por último, pero quizás la recomendación más importante: Trabajar directamente con un director en específico para llevar a escena la propuesta escenográfica de Sueño de una noche de verano de William Shakespeare.

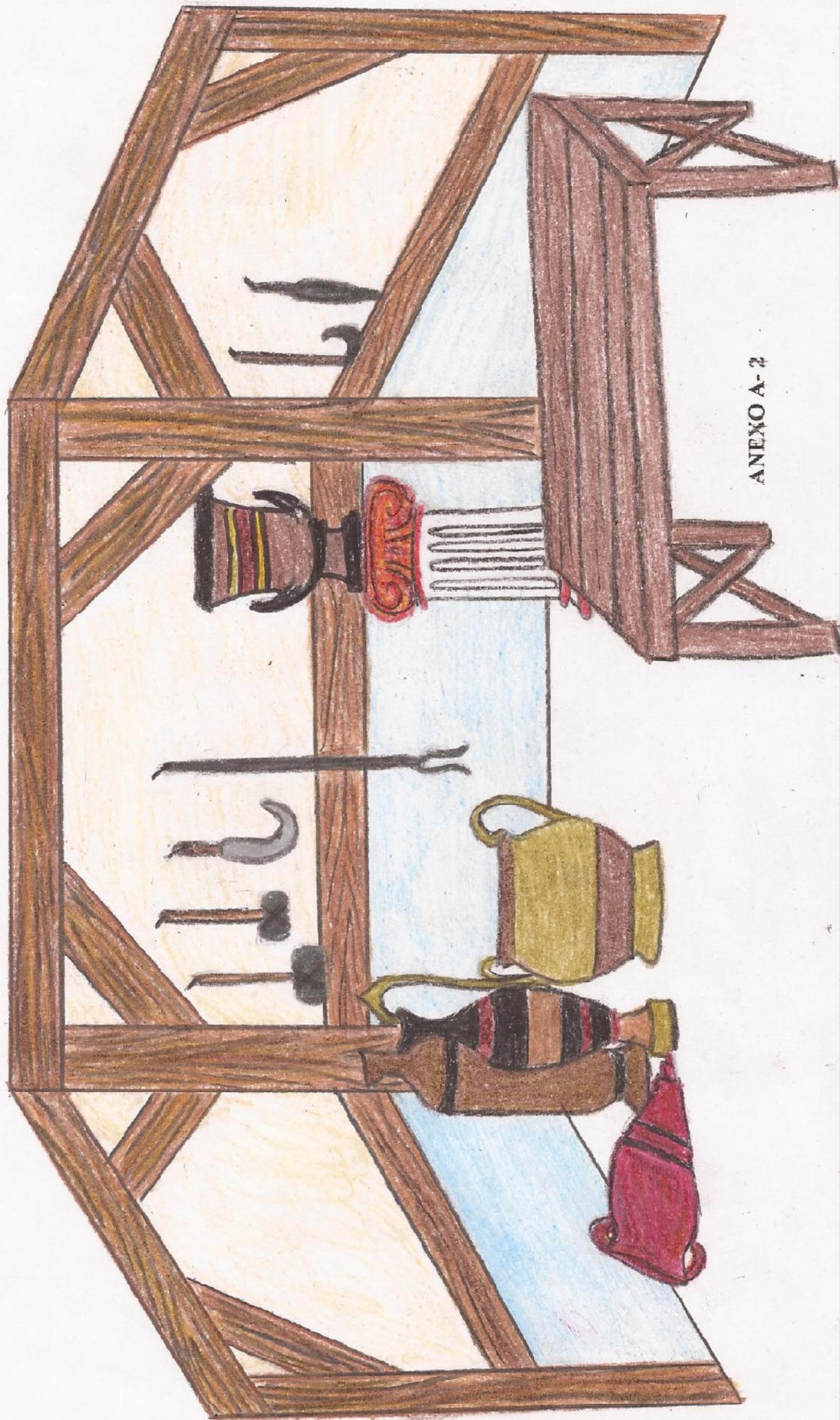
Bibliografía

- CALMET, Héctor. (2003). ESCENOGRAFÍA, ESCENOTÉCNIA – ILUMINACIÓN. 1ed. Buenos Aires, Argentina. Ediciones de la Flor.
- DEL CAMPO, Héctor. (2004). CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN TEATRAL, N°51 DISEÑO TEATRAL: LA ESCENOGRAFÍA. Caracas, Venezuela. CELCIT.
- ————— (2006). CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN TEATRAL N°52, DISEÑO TEATRAL: PROCESO CREATIVO DEL DISEÑO TEATRAL 1. Caracas, Venezuela. CELCIT.
- ————— (2007). CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN TEATRAL, N°53 DISEÑO TEATRAL: PROCESO CREATIVO DEL DISEÑO TEATRAL 2. Caracas, Venezuela. CELCIT.
- ————— (2007). CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN TEATRAL, N°54 DISEÑO TEATRAL: CONSTRUCCIÓN DE MAQUETAS ESCENOGRÁFICAS. Caracas, Venezuela. CELCIT.
- ————— (2008). CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN TEATRAL, N°55 DISEÑO TEATRAL: ELEMENTOS DEL MONTAJE ESCENICO. Caracas, Venezuela. CELCIT.
- FERNÁNDEZ, José María. (2000). WILLIAM SHAKESPEARE OBRAS SELECTAS. España. Edimat Libros S.A.
- FRANCÉS, José. (1928). UN MAESTRO DE LA ESCENOGRAFÍA, SOLER Y ROVIROSA. Barcelona, España. Publicaciones del Instituto de Teatro Nacional.

- NIEVA, Francisco. (2003). TRATADO DE ESCENOGRAFÍA. Madrid. Editorial Fundamentos.
- PAVIS, Patrice. (1998). DICCIONARIO DEL TEATRO. Barcelona, España. Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- SCHMITT, Alexander; SPENGEL, Gerd y WEINAND, Ewald. (1980) DIBUJO TÉCNICO BÁSICO. México. Editorial Trillas S.A.
- SIRLIN, Eli. (2005). LA LUZ EN EL TEATRO, MANUEAL DE ILUMINACIÓN. Buenos Aires, Argentina. In Teatro Editorial.
- VALVERDE, José María. (2003). WILLIAM SHAKESPEARE UN SUEÑO DE LA NOCHE DE SAN JUAN, LAS ALEGRES CASADAS DE WINDSOR. Barcelona, España. Editorial Planeta S.A.

ANEXOS





ANEXO A-2



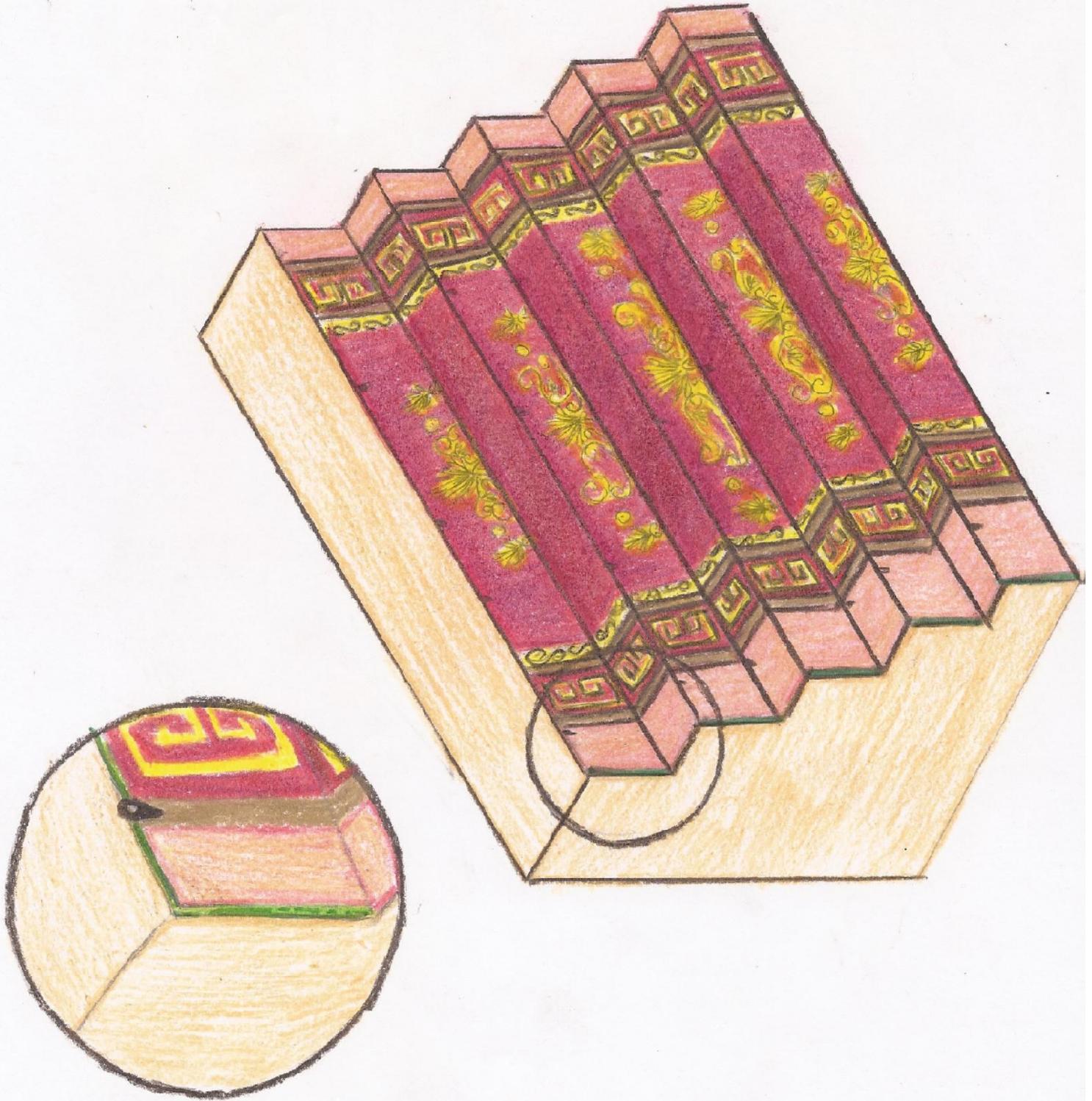


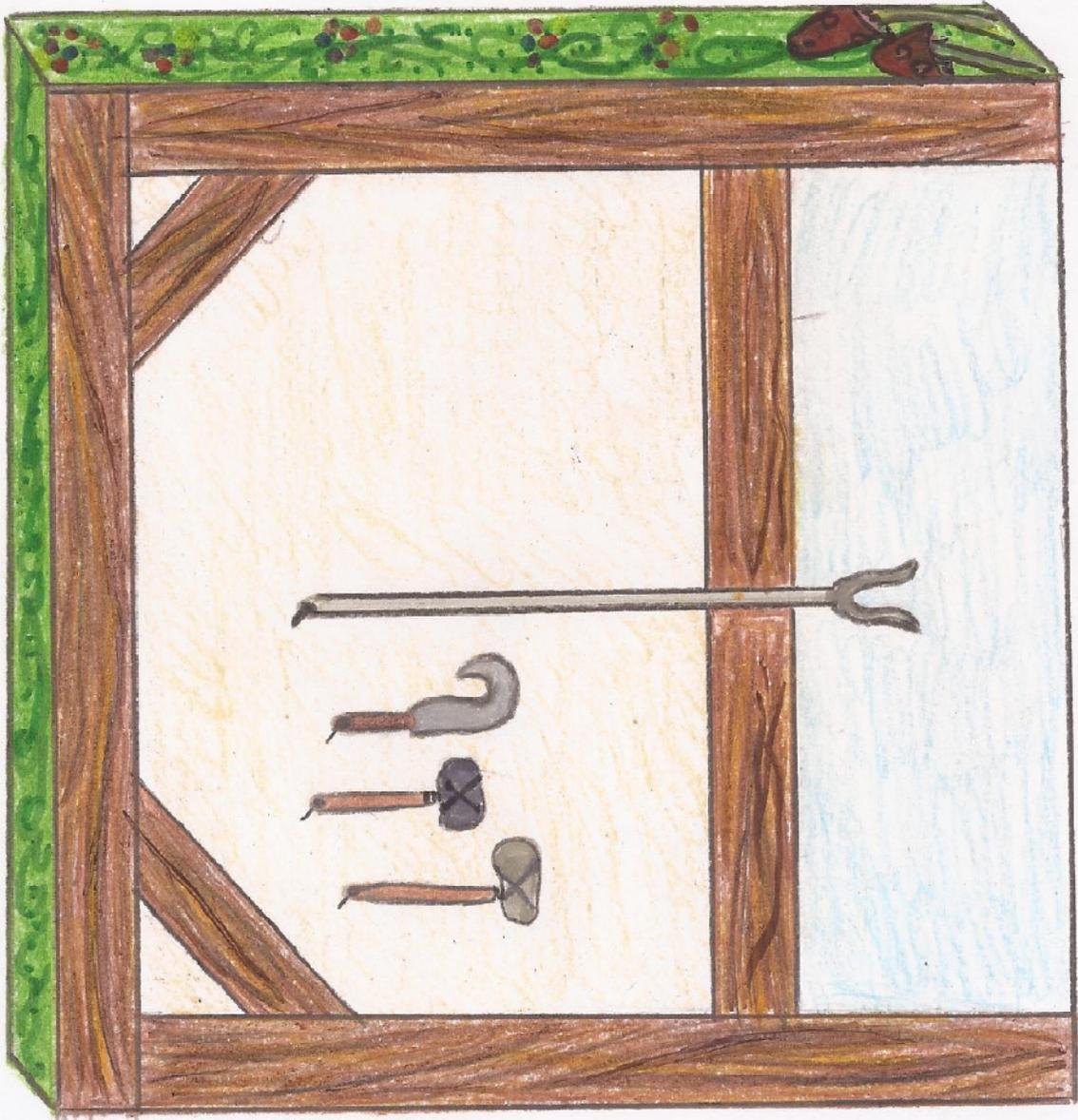
ANEXO B-1

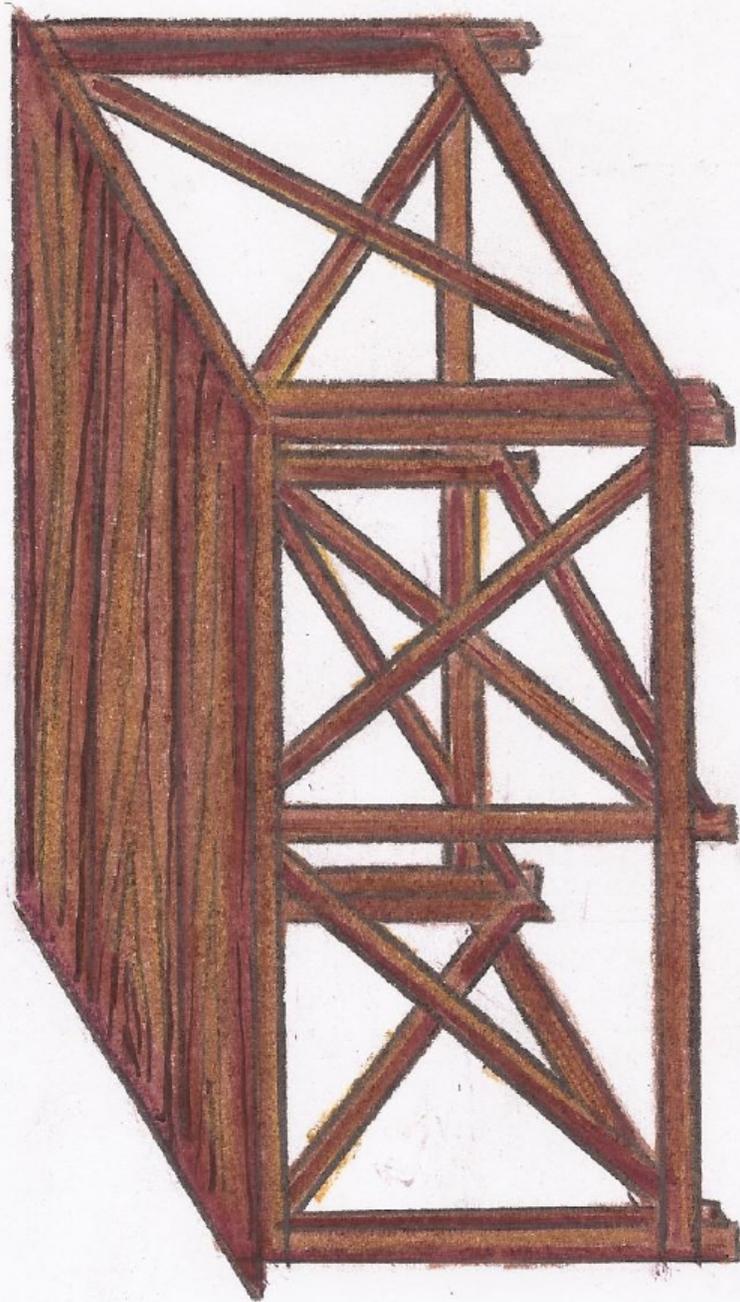




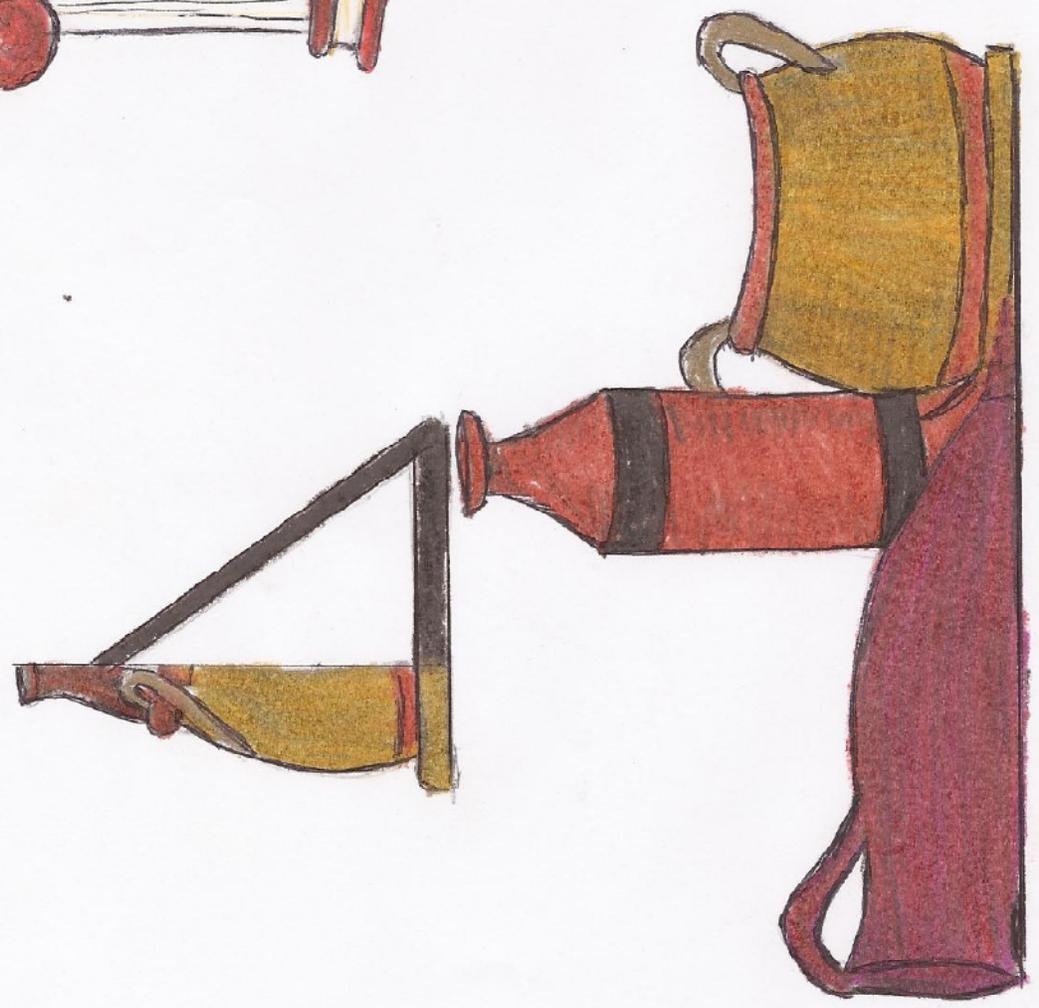
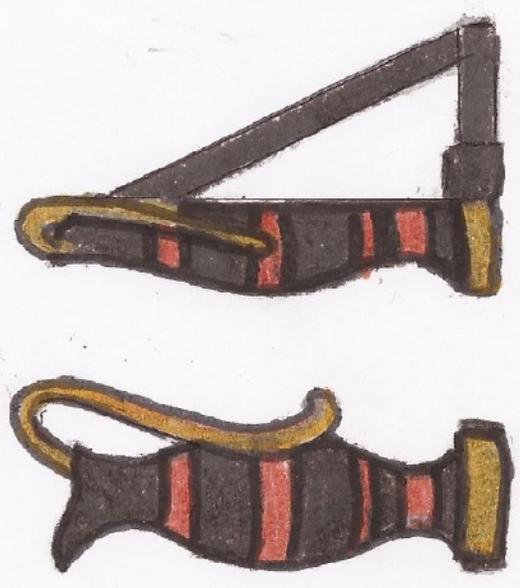
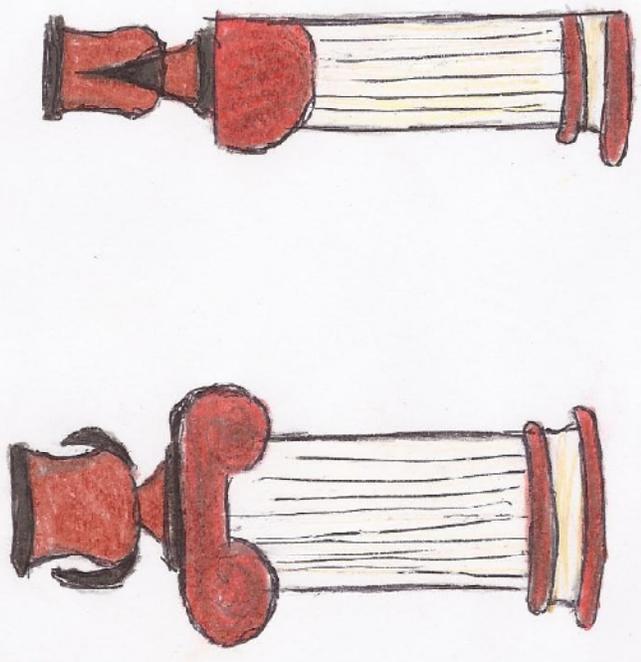








ANEXO B-7



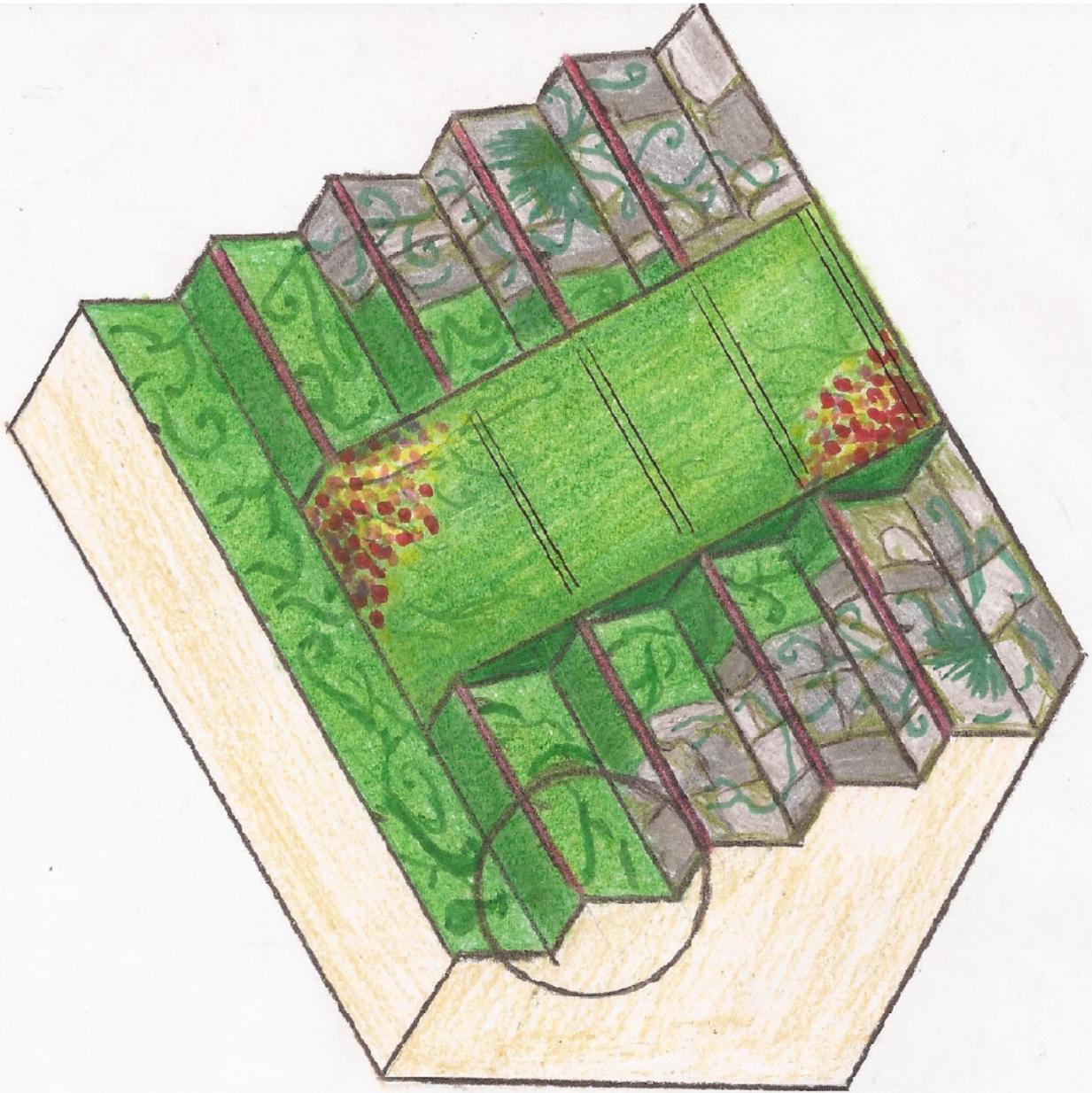






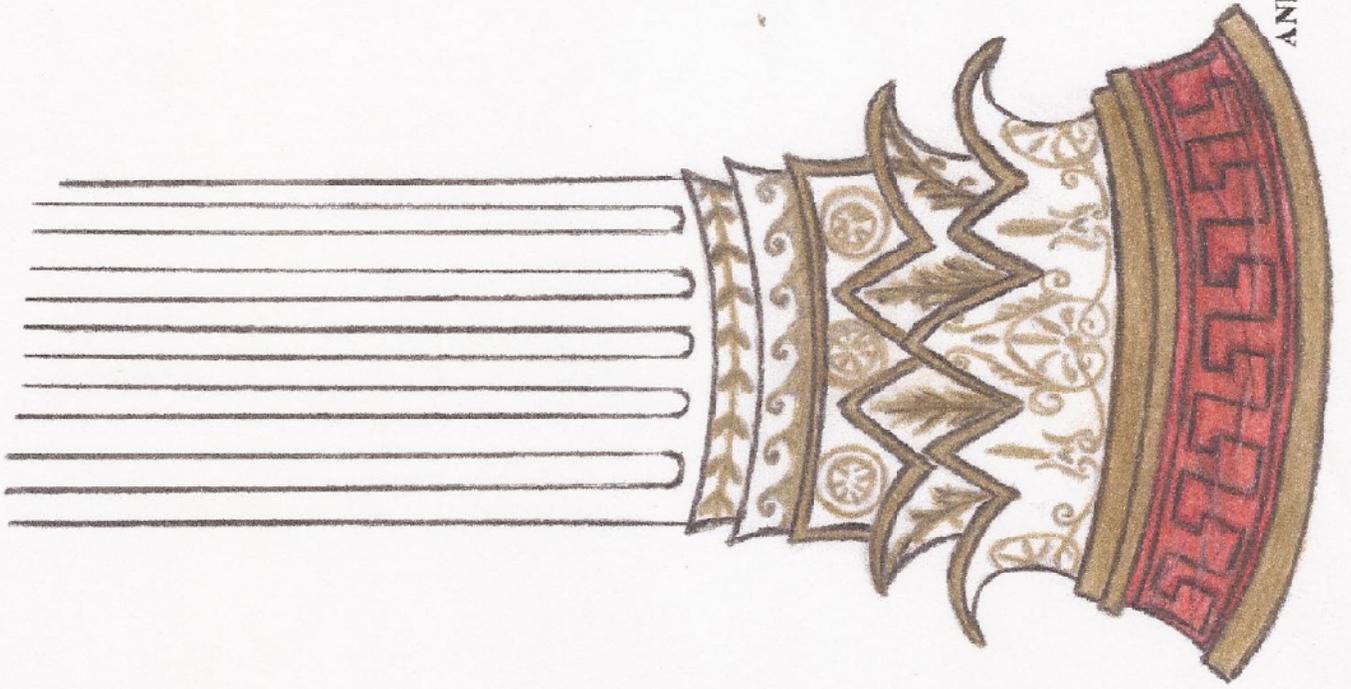


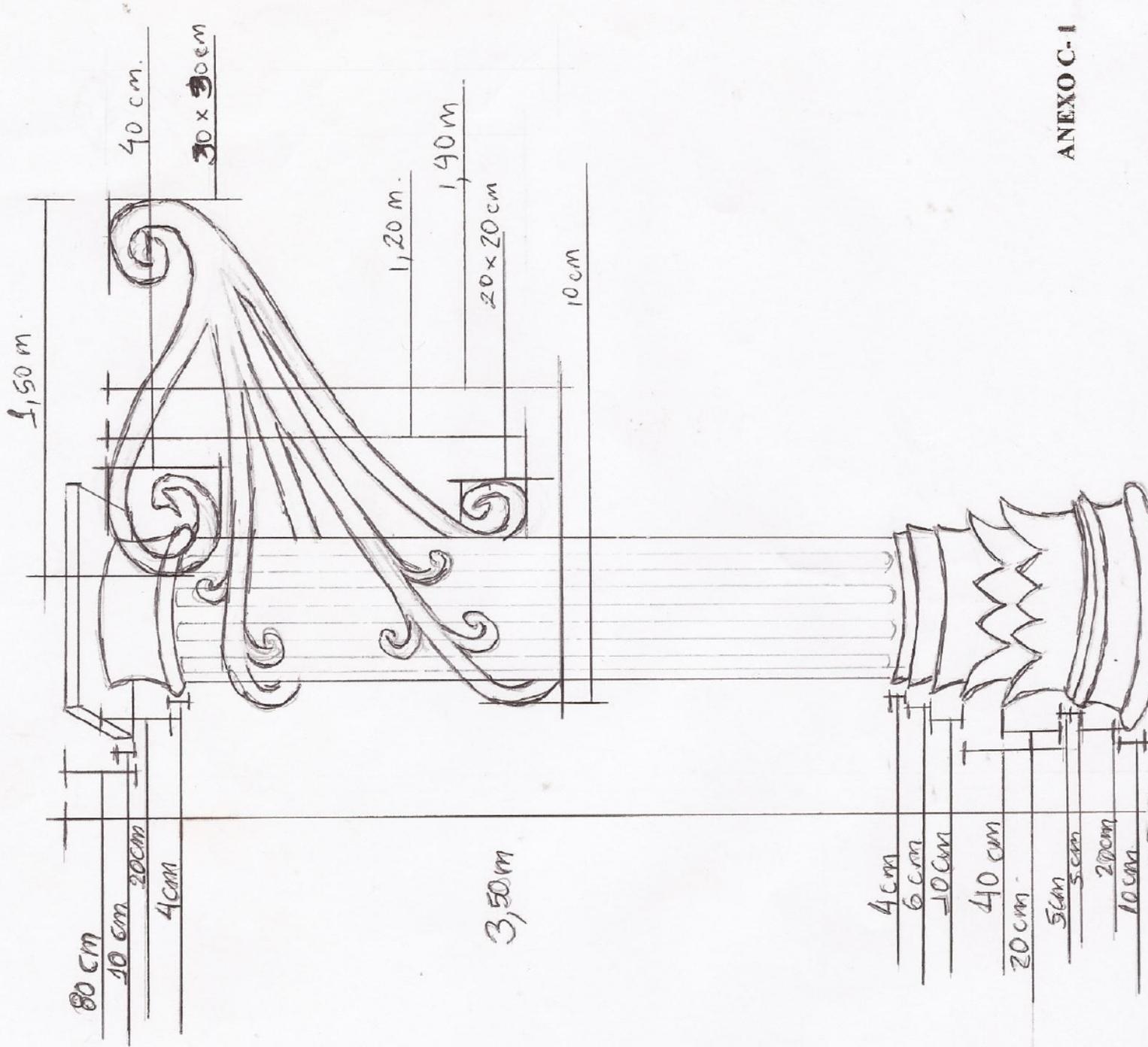




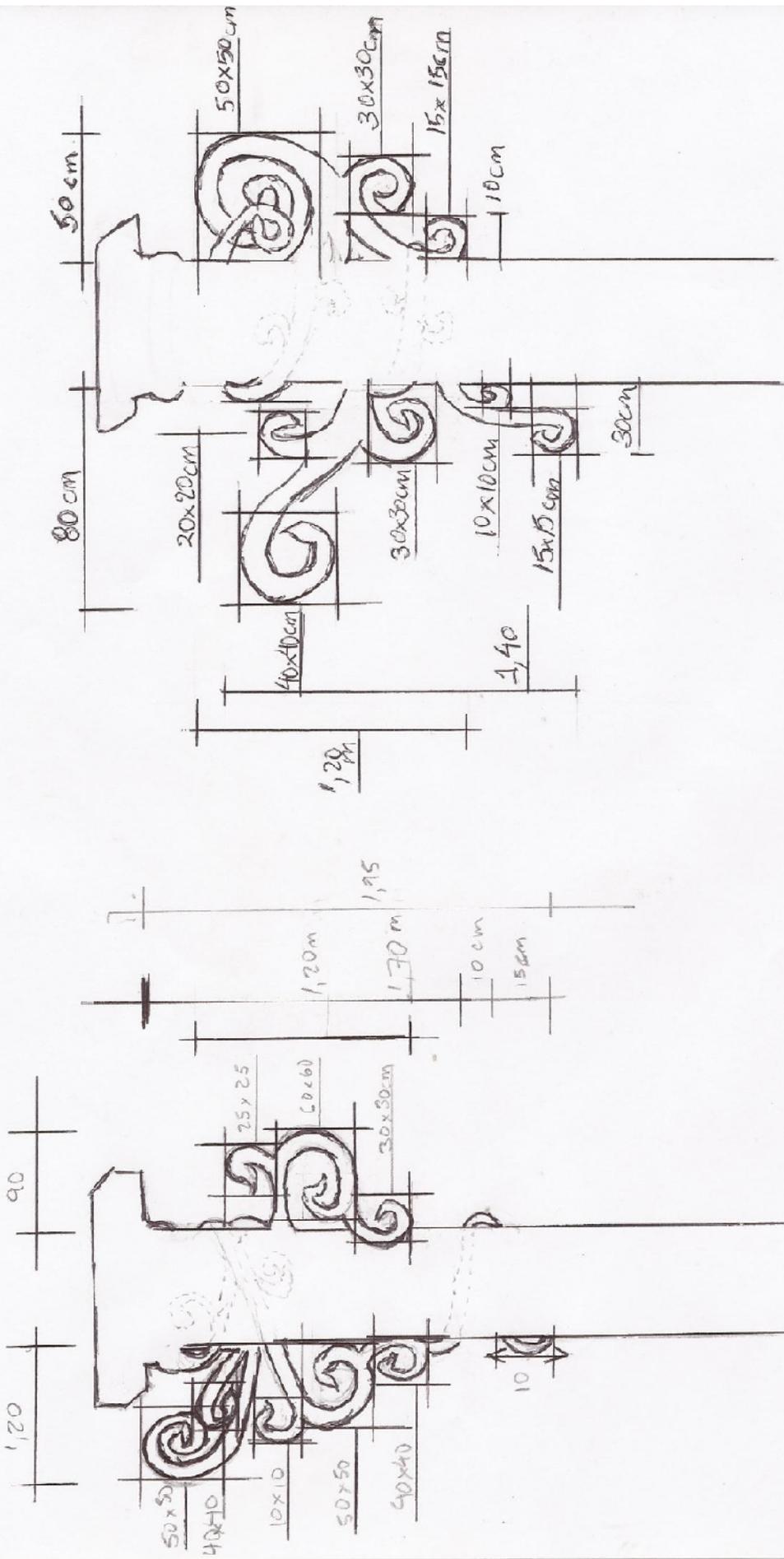


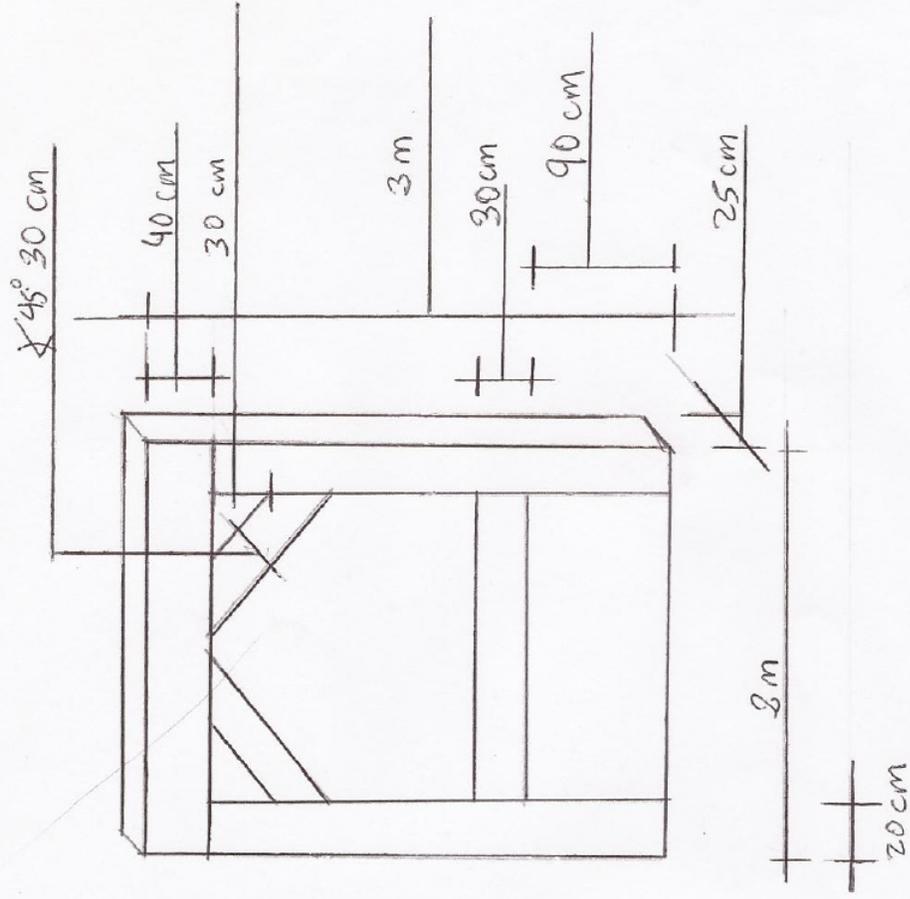
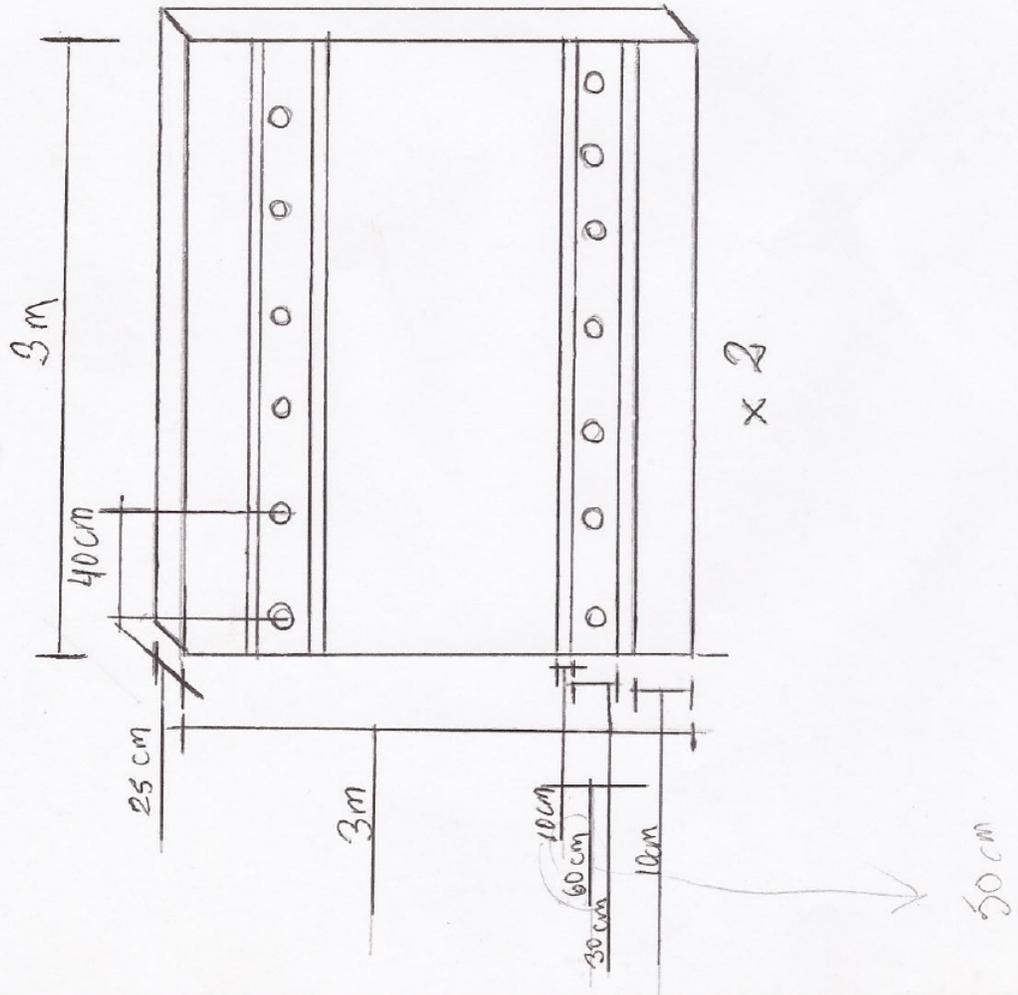


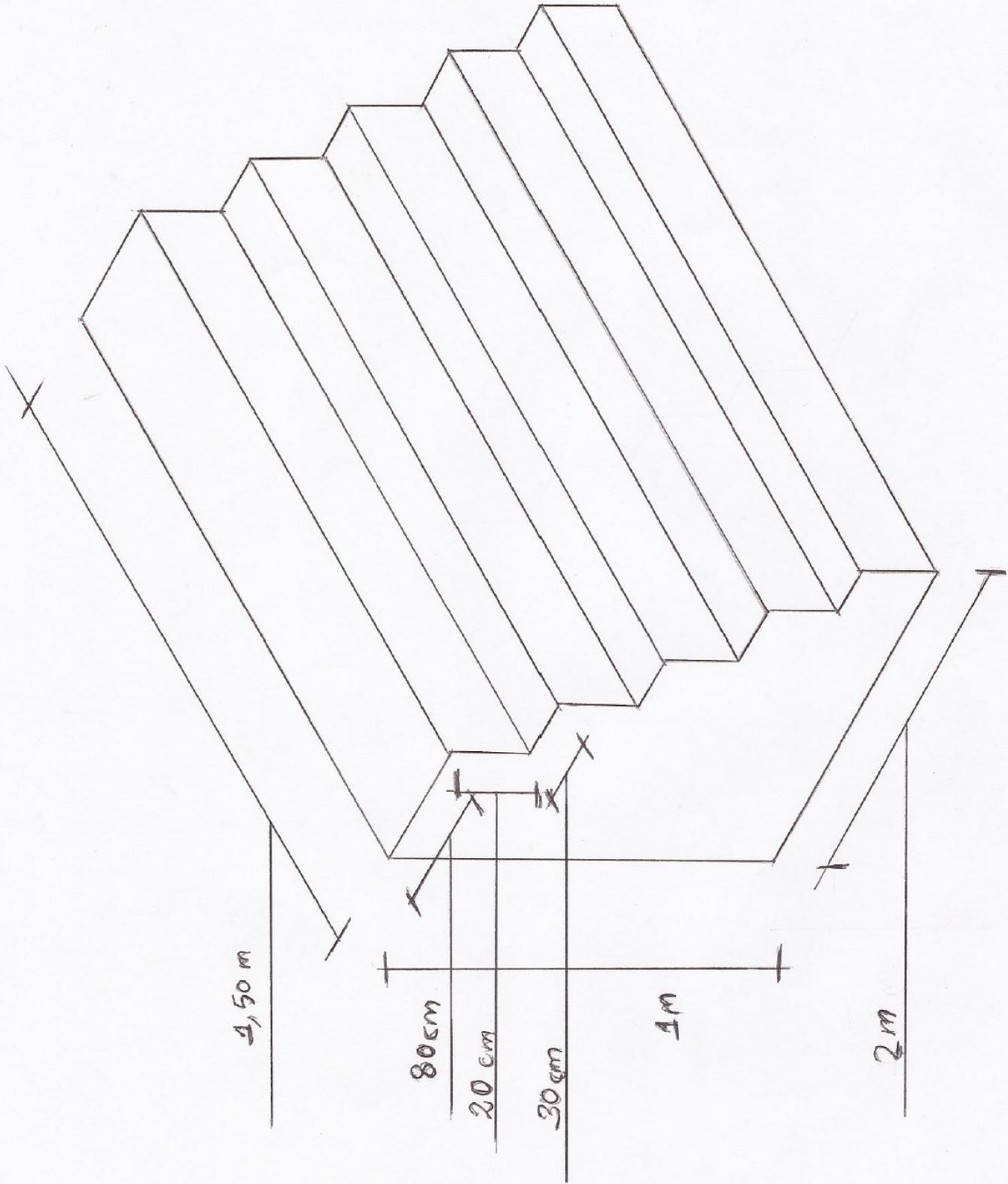


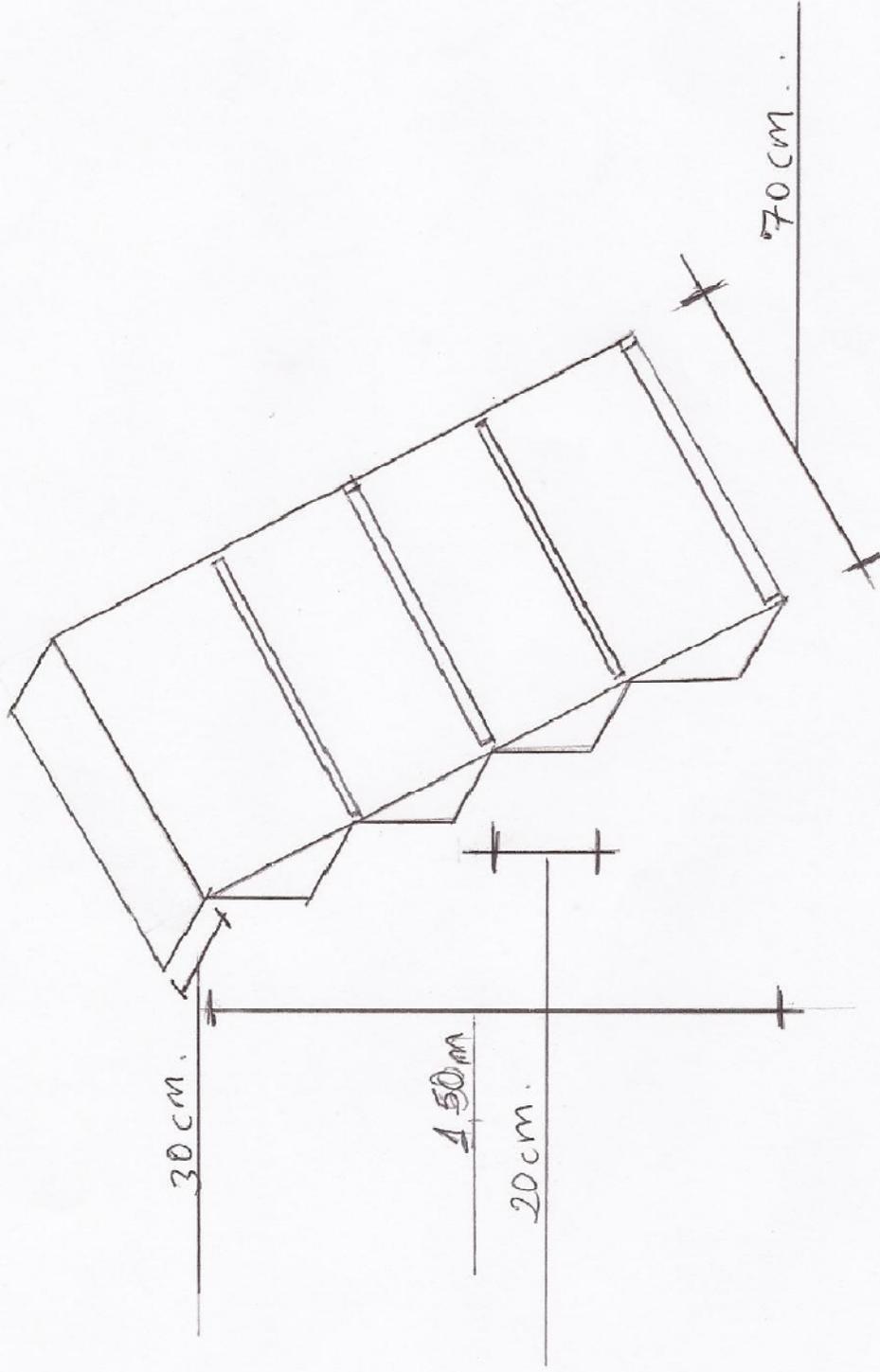


ANEXO C-1

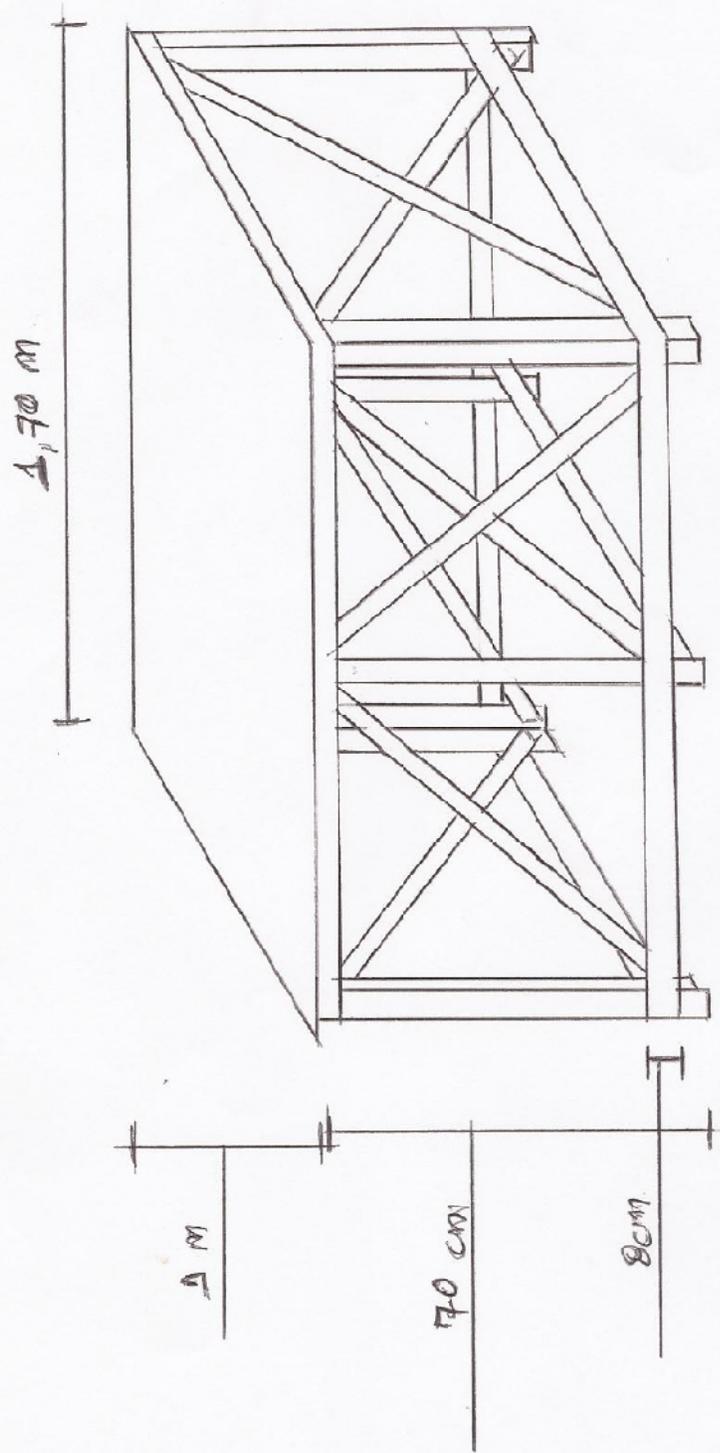


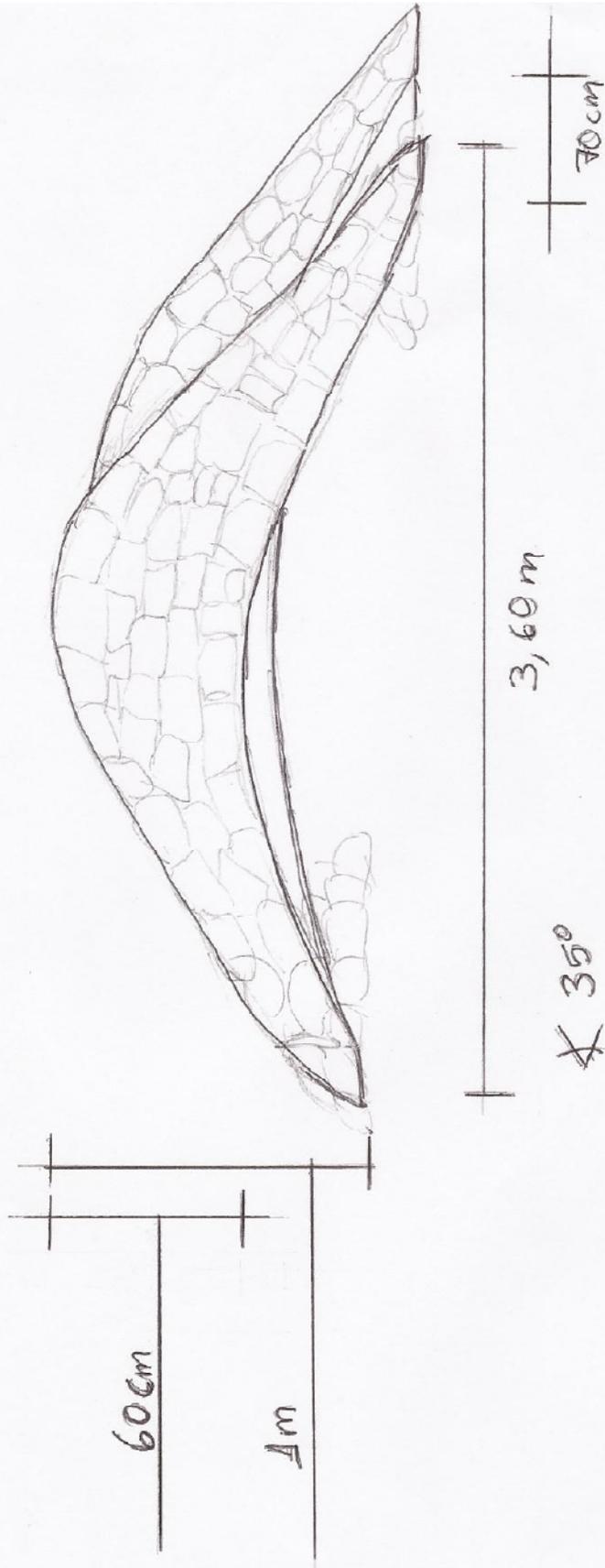


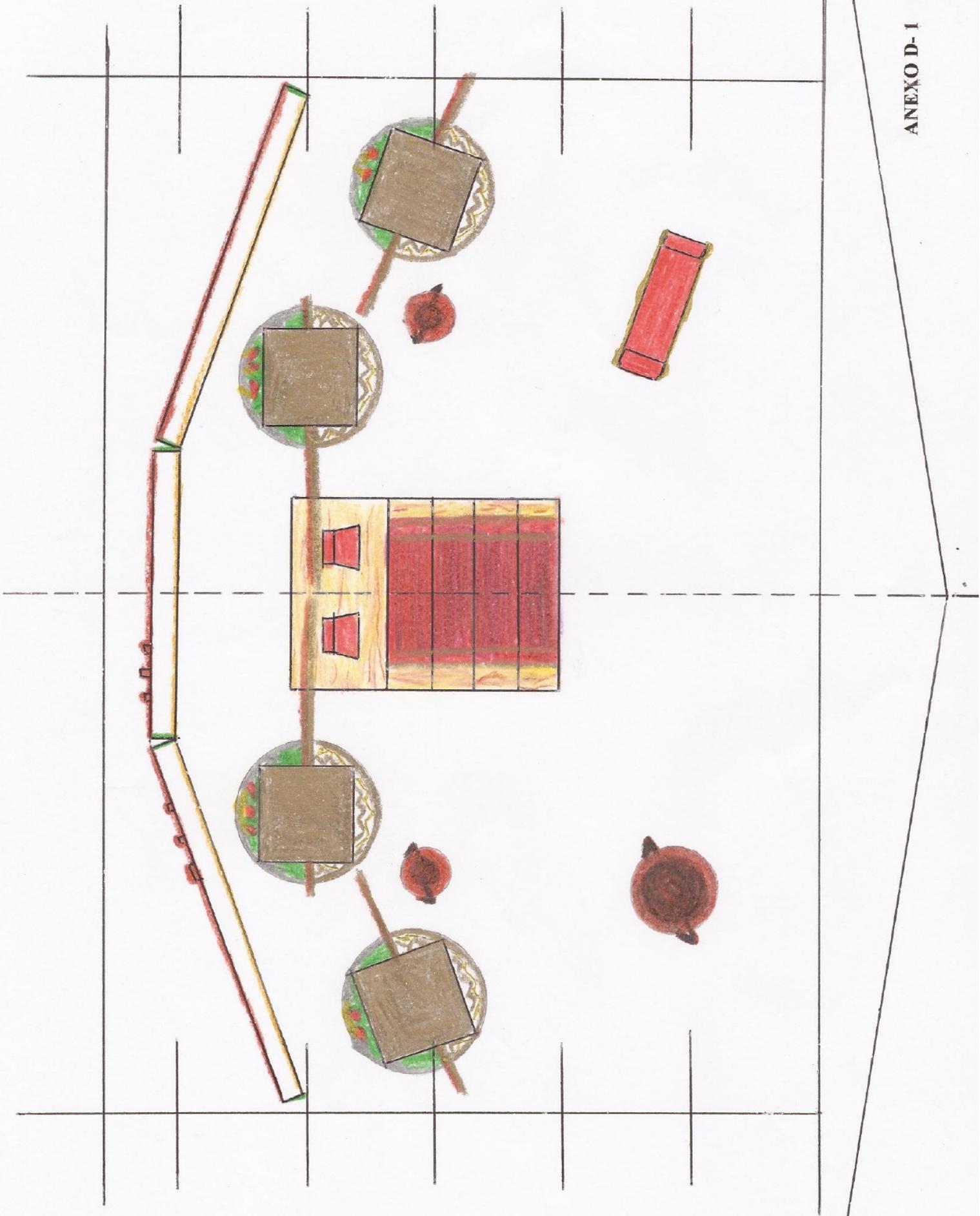


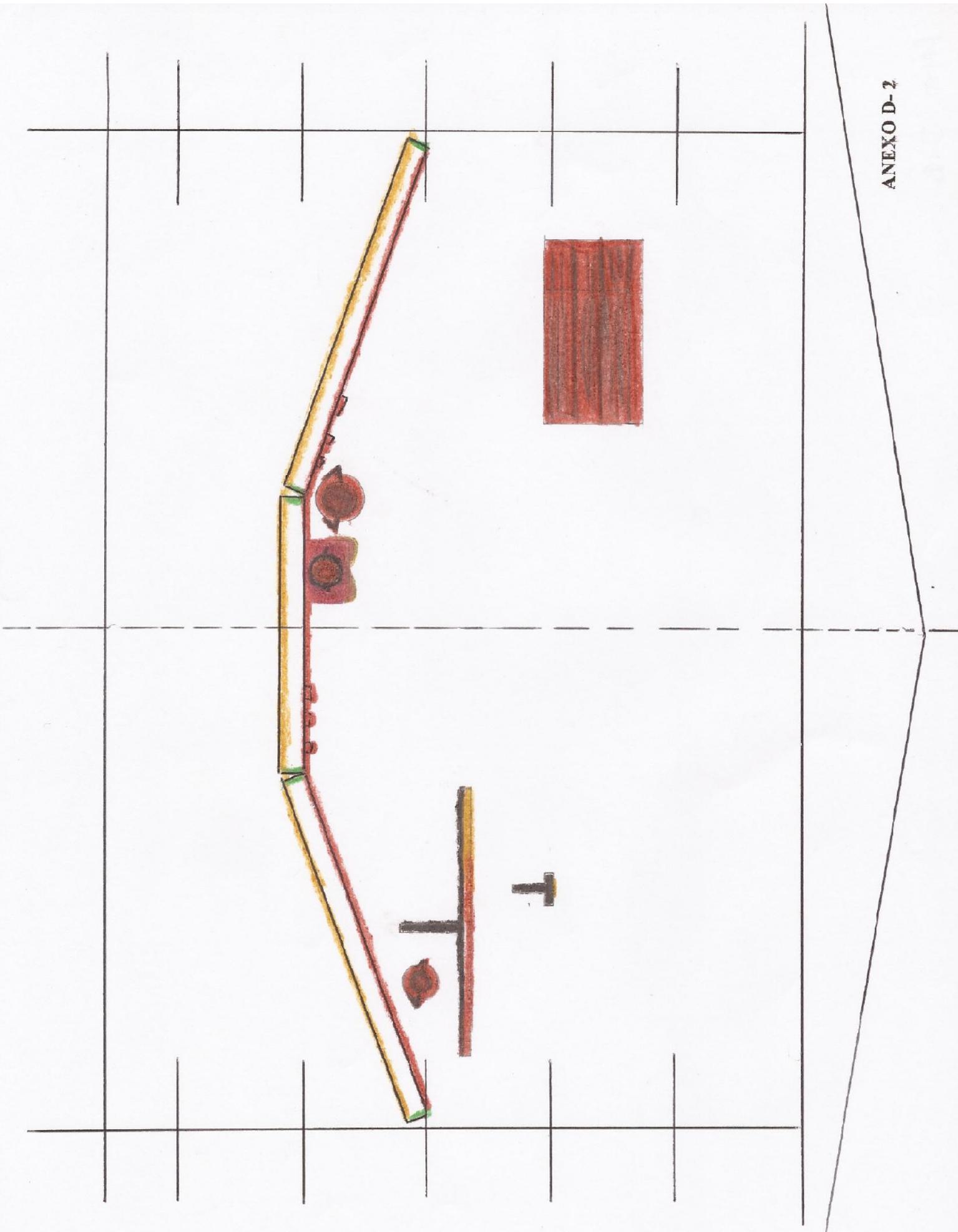


ANEJO C-5









ANEXO D-2

