



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

Proyecto Teórico

La importancia del vestuario en la obra “En el nombre de la Madre” como herramienta de construcción del personaje.

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Creación Teatral

Autor/a:

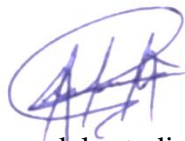
Diana Carolina Echeverria Fonseca

GUAYAQUIL – ECUADOR

Año: 2022

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Diana Carolina Echeverría Fonseca, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Creación Teatral. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo con el art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

Diana Echeverria

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Benjamín Cortés
Tutor del Proyecto Teórico

Bertha del Rocío Díaz Martínez
Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Agradezco a mi abuelita porque siempre he contado con su amor, así mismo a mis padres por siempre estar ahí para ayudarme y brindarme su confort en todos los momentos y a mi familia en general por escucharme y estar presentes.

A Lili por inspirarme con sus sueños y por permitirme compartir la vida con mi sobrino Georgi.

Al Gilbert y al Noe Panchito por ser mis compañeros de desvelos, de juegos y de vida.

A Hawie y Pechiche por haber compartido su cálida vida a mi lado, esperando que desde el cielo se sientan orgullosos de mí.

A Peter por brindarme calidez, confort, por creer en mi en todos los procesos de mi vida tanto personal y académica.

A mis mejores amigos por ser mis almas gemelas y compañeros de experiencias.

A Benjamín Cortés por estar presente, escuchar mis ideas y ser mi guía en este proceso de la tesis.

Quisiera agradecer al director Gianluca Barbadori y a la actriz Montse Serra por su tiempo y por la disposición al momento de realizar esta tesis pues sin ellos no hubiese sido posible concluirla.

Dedicatoria:

Dedico esta tesis a los futuros lectores que se interesen por el vestuario, esperando disfruten el mundo maravilloso de las telas y los colores. Para las personas que encuentran en la construcción de la vestimenta un camino para explorar su imaginación.

Resumen

La presente investigación buscó demostrar la influencia que tuvo el vestuario de la obra “En nombre de la madre”, y los elementos que formaron parte fundamental al momento de elegir o construir un vestuario. De esta manera se detallaron componentes como, los colores, materiales, nociones del vestuario, entre otros. La investigación inició a partir de las consideraciones del vestuario existente de la obra para reflexionar fundamentos como percepciones psicológicas, físicas, geográficas, sensoriales y sociales del personaje.

Se creó una propuesta de vestuario contemporáneo de la ciudad de Quito del siglo XIX, detallando cómo se confecciona un vestuario desde un análisis cuatridimensional del personaje incluyendo reflexiones sobre el proceso y al mismo tiempo se propone una nueva forma de crear el vestuario en conjunto con la construcción del personaje.

Finalmente, esta investigación teórica buscó desarrollar conceptos, ideas y una forma de consolidar al vestuario desde la creación. Teniendo en cuenta que los elementos semióticos que aporta a la vestimenta deben relacionarse entre sí para difundir un concepto claro y específico al actor, quién será quien porte el vestuario en la obra y al espectador.

Palabras Clave: Vestuario, Personaje, Material, Color, Construcción.

Abstract

The present research sought to demonstrate the influence of the costumes in the play "En el nombre de la madre", and the elements that formed a fundamental part when choosing or building a theatrical costume. In this way, components such as colors, materials, clothing notions, among others, were detailed. The investigation began from the considerations of the existing costumes of the work to reflect fundamentals such as psychological, physical, geographical, sensory, and social perceptions of the character. A proposal for contemporary clothing from the city of Quito in the 19th century was created, detailing how a costume is made from a four-dimensional analysis of the character including reflections on the process and at the same time a new way of creating the costume is proposed in conjunction with the character construction.

Finally, this theoretical research sought to develop concepts, ideas and a way to consolidate the theatrical costume from its creation. Considering that the semiotic elements that it contributes to the clothing must be related to each other to spread a clear and specific concept to the actor, who will be the one who will wear the costume in the work and to the spectator.

Keywords: Costume, Character, Material, Color, Construction.

ÍNDICE GENERAL

Introducción	11
Capítulo 1.....	13
1.1. Antecedentes	13
1.2. Referencias Históricas	15
1.3. Concepto de vestuario	20
1.4. Nociones del Vestuario.....	22
1.5. Color, tipos de colores y efectos	23
1.6. Materiales que modifican el vestuario	24
1.7. Tipos de materiales.....	25
1.8. Metodología	26
Capítulo 2.....	29
2.1. Vestuario Teatral	29
2.2. Vestuario y signo.....	30
2.3. Vestuario a nivel semiótico	31
2.4. Simbología en el vestuario	32
2.5. Percepción psicológica del vestuario	33
2.6. Evaluación de los datos recolectados.....	36
2.7. Descripción del personaje y un breve contexto del vestuario original de la obra.....	40
2.8 Puesta en escena:	41
Capítulo 3.....	43
3.1. Análisis de la propuesta del vestuario contemporáneo de Miriàm	43
3.2. Imágenes de referencia del silo XIX de la ciudad de Quito del siglo XIX.....	51
3.3. Tabla de mediciones del Boceto	52
3.4. Patrones del vestuario	61
3.5. Resultados Finales	64
Conclusiones	70
Recomendaciones.....	72
ANEXOS	73
ANEXO 1	73
ANEXO 2	82
Referencias Bibliográficas.	91

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 2.2.1.....	31
Imagen 3.2.1.....	51
Imagen 3.4.2.....	55
Imagen 3.4.4.....	56
Imagen 3.4.6.....	57
Imagen 3.5.1.....	58
Imagen 3.5.2.....	58
Imagen 3.5.3.....	59
Imagen 3.5.4.....	59
Imagen 3.5.5.....	59
Imagen 3.6.1.....	61
Imagen 3.6.2.....	62
Imagen 3.6.3.....	62
Imagen 3.6.4.....	62
Imagen 3.7.1.....	64
Imagen 3.7.2.....	65
Imagen 3.7.3.....	68

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 3.1.1	45
Tabla 3.1.2	46
Tabla 3.1.3	45
Tabla 3.1.4	47
Tabla 3.1.5	48
Tabla 3.1.6	48
Tabla 3.1.7	49
Tabla 3.3.1	51
Tabla 3.3.2	52
Tabla 3.3.3	52
Tabla 3.4.1	53
Tabla 3.4.3	55
Tabla 3.4.5	56

Introducción

Mediante este proyecto se busca conocer la importancia del vestuario en la construcción de personajes redescubriendo en el vestuario una posibilidad intrínseca en la acción creativa. La investigación se centrará en el análisis del montaje ecuatoriano de la obra “En el nombre de la Madre” (adaptación del original) de Erri de Luca, bajo la dirección de Gianluca Barbadori.

He seleccionado esta obra en específico, cuya producción se ha dado en la ciudad de Guayaquil a principios de septiembre del 2021, por la facilidad de acceso a la producción y a sus creadores intérpretes. Si bien la obra en sí no se concentra específicamente sobre la construcción dramática a partir del vestuario, resulta interesante y pertinente analizarla como ejemplo de producción teatral que tiene un conjunto de factores como elementos escénicos, iluminación, vestuario, interpretación del texto y un contexto histórico, características que, juntas, contribuyen a la creación de la obra. En ella, el concepto de vestuario se ha construido a partir de elementos de la época en la que es representada junto a características geográficas y sociales.

En función de estos elementos y en relación con las preguntas planteadas, después de estudiar la propuesta de la producción realizaré un boceto de propuesta alternativa de vestuario hacia la modernidad, determinando las características que tendría el vestuario del personaje en una época contemporánea y desarrollando así algunas hipótesis sobre la influencia que tiene el vestuario en la construcción psicofísica del personaje. Al mismo tiempo se espera que esta investigación aporte al elemento teatral “El vestuario” un detonante importante al momento de crear.

A partir de la obra “En el nombre de la madre” se detallará que elementos dentro del vestuario influyeron en la creación psicofísica de la actriz. Y si este elemento aportó en la creación y en qué sentido se considera un potenciador dentro de la construcción del personaje. Considerando los elementos que se investiguen acerca de “el vestuario” se recolectará información que permitirá indagar como influyó el vestuario en la creación del personaje de la obra.

Esperando como resultado demostrar cómo diferentes factores sociales y geográficos intervienen en el proceso de construcción del vestuario de un personaje, enlistando referentes que aportan al vestuario conceptos, elementos que se deben indagar

al momento de construir el vestuario en paralelo al personaje y como los diferentes materiales y colores pueden influir en el trabajo de construcción físico y psicológico de la actriz.

Capítulo 1

1.1. Antecedentes

Partiendo de la cita “*En el teatro el vestuario es un indicador de caracteres fijos; su función radica en articular a los personajes con la trama teatral*”¹, nos podemos referir al vestuario como un elemento esencial para las diferentes situaciones teatrales, sin embargo, la vestimenta² en el teatro como en la vida social tiene un valor simbólico. Dentro de la creación de un personaje o de una misma obra su valor simbólico es aún mayor ya que el vestuario pertenece a uno de los elementos semióticos que permiten construir una puesta en escena.

Umberto Eco, en su escrito “*El hábito hace al monje*”,³ afirma que la vestimenta es comunicación, y a nivel semiótico explica que, si bien uno de sus fines es cubrir el cuerpo en aspectos como el cambio de clima, decoración o pudor, no tiene esta única función. Eco plantea la idea de la moda desde un aspecto comunicativo y aborda los códigos indumentarios, los cuales están sujetos a alteraciones y reajustes, por esta razón los considera fortuitos.

Dentro de la construcción psicofísica de un personaje, el vestuario suele ser un elemento considerado dentro de la creación final, sin embargo, los actores en el momento de construcción de su personaje pueden encontrar en el vestuario un elemento que potencie su descubrimiento, es por esta razón que se piensa en la siguiente pregunta: ¿Cómo se construye a un personaje desde la existencia previa de un vestuario?

Para dar respuesta a esta cuestión, John Carl Flügel, en su obra la “*Psicología del vestido*”,⁴ hace referencia al psicoanálisis de la vestimenta con tres aspectos: decoración, pudor o protección que motivan al ser humano a vestirse. Interactúa con estos conceptos

¹ González Carrasquero, Ángela Finol, José Enrique. «Semiótica del espectáculo: contribución a una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro». Revista de Artes y Humanidades UNICA, vol. 8 (2007): 303.

² Vestimenta: el termino se relacionará a la creación y uso teatral/ Vestido o vestidura: Es un término que se usará para referirse en general a las concepciones teatrales/Ropa y ropaje se lo utilizará para referirse a la vestimenta social que comúnmente usan las personas

³ Umberto Eco, EL HABITO HACE AL MONJE, ed. Carlos Manzano. (Barcelona/Editorial Lumen Ramón y Planas,1972)

⁴ Jhon Carl Flügel, The Psychology of Clothes, ed. Carlos Gual Marques. (Editorial Melusina, sl, 2020)

y hace referencia a que, si un componente de los tres cambia, indudablemente los otros elementos codificarán el acto de vestirse.

Desde el punto de vista del teatro y la creación escénica, es preciso afirmar que el vestuario debe tener un proceso de creación en conjunto con la construcción del personaje. Es decir, los actores y el director deben ser quienes creen el vestuario a partir de sus intereses y descubrimientos en escena. Y esto, a su vez, se convertirá en herramienta de apoyo en la construcción del carácter del personaje. En el teatro las funciones del vestuario son simbólicas, actuando como un fenómeno de signos develando situaciones, contextos, edad, sexo, diferencias, agrupaciones, profesiones, etc. De esta manera se podrá investigar, ¿Cómo influye el vestuario en la construcción psicofísica del personaje?

“El vestuario no es autónomo del ritual. El ritual lo que hace es elevar al vestuario auténtico. Autonomía y autenticidad van de la mano en la construcción poética de la identidad del personaje. La segunda espacialidad se inicia a partir de la ubicación en el espacio ficcional, la expectación, aquí el vestido abandona su espacio de construcción íntima con el actor y pasa a su espacialidad socializada. Comparte en espacio y tiempo el accionar con los personajes, con el/ los espectadores, técnicos, etc.”⁵

El vestuario es uno de los elementos que determina la caracterización del personaje y la calidad de movimientos en el escenario puesto que los puede condicionar, acentuar o limitar por su forma, material o incluso por el color, es decir ¿Cómo afectan los elementos forma, material y color del vestuario en los movimientos de un personaje?

Jorge Dubatti hace referencia en su texto: *“Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad”*⁶:

“El cuerpo, productor o receptor de acciones genera una estructura

⁵ Deangelis Sol D. I. «El vestuario, como espacialidad identitaria en la construcción poética del personaje». Escena Uno | Escenografía, dirección de arte y puesta en escena: n.º 2 (2015): 9.

⁶ Jorge Dubatti, «Filosofía del teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad». Buenos Aires, Atuel, 2007

temporal, un espesor o trama de acontecimientos hechos de ritmo, intensidad y velocidad no naturales en la que los componentes materiales originales mutan por su integración a un nuevo todo de naturaleza poética, por su pasaje a un nuevo estado no natural. Cuerpo afectado (Pavlosvsky), dilatado (Barba), cuerpo rítmico, o musical. El cuerpo del actor atraviesa un proceso de-subjetivación (desindividualización) para re-subjetivarse sumándose a la constitución de nuevos sujetos desterritorializados.”⁷

El vestuario condensa una identidad al personaje que se concreta con la construcción individual de cada uno de los actores, se logra mediante los signos, movimientos, y la esencia misma del personaje. Estos elementos consolidan la construcción de un personaje. En este caso se analizará la importancia que tiene el vestuario en el proceso de construcción de personajes, en qué medida se considera al vestuario como un elemento fundamental al momento de construir una obra.

1.2. Referencias Históricas

Antigua Grecia

En la Antigua Grecia los personajes de la comedia y la tragedia se diferenciaban por su vestimenta, los personajes trágicos estaban en contraposición con los personajes cómicos, en este caso los personajes trágicos tenían una figura estilizada y armoniosa, mientras que los personajes de la comedia se relacionaban con la imagen caricaturesca. El vestuario dentro de la comedia se manifestaba como si los personajes llevaban un doble vestuario, es decir llevaban en ciertas zonas de su cuerpo un material que simulara volumen por ejemplo se utilizaban en vientres o tarsos para generar una imagen abultada y por encima se usaba vestuario de su personaje.

La vestimenta fue fundamental ya que permitía que, a través de ella, se lograra

⁷ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I : Convivio, Experiencia, Subjetividad*, (Buenos Aires : Atuel, 2007), 102.

identificar a los personajes.

“No de otro modo Prometeo y Heracles -en *Aves*- o Hermes - en *Pluto*- fueron reconocidos sin necesidad de presentación alguna. Sin duda cierta indumentaria muy individualizada, aquella misma que la estatuaria recurrentemente inscribía en sus representaciones -como la citada piel de león y el garrote para Heracles, o el sombrero y el caduceo para Hermes-, debían de officiar de poderosas señas de identidad.”⁸

El vestuario lograba definir las identidades de los personajes ya que sus señales de identidad eran muy claras por el tipo de semiótica que el vestido de los personajes tenía en las obras. El vestuario a través de sus códigos podía dialogar sobre aspectos socioculturales sobre el personaje, por ejemplo, si un personaje con una armadura se le colocaba plumas semióticamente el espectador lo podía distinguir dentro de los prototipos de personajes de la tragedia y la comedia.

Roma

En el periodo Romano el vestuario era similar a los vestidos griegos es decir los personajes de las obras llevaban indumentaria y mascarar del arquetipo de personaje que representaban para que el espectador los pueda reconocer dentro de la puesta en escena por ejemplo el soldado llevaba su túnica corta y espada.

Edad Media

A partir de la edad media y el renacimiento los vestuarios que se utilizaban eran cotidianos, se representaban personajes épicos, de este modo el vestido de la comedia era sencillo sin embargo los personajes de la tragedia utilizaban un vestuario ostentoso. Lo nuevos personajes que aparecieron durante este periodo fueron los de la comedia del arte, generando un cambio dentro del vestuario, agregando adornos extravagantes como plumas, turbantes, capas. El vestido tuvo gran importancia al volver a emplearse dentro del teatro en la ambientación de la obra según la época que se representaba.

⁸ Claudia Fernández «La tiranía del disfraz: algunas consideraciones en torno al papel de la vestimenta en la Comedia Griega Antigua», Scielo, vol° 17 (2010) :1.

Comedia del Arte

“La cuestión del disfraz no es exclusivamente una característica del género dramático, pero debido a su conexión con el mundo teatral de la simulación y la falsificación, se le reserva un lugar privilegiado en el escenario”⁹

Al hablar de la comedia del arte evidentemente se debe tener presente que fue uno de los mayores exponentes al momento de creación de jerarquías con respecto al vestuario. Esta misma se dividía en dos clases sociales al momento de interpretar, por una parte, estaba la clase social alta o la que representaba el poder la cual estaba repartida entre el doctore, pantaleone y el capitán. Por otra parte, estaba la clase social baja que muchas veces eran sirvientes de los anteriores mencionados, cómo lo eran los enamorados y el arlequín.

Sí bien para los personajes de clase alta se hacía una alusión al poder y mantenían movimientos cortos y precisos no dejaban de tener su toque humorístico ya que solían ser torpes o rebuscados al momento de hablar. Aparte los zanni cuyo representante más reconocido era el arlequín, solían tener una forma más libre y ágil al momento de desplazarse haciendo del movimiento parte de su comedia.

Con el tiempo los personajes de la comedia del arte fueron identificados fácilmente por su manera de vestir, sí bien los zanni visten de blanco, el traje del arlequín fue evolucionando con el tiempo ya que su misma condición social se reflejaba en su vestimenta al estar remendada, evolucionando a llevar cuadros de colores lo que lo hacía más reconocible hacia el público. El traje del doctore era reconocido por vestir todo el tiempo en negro, gorro y con un pequeño cuello blanco acompañado de una máscara, qué junto a su elocuente y enredada forma de hablar, hacía que le identificaran desde su aparición.

Otros prototipos reconocibles eran los del capitán el cual llevaba siempre un sombrero y una espada aludiendo a las vestimentas de los militares del siglo XVI.

⁹ Inés Franco, «El teatro japonés y la Comedia del Arte: un estudio comparativo»: Universidad de Sevilla, 2021, 25.

Pantaleone reconocido por su forma de vestir que aludía a una persona mayor siendo sus principales características el gran pantalón que llevaba y su barba. El personaje Polichinela mantuvo su vestimenta blanca diferenciándose del arlequín el cual ya había evolucionado a su traje de cuadros, pero este también tenía diferencias en su máscara que tenía una nariz en forma de gancho.

Para este punto, se pueden reconocer los modismos y dialectos. Ya que al vestuario solo era considerado parte de la caracterización lingüística la cual está sumada a la dicción y gestualidad. Con el tiempo se transformaron en factores no verbales haciendo que el solo hecho de verlos se pudieran identificar a nivel semiótico, este elemento permitía reconocerlos obteniendo un lugar en los recursos de composición ya que, sin ello, no sé distinguirían los personajes.

Cabe indicar que el uso de las máscaras era parte de su vestuario y a su vez modificaban su manera y comportamiento, éstas solían ser de cuero el cual conforme iba envejeciendo se hacía mucho más flexible, pasando a considerarse como parte del actor, por otra parte, si había momentos en los que el vestuario se modificaba dependiendo de las prendas selectas de la época por la sociedad italiana, lo que era más evidente al nivel de los personajes de los enamorados.

El teatro Noh, kiojen y kabuki.

Estas teatralidades forman parte de las cualidades más reconocidas al hablar del continente asiático debido a su tradición y al nivel de rigurosidad que guardan. Sí bien pueden contener un origen fantástico, como toda representación busca compartir o mantener una tradición y en estas formas de hacer teatro lo hacen valiéndose mucho de su manera de vestir y en especial del uso de máscaras o maquillaje.

Para el teatro Noh se pueden identificar varios prototipos dentro de su estructura, podemos encontrar a los personajes mortales o atormentados y a los personajes que representan a Dioses o feudales. Por lo general las historias del teatro Noh giran en torno a alguien atormentado qué va a pedir ayuda a los dioses. En el teatro kiojen suelen ser historias más enfocadas dentro de un tono cómico, mientras que en el kabuki se suelen hacer representaciones dependiendo la línea de tiempo ya que no es la misma historia

que se puede representar en la mañana como la tarde o noche.

El teatro Noh como en el kiojen son habituales el uso de máscaras las cuales mantienen una expresión estandarizada y solo el movimiento del actor, es decir la inclinación que el actor le dé a las máscaras, podrán ayudar a expresar un sentimiento. Si la máscara está inclinada hacia arriba se puede notar más sonriente y si la máscara está hacia abajo denota tristeza o llanto.

Por otra parte, el kabuki hace uso del maquillaje al momento de sus representaciones y sus líneas denotan un sentimiento o cualidad del personaje como por ejemplo el uso de las líneas rojas para el protagonista o héroe y el uso de las líneas azules para el antagonista. Por otra parte, los vestuarios en el kabuki suelen ser más grandes como los de los personajes de las cortesanas los cuales usan una peluca muy grande, vinchas y trajes grandes, que muchas veces están acompañados por otra persona que les ayuda a moverse o a mantener el equilibrio.

En el kabuki se maneja un término que es el hikimuki, el cuál es la persona o acciones que se hacen para ayudar al cambio de vestuario durante la escena sin interrumpir. Este ideal de cambiar el vestuario durante la obra nace de la idea de que los cambios generan mayor atención del espectador y acompañan la transformación o el camino del personaje.

La Opera de Pekín

En esta teatralidad china los vestuarios de los personajes a lo largo del tiempo se mantienen fijos es decir que cada personaje mantiene su vestuario diferenciando así el status social de cada personaje. A continuación, relatare los cinco estilos en los que se divide el vestuario.

Kao: así se denomina a la armadura y lo pueden utilizar tanto hombres como mujeres

Xue: es una túnica muy amplia y larga con mangas anchas incluidas, es un vestuario muy común en esta época.

Mang: se denomina a las túnicas que utilizan personajes con un status social como los ministros, príncipes, aristócratas, etc.

Pei: se les denomina a las capas que tienen la altura hasta la rodilla y los utilizan tanto mujeres como hombres.

Yi: las prendas se fabrican a partir del resto de retazos lo usan personajes con un status social bajo.

Si los personajes utilizan algún tipo de color como el azul, gris o negro se lo coloca dentro del prototipo de personaje letrado mientras si utiliza colores como el amarillo y su túnica posee bordados se evidencia que es un emperador. El maquillaje y la indumentaria también ayudan a distinguir a los personajes de la ópera y de este modo el espectador darse cuenta desde el primer momento que personaje está en escena.

Kathakalise

Kathakalise es un tipo de teatralidad que nace en la India sus textos están basados en mitología de la India, en su particularidad los actores no usan el habla sino los gestos, expresiones corporales y faciales y danza para representar las obras. Por esta razón les dan más relevancia a los elementos utilizados por los actores como el maquillaje, la pintura y los vestuarios que usan los personajes. La magnificencia del Kathalise están en los elementos decorativos como los sombreros ornamentales, faldas con relleno para generar volumen, chaquetas grandes y colores dentro del maquillaje que ayudaban a diferenciar a los personajes protagónicos del resto.

1.3. Concepto de vestuario

Las diferentes concepciones del vestuario están relacionadas con las formas en las que se utiliza este elemento, de esta manera se le puede categorizar dentro de su práctica como uso de la vestimenta como vestido y como disfraz.

“El vestuario en una interpretación escénica, constituye mucho más que la ropa sobrepuesta en el cuerpo del Actor. Se trata de un sistema de signos que determinan con precisión las diferentes características que actúan en la creación y significación de un personaje.”¹⁰

¹⁰ Jenny Jaramillo, Ed. Construyendo personajes creación de vestuarios escénicos: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2011-10.

El vestuario en sus principios estaba relacionado con la festividad comprendiendo dentro de su uso las posibilidades para diferenciar las diversas clases sociales, económicas, políticas, etc. De esta manera en Grecia se origina la celebración al Dios Baco, fiesta que toman gran relevancia por los personajes que se representaban de manera burlesca.

El vestuario no solo otorga un elemento entre el actor y el personaje, en cambio el componente vestido genera vitalidad en el personaje que se crea a partir de la partitura de gestos y movimientos que desarrolla el actor en la interpretación.

El vestido a través de su historia tuvo transformaciones ya que los actores a lo largo del tiempo crearon prototipos de personajes y por ende la calidad de sus movimientos y gestos tuvieron variaciones, a razón de estas trasmutaciones generaron cambios dentro del vestuario en su comodidad, funcionalidad y resistencia, sin olvidar el nivel semiótico e interpretativo que debía generar el vestuario en conjunto con el actor.

El nivel semiótico del vestuario es predominante ya que a partir de este elemento se establece un valor representativo de la obra. A partir de este componente se puede transmitir medios sociales y épocas. El vestido le da vitalidad a la escena, una vestimenta puede proporcionar mensajes que se quieren transmitir a través de la obra ya que en su desarrollo se focaliza en captar la atención de los elementos que se quieren representar en una puesta en escena.

“Al ser el componente más externo y visual de la representación, el vestuario no únicamente otorga al cuerpo del intérprete atributos que le permiten convertirse en el personaje representado, sino que también el vestuario debe guardar las características de funcionalidad, comodidad y resistencia con el fin de que el Actor en su plenitud de comodidad cumpla una óptima ejecución con la precisión y destreza que el personaje exige.”¹¹

El vestuario dentro de las artes escénicas se considera como parte de su vestido

¹¹ Jenny Jaramillo. Ed. Construyendo personajes creación de vestuarios escénicos: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2011,10-11.

ya que la calidad poética del actor-vestuario lo convierte a nivel semiótico como un signo en la escena. A continuación, se abordarán conceptos a partir de los diferentes significantes que ha tenido el vestuario.

1.4. Nociones del Vestuario

El vestuario a través de la historia se ha caracterizado por elementos que constituyen su construcción, algunos de estos se determinan por la cronología de los acontecimientos que suceden en la obra, por esta razón cada vestuario se crea a partir de las diferentes nociones que se relatan a continuación

Realista: Este vestuario se constituye a partir de la realidad histórica de la obra es decir se basa en los aspectos que acontecen dentro del escrito, se utiliza la historia del arte, del traje y el contexto social que logre extraer la mayor información para colocarla dentro de la vestimenta.

Pararealista: Hace uso de información o documentos de la época adicionando ostentabilidad.

Alegórico: En este caso se hace uso de la semiótica que contextualice conceptos concretos por ejemplo utilizar el vestuario de una obra, cuadro o pintura en específico para que el espectador comprenda y asocie el vestuario con un concepto o época en específico.

Metonímico: A partir de la vestimenta se puede narrar a una sociedad o aspectos de la cultura, es decir un elemento del vestuario tiene que ser compatible con las características del vestuario que se quiere mostrar.

Anacrónico: Para evidenciar este tipo de vestimenta se debe tomar en cuenta que las obras llevan otros tipos de elementos a los originales de la época, para generar un efecto de paralelismo de dos o más épocas.

Abstracto: En este caso los objetos no cumplen una función propia; un ejemplo es la vestimenta futurista en donde el vestuario se transforma y varía el uso redefiniendo las formas expresivas, técnicas y dinámicas del vestuario.

1.5. Color, tipos de colores y efectos

“De tanto tenerlos ante nuestros ojos hemos terminado por no verlos. No nos lo tomamos en serio. ¡Tremendo error! Los colores no son algo anodino, todo lo contrario. Transmiten códigos, tabúes y prejuicios a los que obedecemos sin ser conscientes de ello, poseen sentidos diversos que ejercen una profunda influencia en nuestro entorno, nuestras actitudes y comportamientos, nuestro lenguaje y nuestro imaginario.”¹²

Pastoureau hace alusión a que cada color tiene un papel importante en cada aspecto de la sociedad, sea político, religioso o económico, están regulados por códigos que se encuentran en cada color. De esta manera Michael Pastoureau manifiesta que existen seis tipos de colores cada uno con un significado que se ha dado a nivel social a través de la historia de los colores.

Azul: El azul a lo largo de su historia ha sufrido una transformación en su inicio visto como un color omnipresente porque era un color difícil de fabricar, sin embargo, empieza a tomar relevancia a nivel religioso al ser un análogo a la idea de iluminación; de esta manera los cuadros religiosos toman este color para representar las figuras bíblicas, en especial la Virgen María la cual hacía uso de este color en sus vestuarios.

Rojo: Este color por sí solo ha generado a nivel semiótico varios equivalentes por ejemplo el poder ya que fue utilizado como emblema en la revolución americana como “un símbolo de miseria del pueblo”, también es utilizado por los papas como símbolo de poder y en algunos trajes de guerra este color tomo gran importancia. El rojo también comprende la línea del amor y la pasión sin embargo estos signos que están presentes dentro del vestuario se manifiestan a través del contexto en el que son usados.

Blanco: El comienzo semiótico del color blanco está asociado con la pureza, la inocencia, la divinidad y la limpieza. Es así como durante la historia el blanco al ser considerado un color ausente de pigmentación se relacionó con el lado más puro y limpio, por ejemplo, en la religión el blanco representa la divinidad es usado en los vestuarios especialmente para representar a los entes espirituales como los ángeles, así como en

¹² Michel Pastoureau, BREVE HISTORIA DE LOS COLORES. Barcelona: PAIDÓS. (2009), p.11.

algunos personajes religiosos para evidenciar su lado más puro. De esta manera el blanco durante toda su historia fue un color que ha representado en el vestuario la limpieza. Actualmente se asocia en la época moderna el color con el frío, pero sus equivalentes semióticos hasta la actualidad se mantienen.

Verde: El verde es uno de los colores a los cual se le atribuye el cambio, la transformación y la suerte, es por esta razón que el verde ha sido un color que se sostiene desde la antigüedad como un símbolo cambiante e inestable, ya que, desde su misma pigmentación, con el tiempo se torna en diferentes tonalidades, se relaciona con la esperanza en los personajes, aunque este color también tienes un significado de inestabilidad, suele ser utilizado según el contexto.

Amarillo: A diferencia de los demás colores, el amarillo no ha pasado por la transformación de su semiótica, desde la antigüedad es un color que se relaciona con el engaño o la mentira especialmente en occidente ha detonado ese significado. En la edad media cuando hubo un auge de las producciones de oro las personas tendían a relacionar el amarillo del oro con la desconfianza y además el color amarillo en las personas era causa de enfermedad, sin embargo, este color predomino ya que estaba relacionado con la vida, la energía. En el renacimiento es cuando el amarillo toma relevancia en los cuadros color que perdurara hasta los impresionistas como un símbolo de traición.

Negro: El color negro denota oscuridad y elegancia y aunque este color es opuesto al blanco. En sus inicios está situado en la simbología de las adversidades, pecados ya que es un signo de territorio, sin embargo, este color ha sufrido una transformación colocándolo en un color que denota poder por su neutralidad, a nivel del vestuario suele ser usado por los personajes autoritarios o con culpa dependiendo del contexto.

1.6. Materiales que modifican el vestuario

Peso: Los diferentes elementos que denotan el material del vestuario como su peso se define dentro de la distinción entre los diferentes tipos de material. El material genera una sensación que se conecta con los pensamientos e ideas de quienes portan al personaje. Es así como dependiendo si los materiales son finos y elegantes se suelen usar en bodas, nacimientos, eventos alegres y materiales pesados para personajes fúnebres o

tristes.

Longitud: La longitud se basa desde la idea de la altura y anchura de la prenda en conjunto con el cuerpo del ser humano. Por esa razón a partir de sus medidas se puede distinguir las dimensiones de un personaje. Por ejemplo, si se usa la medida de la altura se puede hacer usos de tocados en la cabeza o prendas que sostengan desde un lugar alto del cuerpo como los hombros, la cabeza para simular un efecto de grandeza en el personaje, y en cuanto a la anchura se hace usos de materiales que le den volumen al cuerpo como esponjas en zonas del cuerpo que se quiera visibilizar.

Ajuste: El ajuste es un elemento que se conecta entre el cuerpo y el vestuario, es decir delimita entre la presión que va a ejercer o no la prenda en la vestimenta del personaje. El ajuste varía dentro del movimiento del personaje, por ejemplo, un vestuario flojo permite que el personaje tenga movimientos ligeros mientras que el vestuario ajustado genera movimientos rígidos, sin embargo, el ajuste varía según el tipo de material, ya que hay materiales que son flexibles y otros que no aportan elasticidad a la tela.

1.7. Tipos de materiales

El algodón es una tela muy reversible, se tiende a usar en la mayoría de las prendas ya que sus tejidos son de origen vegetal y la vuelven una tela muy fácil para trabajar. La textura de los tejidos se divide en popelín, gabardina y otras telas derivadas del algodón. Al ser una tela común es de fácil acceso, su uso es versátil así que se puede usar en prendas como camisetas, pantalones, abrigos, etc. Para la elaboración de los vestuarios es una tela muy útil porque su material es flexible y por ende los movimientos de los actores pueden ser libres, incluso si la prenda llegara a ajustarse al cuerpo.

El poliéster es una tela sintética, es de un material resistente, sin embargo, la calidad no es la misma que la del algodón, este tipo de tela no se puede utilizar en todos los vestuarios ya que sus fibras térmicas generan mucho calor, dentro del teatro se puede utilizar en vestuarios futuristas. El uso de esa fibra puede resultar un poco incomoda ya que la tela no es flexible y puede intervenir en los movimientos del interprete.

La lana es un material que se genera en el pelaje de los animales, es elástica, resistente y de muy buena calidad. Esta fibra suele dar alusión a climas fríos e incluso

generar la idea de ligereza y elegancia, en el teatro también se usa dentro de la escenografía como alfombras o adornos que decoren de manera elegante la escena.

El lino es una tela parecida al algodón, pero más resistente. Se utiliza en el clima fresco, las fibras son delicadas y elásticas, lo cual le da la característica de acoplarse al cuerpo, por lo cual es ideal para usarla en la confección de vestuario teatral, sin embargo, es una tela que se suele deformar con su uso. Su calidad y textura permite que sea utilizada también en la escenografía a manera de alfombras, cortinas, etc.

La seda es una de las telas más caras y elegantes que existen por el tipo de tejido que tiene. Este tipo de fibras se utilizan en personajes que quieren hacer uso de lencería, vestidos delicados, etc. ya que, por su textura, da una perspectiva de personajes muy delicados e incluso que tienen un estatus social alto.

La tela de cuero, originalmente se extraía de la piel de los animales, sin embargo, fue reemplazada por el poliéster que suele ser muy resistente y cálido, pero difícil de utilizar porque al ser un material muy rígido y los movimientos de los intérpretes podrían ser delimitados. Aunque en la actualidad aún se utiliza cuero en algunos vestuarios específicos el poliéster ha resultado una herramienta fundamental para la confección de vestuario. Este tipo de fibras suelen ser usadas para realzar a personajes con cierto estatus dominante y dentro de la escenografía se puede utilizar como parte del piso o las paredes.

Basado en las nociones, los tipos de materiales y las afectaciones que tienen los elementos se configuran el vestuario de los personajes, estos componentes pueden delimitar o permitirles movimientos dependiendo del material y también de lo que se busca representar en escena, es por esto que dependiendo de si la obra es anacrónica, abstracta o metonímica; el vestuario debe encajar con el contexto histórico; el tiempo, la idea que quiere generar el director y los complementos escenográficos para que la escena tenga un sentido semiótico y al mismo tiempo que el espectador se permita ser afectado por todos los elementos que se han concebido en la obra.

1.8. Metodología

Los resultados del documento se centran en un análisis y descripción de la obra que se presentó en Guayaquil llamada “En el nombre de la madre”, señalando la importancia semiótica que tuvo en vestuario a partir de los conceptos alrededor del

mismo.

1.8.1 Documentación bibliográfica

Al tratarse de una investigación teórica se realizó un análisis de los conceptos que se asocian al vestuario, como la relación semiótica, la psicología del color y las variables de su forma. Se recurrió a documentación bibliográfica para contribuir a la indagación del escrito. A partir de la información consultada se obtuvieron resultados referentes a concepciones del vestuario de la obra “En el nombre de la madre”.

1.8.2 Visitas de Campo

A través de estas visitas, se obtuvo información relevante para el desarrollo del trabajo, por medio de reuniones con las personas involucradas en la concepción, dirección, diseño y construcción de personaje donde se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas.

A partir de la entrevista se realizó un método variado el cual permitió que durante las preguntas previamente estructuradas se pudieran realizar interrogantes espontáneas para obtener la información de los entrevistados de una manera adaptable y libre.

Director de la obra: Gianluca Barbadori

Técnica de investigación: Entrevista semiestructurada (anexos 1 y 2)

Instrumento: Pauta de la entrevista

Actriz de la obra: Montse Serra

Técnica de investigación: Entrevista semiestructurada

Instrumento: Pauta de la entrevista

Herramientas de Investigación

Para realizar la investigación de campo se usaron herramientas que se detallaran a continuación

Anotaciones y Grabaciones de campo: De cada entrevista se obtuvo información a través de un dispositivo de grabación, la actriz y el director aportaron de manera muy amable su perspectiva de la obra y la influencia del vestuario, a la par, se

utilizó una libreta para recolectar información destacada del diálogo.

Análisis de los resultados: El trabajo esta seccionado en dos partes la primera apunta a una introducción; a conceptos acerca del vestuario y refrentes que aportan ideas respecto a la influencia que este tiene en la creación, en la segunda; parte un análisis de los resultados del vestuario en la obra, una descripción del teatro entorno a la descripción del material, forma, color y otros componentes que interpretan los significados que se le da el vestuario en la construcción del personaje de Miriàm.

Como tercer punto esta la construcción de un vestuario contemporáneo de la obra con los conceptos antes mencionados a partir de un análisis del personaje y del vestuario complementándolo con un boceto y la construcción del vestuario de manera bidimensional. Agregando fotos y dibujos del proceso de creación.

Capítulo 2

2.1. Vestuario Teatral

Existen cuatro pasos para concebir el vestuario, Michael Gillette en su texto: “Theatrical Design and Production” los describe como un conjunto de peculiaridades que argumentan los caracteres psicofísicos del personaje.

*“Reflejar el concepto que el equipo de diseño de producción ha establecido”*¹³ a partir del análisis y la investigación que hace la producción acerca de la obra, Michael Gillette nombra dos tipos de acercamiento a la investigación del vestuario en su libro, estos son:

Investigación de fondo: Este tipo de investigación analiza la época en la que se desarrolla la obra, los materiales que se utilizaban en esa época, como se vestían según su clase social, los colores que se usaban y todos los materiales que funcionen para reafirmar el vestuario.

Investigación conceptual: Es el desarrollo para buscar soluciones a la producción del vestuario es decir el primer acercamiento al vestuario desde los bocetos conservando las ideas investigadas en la primera indagación. A continuación, empieza el diseño del vestuario con la elección de los materiales, colores y la forma que se ha determinado para su construcción.

*“Poseer una unidad visual entre todas las piezas de vestuario diseñadas para la producción en cuestión.”*¹⁴ que se da como resultado de considerar todos los elementos de la obra, como el periodo histórico, nacionalidad, sexo, edad, ocupación, etc., estos elementos tienen que estar en reflexión con la producción de la obra puesto que deben estar en concordancia con el personaje a construir y la idea de la obra.

*“Proveer de un reflejo visual sobre la personalidad y la naturaleza de cada personaje en un momento determinado dentro de la obra.”*¹⁵ pues durante la obra el personaje puede utilizar algún elemento de su prenda que denote un crecimiento personal

¹³ Michael Gillette, J. M. Theatrical Design and Production (Sexta ed.). USA: Mc Graw-Hill, p.40.

¹⁴ Gillette, Theatrical...,40.

¹⁵ Gillette, Theatrical...,40.

o marque la personalidad o algún factor psicológico que le esté aconteciendo.

*“Brindar información visual sobre el mundo dentro del cual se desarrolla la obra. Por ejemplo, lugar, período histórico, momento del día, cultura y ambiente socioeconómico, político y religioso”*¹⁶, a partir de la investigación a fondo se puede hacer un análisis donde el personaje responda a todas las interrogantes y a partir de estos elementos se crea el vestuario, visualmente el espectador al verlo pueda entender la obra y su contexto e incluso a través de un elemento de la vestimenta pueda descifrar al contexto social al que pertenece.

2.2. Vestuario y signo

“¿Es el hecho teatral un proceso comunicativo? ¿Es posible la semiótica teatral? A pesar de las severas objeciones de G. Mounin creemos que el hecho teatral es una situación comunicativa imaginaria, completa y compleja, como lo es toda obra literaria, aunque con unas peculiaridades comunicativas.”¹⁷

Para que el vestuario funcione como signo, se deben tomar en cuenta los elementos del complejo sistema comunicativo que lo conforman:

Fuente: Es el lugar en el cual la producción investiga y analiza sobre la obra y el personaje que se va a construir desde el aspecto psicofísico.

Transmisor: Son el vestuario o las personas encargadas de diseñar al vestuario y transmitir a través de su propuesta la idea que se quiere mostrar de la obra.

Señal: Para comunicar se usó los colores, materiales, y la forma del vestuario para que el espectador reconozca a través de estos elementos indicios de la obra.

Canal: Es la presentación de la obra donde los elementos anteriores cobran relevancia para que el espectador entienda el mensaje.

Mensaje: Es la cantidad de signos que se resignifican durante la obra para que el

¹⁶ Gillette, Theatrical...,40.

¹⁷ Fabian Gutiérrez, ASPECTOS DEL ANALISIS SEMIOTICO TEATRAL, (Dialnet, 1989), P.4.

espectador comprenda desde su percepción la obra.

Destinatario: El espectador quien recibe todos los códigos semióticos de la obra y los resignifica desde su interpretación.

El signo del vestuario no es verbal, pero atraviesa por un sistema comunicativo que se grafica de la siguiente manera:

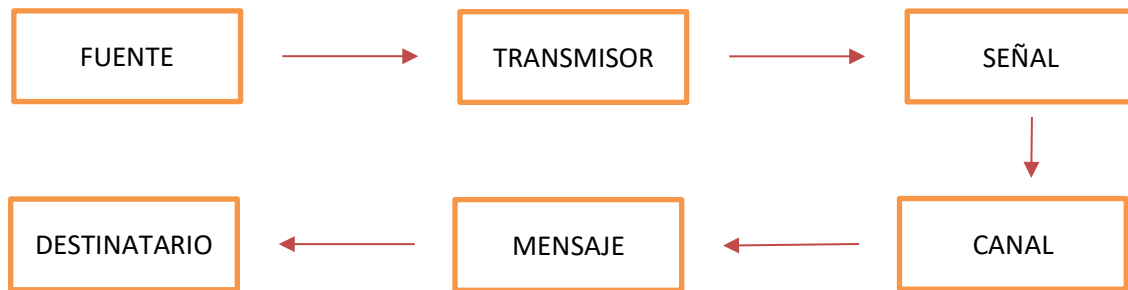


Imagen 2.2.1 Tabla vestuario y signo

2.3. Vestuario a nivel semiótico

La semiótica habla sobre los símbolos, simbologías y lo que comprende el espectador sobre la obra.

“A nivel sintáctico se propone el estudio descriptivo de los elementos constituyentes del hecho teatral caracterizados como «no humanos», partiendo del texto (y si fuese posible de la representación). Distinguimos en este nivel dos grandes grupos de elementos: 1) los portadores de rasgo «verbal-lingüístico», entre los que consideraremos incluidos los referidos al dialogo, la acción y las acotaciones, por un lado, y los que caracterizan a los personajes, por otro; y 2) los pertenecientes a los códigos no verbales, clasificados según su relación con los aspectos citados del código verbal anterior.”¹⁸

El vestuario es un lenguaje de comunicación que transmite sus significados a través de códigos que se presentan en el vestuario. La relación que existe con los objetos en la obra se clasifica como iconos y símbolos.

¹⁸ Fabian Gutiérrez, ASPECTOS DEL ANALISIS SEMIOTICO TEATRAL, (Dialnet,1989), Pp.13.

Iconos: Son la imitación o representación de un objeto o elemento del vestuario.

Símbolos: Es la relación que se encuentra entre el concepto y el vestuario.

Existen subcódigos que sirven para complementar el trabajo del actor:

Paralingüísticos: Son los elementos que se perciben de manera auditiva por ejemplo el silencio, los diferentes tonos de voz, la acentuación.

Kinésico -proxémico: Son elementos que se perciben de manera visual por ejemplo Los movimientos, gestos, los objetos en escena como las clases sociales, culturales, etc.

Subcódigo del aspecto: Son elementos que se perciben y se adjuntan a la percepción visual por ejemplo la vestimenta, elementos como los adornos o decorados, el maquillaje y las máscaras.

2.4. Simbología en el vestuario

“El vestuario teatral denota siempre la ropa del personaje representado y puede adoptar todos los valores y realizar todas las funciones simbólicas ... (*están en relación con el*) ... personaje, las mismas que cumpliría en relación a su portador en la vida social.”¹⁹

La información de la simbología del vestuario está relacionada con los aspectos sociales y culturales del personaje. Entre estos aspectos se encuentran:

Nacionalidad y región geográfica: Este aspecto permite identificar indumentarias porque pertenece al paso de la época de la moda de un país o región.

Edad: El material del vestuario y los colores son muy diferentes de acuerdo con la edad de los personajes, por ejemplo, el vestuario de niños y adultos tiene aspectos en el material y en los colores definidos.

Sexo: Los elementos que utilizan los personajes de diferente sexualidad se vinculan con aspectos dentro de los vestuarios como las faldas o pantalones, que pueden

¹⁹ Fuensanta Muñoz, «La apariencia externa del actor: el vestuario.» Artes Escénicas, IES FLORIDABLANCA MURCIA (2010): 1. Los paréntesis me pertenecen.

definir al personaje sin embargo depende del contexto de la obra y lo que se quiere proyectar.

Estado civil: El vestuario en algunos lugares geográficos pueden transformarse al estar soltero o casado, incluso hay elementos universales como un anillo que se puede utilizar para concretar la situación sentimental del personaje.

Clases sociales: Durante toda la historia se pueden observar vestuarios muy marcados en cuanto a los estratos sociales a los que pertenecía cada personaje.

Ocupación laboral: Hay vestuarios marcados respecto al trabajo que ejerce por ejemplo los militares, doctores, meseros, etc.

Agrupaciones sociales o culturales: En la sociedad hay agrupaciones que tienen un código de vestimenta que definen su personalidad, género o equipos por ejemplo grupos religiosos, políticos, sociales, alternativos.

Identidad: Es el rasgo que se le da en particular al vestuario de un personaje para que el espectador pueda reconocer sus emociones y la psicología del personaje.

A diferencia de la ropa social el vestuario se utiliza como un símbolo que ayuda a la construcción del personaje, las cuales establecen su lugar geográfico, edad, sexo, extracto social, elementos que ayuden a informar quien es el personaje, incluso si un personaje hombre utiliza vestuarios o elementos femeninos podría ser un detonante para entender la psicología del personaje. Los vestuarios se pueden resignificar dependiendo el contexto donde la obra se vaya a presentar.

2.5. Percepción psicológica del vestuario

Durante la entrevista que se realizó con la actriz Montse Serra por medio de la plataforma de zoom se generaron algunas ideas a partir del dialogo.

“Para el que la usa, la ropa es apreciada en gran medida a través del sentido del tacto. Si la prenda en cuestión puede comportarse de un modo que nos está de acuerdo con los deseos del que la lleva, es probable que parezca un cuerpo extraño molesto más que una extensión agradable de la persona.”²⁰

²⁰ Jhon Carl Flügel, *The Psychology of Clothes*, ed. Carlos Gual Marques. (Editorial Melusina, sl, 2020), pp.44.

Según Monserrat, el vestuario es fundamental dentro de la obra ya que le permitió llegar a encontrar dentro del personaje posibilidades para construirlo, si bien es cierto que se percibe al vestuario como una extensión de la imagen humana en este caso pueden existir dos variables que delimiten la creación del personaje es decir la figura del humano se puede encoger al usar prendas con proporciones muy grandes o alargarse al usar prendas cortas. El contacto con el vestuario sea ajustado o suelto puede afectar a los movimientos del actor que use la prenda, ya que los movimientos no son los mismos con los diferentes vestuarios por su forma u otras variables, incluso la desnudez desarrolla en el cuerpo otra forma de desplazarse y estar en el espacio.

La sensación de la prenda está regida por la apreciación que se produce entre el vestuario y el cuerpo del actor. La vestidura es como una extensión del personaje que sirve para complementar el mundo ficticio que ha creado el intérprete. En este caso dentro de la obra se hace uso de un vestuario holgado con materiales sutiles que le aportaron la actriz sensaciones como la impresión de flotar en el espacio.

“En el grosor del material y en la solidez de la estructura de sus trajes de sastrería, en la grave y sobria negrura de sus zapatos, en el blanco virginal y en la rigidez almidonada de sus cuellos y de sus pecheras, los hombres exhiben ante todo el mundo exterior su presunta fuerza, firmeza e inmunidad antes las distracciones frívolas. Así es como las prendas de este tipo han llegado a significar seriedad en el carácter y devoción al deber, y se asocian a todas las formas más responsables del trabajo social y comercial.”²¹

Dentro del personaje de la obra el personaje de Miriàm tenía un vestuario flojo, dentro de la percepción psicológica denota que el personaje no quiere mostrar la curvatura del cuerpo y por ende lo quiere ocultar, lo suelen usar los personajes conservadores, sin embargo, un vestuario ajustado puede detonar en un personaje la idea de exhibición. En la obra cuando se ha elegido el vestuario para la actriz el director ha sugerido que sea un vestuario que se centre en la esencia de la mujer y no en su cuerpo.

²¹ Jhon Carl Flügel, *The Psychology of Clothes*, ed. Carlos Gual Marques. (Editorial Melusina, sl, 2020), pp.55.

De este modo las connotaciones que denotan el color esencialmente en personajes religiosos deben ser sobrios, en esta obra se trabaja con tonalidades azules puesto que el color denota iluminación y al mismo tiempo la forma de la túnica al ser amplia y cerrada concluye con la idea de que el personaje es reservado, no tiene tentaciones, este tipo de vestimenta aporta a nivel simbólico caracteres marcados de los personajes por ejemplo morales, sociales y éticos.

La sutileza de la prenda comunica que es una mujer delicada, proyecta suavidad, amabilidad y calma, la manera en la que agrupa estas consideraciones como el color, material, forma del vestuario está entrelazado entre el carácter del personaje y aquellas consideraciones de la historia. A lo largo del tiempo se puede encontrar un concepto de las prendas apretadas en relación con ser un personaje que tiene control o está seguro de sus acciones dentro de la obra, sin embargo, los vestuarios flojos y que cubren toda la figura humana son personajes que son controlados por otros o por ideas sociales o culturales como por ejemplo la iglesia y la idea del cuerpo desnudo como sinónimo de que el cuerpo es impuro o pecador.

¿Cómo se relaciona la idea del vestuario con las emociones? El diseño se relaciona directamente con la inteligencia emocional, el diseño está implícito en el mundo que nos rodea, por esta razón en ocasiones hay ciertos objetos que causan en nosotros diferentes sentimientos y emociones, disfrutamos luciendo algún objeto y nos disgustamos usando otros.

Por esta razón la vestimenta está estrechamente ligada al área de las emociones, por ejemplo; la soledad, la ansiedad o la depresión son estados que se relacionan con el factor “falta de amor”, un estado que denota vestiduras anchas que oculten las emociones del personaje, ya que el vestuario actúa como un ocultamiento en el estado psíquico.

El vestuario se divide en variables que afectan a la corporalidad de la actriz, en este caso el vestuario se percibe desde la relajación y contracción que producen los materiales y la forma de la vestimenta, por ende, el vestuario del personaje puede que acentúe algunos movimientos o los condicione por el material de la prenda. Se opta por un vestuario que se cree en paralelo a la construcción del actor para que no existan limitaciones en cuanto a las percepciones psicológicas del personaje.

2.6. Evaluación de los datos recolectados

Para evaluar la influencia que tuvo el vestuario en la creación del personaje de la obra “En el nombre de la madre” se realizó interrogantes respecto al proceso como:

¿Como realizo la investigación del personaje?²²

¿Como se visualizó al personaje, al momento de empezar la construcción?

Dentro de la construcción física se obtuvieron resultados al construir a Miriàm desde la idea que es un personaje histórico, se abordó la obra desde un punto de vista más social e humano, es decir, se representa a Miriàm no como una figura religiosa, si no como una mujer a la cual le acontecieron momentos en su vida y la forma en que se desarrollan socialmente y terrenalmente, es decir la investigación de la actriz fue más personal ya que tuvo que encontrar dentro de ella significados como amor, aceptación, entrega absoluta, conceptos que la interprete iba encontrando y colocando en el personaje, por esta razón el personaje de Miriàm no nace de la representación cristiana del personaje, si no desde la sensación y las nociones que la actriz genera a partir de sus pensamientos e ideas.

“Se genera a partir de las sugerencias dentro del texto, se investiga a Miriàm como una mujer llena de gracia y poesía”²³ a partir de esta frase el director denota que el trabajo de la actriz se centró en estas nociones y en crear una energía que estimulara estos conceptos como la gracia abordado desde todas sus formas , concluyendo con una personaje que si bien está situado como un ente amable y lleno de bondad también contenía una personalidad y carácter que no se evidencia desde la violencia si no desde la afabilidad con los otros personajes durante la obra.

“Todavía tengo que vivir, para llevar su memoria a quienes quieren saber. La madre no debería vivir más allá de sus hijos.

²² Montse Serra, «Entrevista a la Actriz: Montse Serra de la obra "En nombre de la madre», entrevista rodado en 2022, video en YouTube, 11: 50, acceso el 11 de julio de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=Wyuf3k_eyyg&t=1721s.

(Todas las preguntas del presente capítulo pertenecen a la entrevista citada.)

²³ Gianluca Barbadori, «Entrevista al director: Gianluca Barbadori de la obra "En nombre de la madre"», entrevista rodado en 2022, video en YouTube, 12:09, acceso el 12 de julio de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=dhIHjkIY3pk>.

Me reconforta que no vendrá a mi lecho de muerte. Me consuela que no se desesperará mojóndose las manos con los ojos.”²⁴

Para retomar la segunda pregunta; el epílogo es un punto de partida para entender cómo se visualizó al personaje al momento de construirlo. Miriàm es un personaje que, si está narrando su historia, dentro del epílogo y la obra se puede encontrar a una Miriàm narrando los sucesos y los aprendizajes que ha ido creando alrededor de su entorno.

El personaje tiene un momento en específico dentro de la obra que es la presencia del ángel en la vida de Miriàm un hecho sobrenatural, no influyó en la visualización del personaje en cambio los conceptos sobre los que Miriàm estaba asentada, como el amor, la gracia y la aceptación tuvieron un efecto positivo a la creación del personaje que se le abordó de forma terrenal.

Comprendiendo desde donde se construyó y pensó a Miriàm surgen interrogantes respecto al vestuario dentro del contexto histórico de la época y como estos se adaptan dentro de la obra como, por ejemplo:

¿Como fue la creación del personaje a través del contexto histórico?

¿Como se relacionó el contexto con la caracterización del personaje?

Durante la obra ya existía una referencia de vestuarios anteriores como por ejemplo la obra en nombre de la madre se ha presentado en Colombia e Italia con un vestuario similar, sin embargo, hay pequeños rasgos del vestuario que se adecuan según un análisis que se ha hace en cada lugar en el que se presenta la obra. Es así como en cada país Miriàm tiene un concepto diferente en la sociedad, aunque de manera universal pareciese que los personajes se parecen. Cuando se crea al personaje el vestuario es fundamental puesto que, desde el inicio, aunque la actriz tenga una idea del vestuario, cuando se le colocan sus percepciones de la época pueden cambiar a nivel sensorial y físico por ejemplo sus movimientos e incluso su forma de relacionarse con los objetos y su comunicación oral. Si el vestuario se usa dentro de la obra desde el inicio puede estimular la creación del personaje y a crear un trayecto en la escena a partir de él.

Un vestuario de la época con movimientos determinados, y con una trayectoria

²⁴ Erri Luca , adaptación En nombre de la madre, Ed. 2019, p. 15.

de desplazamiento logra potenciar el imaginario del contexto en el que se presenta la obra, además de los otros elementos como la escenografía y las luces. El contexto histórico se potencia desde el vestuario puesto que al usarse una túnica tan larga y con movimientos ligeros generaban la idea de que la actriz estuviese flotando, los movimientos, al igual que la calidad del vestuario, eran tan delicados que causaba en su imaginario territorializar a Miriàm en el contexto histórico que está escrita la transición de su vida.

Al hablar de Miriàm hay una idea muy marcada de la mujer que es debido a las diferentes imágenes y concepciones que hay acerca de ella, para entender un poco esta idea es necesario regresar a los conceptos del teatro Kabuki, que, aunque haya conservado en sus inicios a sus personajes como prototipos marcados también es cierto que sus personajes se han occidentalizado y que tanto los maquillajes, como las pelucas, incluso el vestuario suele estar occidentalizados, pero la idea de prototipos de personajes se mantiene.

El personaje de Miriàm, por su peso histórico e icónico, puede llegar a ser considerado un prototipo, puesto que aunque varíen algunos elementos en su construcción, el personaje se concibe en las diferentes dimensiones sociales como una mujer que representa la sutileza, el amor, la generosidad y con un carácter determinado, es por esta razón que se piensa si el vestuario de una Miriàm en otro contexto histórico sería diferente puesto que el uso de un vestuario que tiene una creación universal de Miriàm concreta los conceptos que existen alrededor de ella.

Surgen dos preguntas acerca de las consideraciones que tuvo la creación del vestuario del personaje de Miriàm.

¿Cuál es la importancia del vestuario en la obra?

¿Como aporta el vestuario dentro de la puesta en escena?

La importancia del vestuario de la obra se concreta en varios segmentos, en primer lugar, se encuentra la pigmentación de las prendas que Miriàm usó, como los colores discretos entre las tonalidades del azul, refiriéndonos a la teoría de color, el azul ha simbolizado iluminación a lo largo de la historia y se utiliza en personajes religiosos, también es un color que denota calma. A partir del texto el vestuario está pensado con

un material que no resaltara la figura femenina de Miriàm si no que el personaje de ella mostrara su esencia como mujer. Si bien el vestuario denota materiales que lleven a la actriz a concretar una esencia al habitar las telas no como algo estético si no como un elemento que aporte a los conceptos que se desarrolla alrededor de Miriàm.

El vestuario esta desarrollado en un contexto oriental de esta manera aporta la idea del vestido al hacer uso de materiales ligeros construyendo en el personaje la idea de liviandad durante toda la obra el director nos hace referencia “el personaje de Miriàm trabajó la suspensión”,²⁵ es decir, que ella se moviliza por el espacio con un movimiento ligero y continuo, que sus acciones tienen fluidez, incluso un tono de voz cálido, la idea del vestuario detona aspectos de suspensión, utiliza y a partir de estos encuentros con el vestuario se concretan las formas en que ella desarrollarán sus acciones en el espacio.

Ideas finales acerca del vestuario:

¿En qué momento del proceso de creación se utilizó el vestuario?

En la creación psicofísica del personaje, la construcción del vestuario debe ir en conjunto, este elemento puede ayudar a la transformación y a que sus elementos adquieran un significado en escena. Por esta razón el vestuario tiene que estar en principio de la creación ya que si este elemento pasa a estar en el final puede interrumpir las acciones y los impulsos del actor en la escena.

Si bien el vestuario no influye en la creación interna del personaje, la relación que tiene el vestuario con su entorno es lo que termina por construir su mundo, es decir lo que proyecta la vestimenta hacia los demás y afecta a la actriz. Por ejemplo; en la vida cotidiana las personas definimos nuestra forma de vestir para demostrar semióticamente como queremos que los otros nos miren, en el vestuario teatral la vestimenta adquiere ese valor semiótico al proyectar a través de la vestimenta como se quiere que los espectadores y otros elementos se relacionen con la intérprete, afectando a las emociones, pensamientos y acciones de esta.

La forma en la que el vestuario afecta externamente se debe a elementos como

²⁵ Gianluca Barbadori, «Entrevista al director: Gianluca Barbadori de la obra "En nombre de la madre"», entrevista rodado en 2022, video en YouTube, 12:09, acceso el 12 de julio de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=dhIHjkIY3pk>.

los materiales, colores y la forma. Estos pueden modificar los movimientos y la relación con los objetos que hay en escena. Los componentes pueden potenciar, delimitar e incluso estimular al personaje en el escenario, estos componentes adquieren un valor simbólico, pero al mismo tiempo pueden determinar al interprete en cuanto a su corporalidad, a la imagen que se busca proyectar o al medio social, histórico que se desarrolla la obra. El vestuario no puede estar al final de una construcción porque todos los elementos en escena incluso la vestimenta tiene que aportar vitalidad a la creación y no ser elementos de adorno, al final una puesta en escena se compone de todos los elementos que significan y resignifican dentro de la obra permitiendo que el espectador le dé su propia interpretación.

2.7. Descripción del personaje y un breve contexto del vestuario original de la obra

La obra literaria “En el nombre de la madre” del escritor Erri de Luca fue adaptada al teatro y puesta en escena por el director Gianluca Barbadori en Ecuador en el 2021 con la actuación de la actriz ecuatoriana Montse Serra.

La obra se basa en la adolescencia de Miriàm, una mujer que narra el proceso de concebir a su hijo hasta ser madre, con relación a un contexto histórico que coloca a esta joven en situaciones que la llevan a pensar en ella, en su hijo y su esposo Iosef (José). Esta joven es comprometida a Iosef, sin embargo, en el transcurso su entrega a este hombre tiene un desenlace diferente al ser concebido por un ente espiritual.

Miriàm dentro de la obra es una mujer que narra la historia de su vida desde una forma terrenal haciendo referencia los conflictos humanos y sociales que atravesó al ser concebido de una manera antinatural y las dificultades que atravesó en un contexto social donde los personajes tienen un pensamiento marcado y lo problemático que fue relacionarse en este ámbito.

Sin embargo, Miriàm es una mujer que se muestra afable, cariñosa y con una consciencia de su ser con valores muy marcados en su personalidad como la gratitud, el amor, y la dedicación a sus ideales y pensamientos, es la historia de una mujer que se muestra real y terrenal.

“En cada vida existe un día y una hora que le impone a una persona ser para los demás lo que ellos creen y ven. Les sucede a los santos, a los bandidos, a los locos, a los vagabundos, aparece una palabra de otro que asigna el papel.”²⁶

Si bien la obra es atemporal, el autor logra a través de la historia de Miriàm, Iosef y la concepción de un niño tocar temas universales como el amor y la gratitud que permite que el espectador conecte con la historia de una mujer que cuenta su historia, después de años de la muerte de su hijo y hablando desde lo que aprendió a lo largo de su vida.

2.8 Puesta en escena:

En la puesta en escena se encuentran elementos como la iluminación, el vestuario y la interpretación del monólogo. A partir de los siguientes componentes se desarrolla la obra “En nombre de la Madre”.

Escenografía: Espacio vacío en herradura.

Utilería: Dentro de la obra es una pequeña silla que utiliza el tránsito de la actriz.

Lugar Geográfico: La historia sucede dentro de la ciudad de Nazaret específicamente en Galilea, Iosef y Miriàm hacen un tránsito hacia Belén, lugar donde nacerá Jesús.

Espacio: La obra se encuentra en un espacio que a partir de las luces simula el establo donde Miriàm dio a la luz, el espacio está pensado como un lugar íntimo donde Miriàm desde su privacidad narra los momentos que le van sucediendo en su travesía hasta dar a luz a Ieshu.

Sonido: La obra al parecer prescinde de la música sin embargo el director decidió utilizar una musicalidad en la palabra de la actriz, puesto que a lo largo de la obra la actriz trabaja una tonalidad en su voz, la música habita en la calidez de su voz al narrar la historia en conjunto con los movimientos que fluyen con los matices de la narración.

Iluminación: se utilizan colores como el rojo, azul, celeste, verde y blanco, esos colores aparecen durante los momentos que transita Miriàm, los colores están pensados

²⁶ Erri Luca, adaptación En nombre de la madre, Ed. 2019, pp. 14.

para generar un cambio de atmosfera con luces generales y una luz especifica que se usa cuando Miriàm se conecta al final a través de una plegaria con una energía sobrenatural, se regresa a la luz general azul para romper con este momento y continuar con la obra. La luz está pensada para ocasionar dimensiones como el recuerdo, espacio, naturaleza.

Vestuario: Para el vestuario se realizó un análisis de la obra en el contexto social en este Ecuador, es decir, se hizo un estudio que determinó como se concibió a Miriàm y, a partir de estas concepciones se produjeron cambios en la vestimenta del personaje. El vestuario aborda elementos geográficos de la época donde se desarrolla la obra y los condensa con aspectos que se analizan del país donde se van a presentar.

Color: El vestuario consta de tonalidades azules que se eligieron a partir de la que denota el color y lo contrasta con una franja roja que es utilizada al final como una placenta para simular el parto de Miriàm.

Material: Las telas son suaves y delicadas, para generar la idea de sutileza en el vestuario, el autor hace hincapié en que las telas debían ser largas porque los movimientos de la actriz serian continuos y se trabajaría desde la ligereza, como si la actriz flotara en el espacio.

Forma: Este diseño se crea a partir de la combinación antes mencionada, a nivel geográfico se piensa en la vestidura larga para cubrir al cuerpo del sol, la obra se sitúa en un clima desértico y árido y al mismo tiempo el nivel cultural de una mujer que es conservadora y muestra su esencia por esta razón el vestuario se piensa muy holgado para no marcar las curvas de la mujer si no que se centre la historia en la naturaleza y misticismo que emana Miriàm.

Capítulo 3

3.1. Análisis de la propuesta del vestuario contemporáneo de Miriàm

Dimensión geográfico, histórico y social; Ecuador-Quito siglo XIX.

Elementos históricos de la Iglesia Evangélica	Factores sociales con relación a Miriàm	Factores personales con relación a la vida íntima y familiar de Miriàm.
<p>La evangelización de quito</p> <p>La evangelización de Ecuador</p> <p>Los métodos de evangelización.</p>	<p>-Nacionalidad: ecuatoriana</p> <p>- ¿En qué país vive?</p> <p>Ecuador</p> <p>-Estrato social a que pertenece:</p> <p>Clase media</p> <p>- Lugar que ocupa en la colectividad</p> <p>Miriàm ocupa un lugar en trabajadoras domésticas.</p> <p>-Condiciones de trabajo ¿Está contento consigo mismo?</p> <p>Si porque ella tiene una crianza basada en el rol que debe tener una ama de</p>	<p>- Sociabilidad. ¿Está de acuerdo con el medio que lo rodea?</p> <p>Miriàm es una mujer afable, pero cuestionaba los roles de género.</p> <p>-Ocupación o profesión.</p> <p>Miriàm es ama de casa y Iosef es carpintero, arregla muebles en el centro histórico.</p> <p>- Educación.</p> <p>Miriàm es una mujer que termino la primaria y no estudio más.</p> <p>-Vida familiar. ¿Quiénes son sus padres?</p> <p>Los padres de Miriàm son evangélicos y sastres.</p> <p>-Tipo de relación con sus padres.</p> <p>Tiene una relación cercana porque las decisiones de Miriàm las toma en base al criterio de sus padres.</p> <p>-Estado Civil.</p> <p>Comprometida</p> <p>-Hijos.</p>

	<p>casa.</p> <p>Y Iosef hereda el negocio de sus padres, aprendió desde niño el rol de carpintero.</p> <p>- ¿Coincide con sus aptitudes y vocación?</p> <p>Si porque Miriàm se crio en un hogar donde la enseñaron hacer una mujer con aptitudes para mantener un hogar.</p>	<p>En estado de gestación.</p> <p>-Precisar relaciones con el cónyuge e hijos.</p> <p>Con su esposo Iosef era sumisa, esperaba que Iosef tome la decisión en la relación, pero era justa.</p> <p>Con su hijo era muy amorosa y compasiva.</p> <p>- ¿Cuál es su religión? Evangélica</p> <p>- ¿Es creyente? Si</p> <p>- Viajes. Lugares que ha visitado o en que ha vivido. Otavalo y Ambato</p> <p>-Pasatiempos ¿qué hace en su tiempo libre? Tejer y lee la biblia.</p> <p>-Estado financiero. ¿Tiene ahorros? ¿Es suficiente para sus necesidades? No tiene ahorros, vive con el día a día, pero un negocio heredado.</p> <p>- ¿En qué ciudad o pueblo vive? Vive en Quito, en el centro histórico</p> <p>- ¿Qué aspecto tiene su casa? Es una casa de adobe</p> <p>-¿Cuántas habitaciones tiene? Tes habitaciones</p>
--	--	--

		<p>-¿Cómo están amobladas? Son habitaciones con muebles rehusados</p>
--	--	--

Tabla 3.1.1 Dimensión Geográfico, Histórico y social Ecuador-Quito siglo XIX.
Cuadro de análisis de nociones de materiales para la obra “En el nombre de la Madre”
basado en el concepto de estudio cuatridimensional del personaje teatral de Sergio Arrau.

Dimensión Física

Características Físicas del personaje	Cualidades del movimiento	Cualidades de la postura
<p>- Miriàm es una mujer mestiza Tiene 55 años - Mide 1.60 - Peso 60 kilos - Es una mujer de contextura delgada con una corporalidad ectomorfa. -Su color de cabello negro, ojos marrones y piel trigueña. -Rasgos fisonómicos. Tiene un rostro ovalado totalmente proporcionado. - ¿Cómo es su voz, es lírica, expresiva, potente y cálida?</p>	<p>- ¿Cómo camina? Su caminar es continuo y delicado. -Sus acciones son líricas por ende sus movimientos son tan suaves en su desplazamiento por el espacio.</p>	<p>¿Cuál es su postura normal? Es una mujer que tiene una pequeña joroba por la edad y por su trabajo de ama de casa, especialmente por su mala postura al pararse o hacer actividades como lavar la ropa.</p>

<p>- ¿Tiene alguna característica especial? Sus manos son delicadas y suaves.</p> <p>- ¿En qué estado de salud se encuentra?</p> <p>Es una mujer sana, pero con desgaste muscular por su edad.</p>		
--	--	--

Tabla 3.1.2 Dimensión Física. Cuadro de análisis de nociones de materiales para la obra “En el nombre de la Madre” basado en el concepto de estudio cuatridimensional del personaje teatral de Sergio Arrau.

Dimensión Sensorial

Características sensoriales de Miriàm a nivel Universal	Cualidades sensoriales de Miriàm con respecto al medio social que habita.	Cualidades sensoriales con respecto a relación con los otros personajes.
Protectora Amorosa Paciente Misericordiosa Piadosa Comprensiva Dulce	Riguroso Justa Creyente Caritativa Comunicativa	Amorosa Firme Atenta Compasiva Afable

Tabla 3.1.3 Dimensión Sensorial. Cuadro de análisis de nociones de materiales para la obra “En el nombre de la Madre” basado en el concepto de estudio cuatridimensional del personaje teatral de Sergio Arrau.

Dimensión Psicológica

Cualidades de la vida de Miriàm con relación a su contexto histórico y religioso.	Cualidades de la vida de Miriàm con relación a su contexto Familiar y de ella mismo	Creación de aspectos psicológicos personales de Miriàm
<p>- Normas morales por las que se guía. ¿Corresponden a su religión?</p> <p>Miriàm es una mujer judío-cristiana.</p> <p>Es una mujer temerosa a Dios, se comporta sumisa, tranquila, es callada, aunque es pensativa teme a expresar su opinión a ser juzgada.</p> <p>-Carácter. ¿Es introvertido o extravertido?</p> <p>Introvertido porque sus ideas pasan por flujo de pensamientos que ella considera necesario para expresar sus ideas.</p> <p>- ¿Lo consideraría como de tipo: teórico, estético, económico, social, político o</p>	<p>Contratiempos y desengaños. ¿De qué índole?</p> <p>Gestación por un ángel que la hizo sentir recelo con los planes de Dios.</p> <p>Aceptación al saber que iba a tener un primogénito de Dios.</p> <p>Rechazo de Iosef al entrarse que está en gestación le causo inseguridad y temor.</p> <p>Miriàm al dará a luz y saber que su hijo iba a ser sacrificado sintió incertidumbre, duda, temor.</p> <p>-Complejos e inhibiciones ¿Que las han motivado?</p> <p>Complejo de</p>	<p>Vida sexual ¿Le ha creado alguna dificultad de índole psicológica?</p> <p>No porque ella está satisfecha de ser una mujer escogida por Dios para sus planes y eso le causa seguridad en lo que debe hacer con ella misma, según el mandato de Dios.</p> <p>- Actitud frente a la vida. Filosofía personal. Valores</p> <p>Miriàm es una mujer amorosa. Empática, paciente, humilde, gratificante.</p> <p>-Ambición. ¿Qué espera conseguir?</p> <p>Cumplir con el plan de Dios</p> <p>- ¿Cuál es su objetivo vital?</p> <p>Mantener a salvo a Jesús hasta que llegue el momento que cumpla la profecía.</p>

<p>religioso?</p> <p>Religioso porque la iglesia tiene ciertas normas que no permiten que Miriàm pueda expresarse de manera libre y se adoctrine a sus normas y formas de pensar.</p>	<p>inferioridad porque esperaba que otras personas tomen las decisiones para ella.</p>	<p>- ¿En qué cosas se interesa profundamente?</p> <p>En la atención y cuidado hacia los más necesitados.</p> <p>-Temperamento tipos psicológicos: Sanguíneo, colérico, melancólico, flemático</p> <p>Miriàm es sanguínea porque es una persona expresiva, cálida y compasiva.</p> <p>-Cualidades y facultades Intelectuales: Era perspicaz y asertiva porque sabía reaccionar ante las personas y poderse relacionar de mejor manera.</p> <p>Inteligencia: Porque sabía escuchar y reconocer los peligros. Imaginación: Era una mujer creativa porque buscaba soluciones que sean accesibles para quienes conformaban su hogar.</p>
---	--	---

Tabla 3.1.4 Dimensión Psicológica. Cuadro de análisis de nociones de materiales para la obra “En el nombre de la Madre” basado en el concepto de estudio cuatridimensional del personaje teatral de Sergio Arrau.

Color

Azul	Blanco	Rojo
<p>Se escogió el color azul porque dentro de la psicología del color es un tono que representa la iluminación, a nivel universal lo ha usado los personajes bíblicos, con mayor relevancia la virgen Miriàm.</p>	<p>Se escogió el color blanco porque durante toda la obra Miriàm se muestra como una mujer en toda su esencia. En la religión el blanco es un color que representa divinidad, pero también representa el lado más puro de los personajes religiosos.</p>	<p>Se escogió este color porque simboliza a nivel semiótico atraviesa la línea del amor, pasión y sangre.</p> <p>Durante la obra este este color se resignificará para darle sentido al color que usara en el vestuario.</p>

Tabla 3.1.5 Color

Material

Chiffon tela	Popelina Algodón tela	Lin Aruba tela
<p>Se escogió la tela de chiffon ya que es una tela que debido a su elaboración con hilos de crepe dan una sensación de elasticidad.</p> <p>Esta tela tendrá un papel protagónico en el vestuario ya que ocupará el lugar de un chal, se utilizará como un velo para cubrirse y también será parte del nacimiento de Jesús, simulando la placenta.</p>	<p>La tela de algodón se escogió porque es una tela delgada, pesada y duradera.</p> <p>Esta tela suele ser resistente y en la obra es necesario debido a que Miriàm es una mujer que pertenece a clase media por ende su vestuario y esencialmente su bata debe ser duradera para el trayecto que atraviesa durante toda la obra.</p>	<p>La tela de lino se escogió debido a que es una tela ligera, por su mezcla con el material algodón. El lino es una tela que se suele usar en chaquetas, aportan frescura. En la obra esta tela se la utilizara como un abrigo que recubra a la virgen Miriàm del clima.</p>

Tabla 3.1.6 Material

Nociones del material

Peso	Longitud	Ajuste
<p>El elemento sensorial que aporta el peso es la sensación que tiene el tacto del personaje con el material y a partir de esta conexión se evidencie los movimientos que puede hacer la actriz respecto al peso de las prendas.</p> <p>El peso de los materiales del personaje es ligero para que haya una continuidad lírica de sus movimientos.</p>	<p>La longitud aporta altura y anchura al personaje. La longitud es un factor que puede agregar volumen como simular zonas del cuerpo que el personaje no quiere que se noten.</p> <p>En el personaje Miriàm la altura es un elemento que modificará el movimiento al personaje y la anchura permitirá que las telas le den sensaciones de ligereza.</p>	<p>En cuanto al ajuste es un elemento que va de que va en relación con la longitud ya que permite definir los aspectos de ajuste o soltura que tendrá el vestuario en el personaje.</p> <p>En el personaje Miriàm hace uso de los materiales del vestuario para disimular su figura femenina y que solo resalte en su totalidad la esencia de la mujer sin sus rasgos estéticos femeninos.</p>

Tabla 3.1.7 Nociones del material

3.2. Imágenes de referencia del silo XIX de la ciudad de Quito del siglo XIX



Imagen 3.2.1 Moda quiteña del siglo XIX de los ladrillos de Quito

3.3. Tabla de mediciones del Boceto

Tabla para Vestido	
Piezas	Medidas (cm)
Escote	7
Profundidad de escote	2
Caída de hombro	3.50
Talle posterior	41
Largo Total	140
Media espalda	19
Pecho	50
Cintura	42
Cadera	51
Hombro	14
Largo de la manga	53
Contorno de puño	13
Profundidad Siza	19
Largo Cadera	19
Cintura	44

Tabla 3.3.1 Tabla para vestido

Tabla para Túnica	
Piezas	Medidas (cm)
Escote	9
Profundidad de escote	3
Caída de hombro	4
Talle posterior	41
Largo Total	110
Media espalda	20
Pecho	51
Cintura	42

Cadera	52
Hombro	14
Largo de la manga	40
Contorno de puño	16
Profundidad Siza	20
Largo Cadera	19
Cintura	44

Tabla 3.3.2 Tabla para túnica

Tabla para chal	
Piezas	Medida (cm)
Largo	224
Ancho	80

Tabla 3.3.3 Tabla para chal

Ficha del ensamblado del vestido	
Trazo	1. Aplicación de medidas
Tizado	1. Dibujar los patrones sobre la tela 2. Dejar las costuras correspondientes
Corte	1. De las piezas del vestido
Ensamblado	1. Trazar espalda y delantero del corpiño 2. Cortar, encandilar y unir hombros y costados. 3. Planchar las piezas 4. Trazar, cortar y arma el cuello 5. Trazar, cortar, y armar la

	<p>manga</p> <ol style="list-style-type: none"> 6. Pegar cuello y mangas 7. Trazar y cortar la falda 8. Unir costados 9. Pasar puntada para encarrujar 10. Unir la blusa 11. Hacer el doblado 12. Planchar 13. Señalar y tejer ojales 14. Pegar botones 15. Pegar encaje en el cuello
Terminado	<ol style="list-style-type: none"> 1. Sacar hilos sobrantes 2. Planchar el vestido 3. Colocar en el armado.

Tabla 3.4.1 Ficha del ensamblado del vestido





Imagen 3.4.2 Ensamble del vestido

Ficha del ensamblado de la túnica	
Trazo	1. Aplicación de medidas
Tizado	1. Dibujar los patrones sobre la tela 2. Dejar las costuras correspondientes
Corte	1. De las piezas de la túnica
Ensamblado	1. Cortar y encandilar 2. Unir hombros y costados 3. Cortar la manga 4. Unir la manga 5. Hacer los doblados 6. Colocar sesgo al escote

	<ol style="list-style-type: none"> 7. Planchar y quitar los hilvanes 8. Señalar y tejer ojales 9. Pegar botones
Terminado	<ol style="list-style-type: none"> 1. Sacar hilos sobrantes 2. Planchar la túnica 3. Colocar en el armado

Tabla 3.4.3 Ficha del ensamblado de la túnica

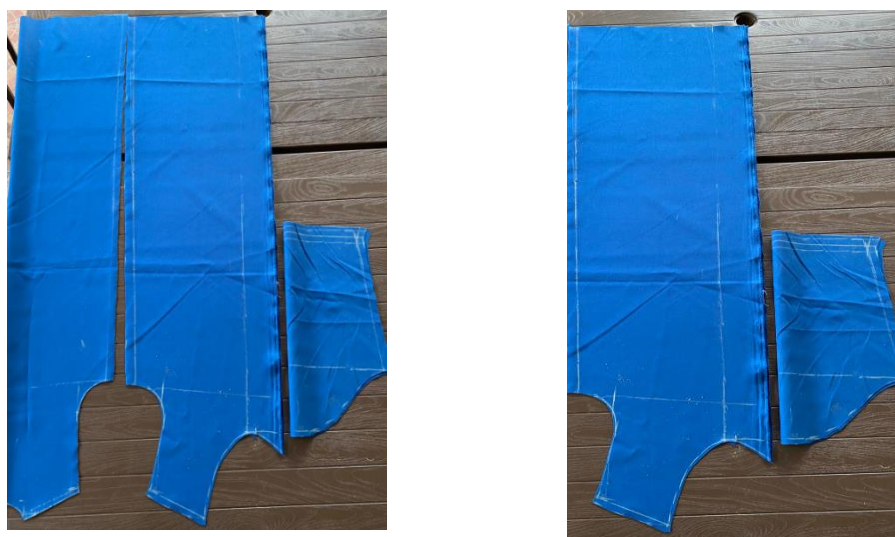


Imagen 3.4.4 Ensamble de la túnica

Ficha del ensamblado del chal	
Trazo	<ol style="list-style-type: none"> 1. Aplicación de medidas
Tizado	<ol style="list-style-type: none"> 1. Dibujar los patrones sobre la tela 2. Dejar las costuras correspondientes
Corte	<ol style="list-style-type: none"> 1. De las piezas al chal
Ensamblado	<ol style="list-style-type: none"> 1. Aplicar las medidas del

	<p>largo y ancho</p> <ol style="list-style-type: none"> 2. Unir los puntos 3. Proceder a cortar 4. Quemar los filos para evitar el deshilado
Terminado	<ol style="list-style-type: none"> 1. Sacar hilos sobrantes 2. Planchar el chal 3. Colocar en el armado

Tabla 3.4.5 Ficha del ensamblado del chal



Imagen 3.4.6 Ensamble del chal

Vestido de Frente

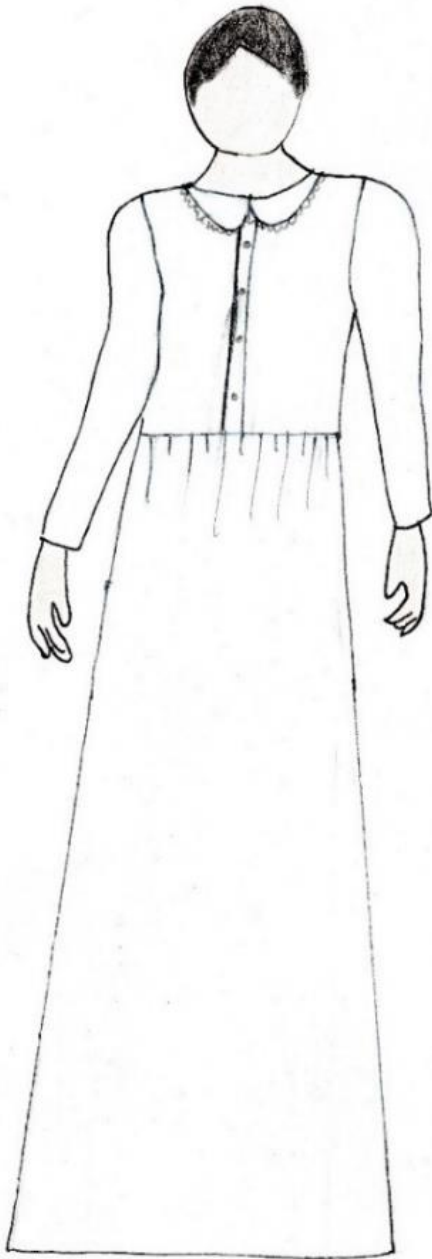


Imagen 3.5.1 Vestido de frente

Vestido de espalda

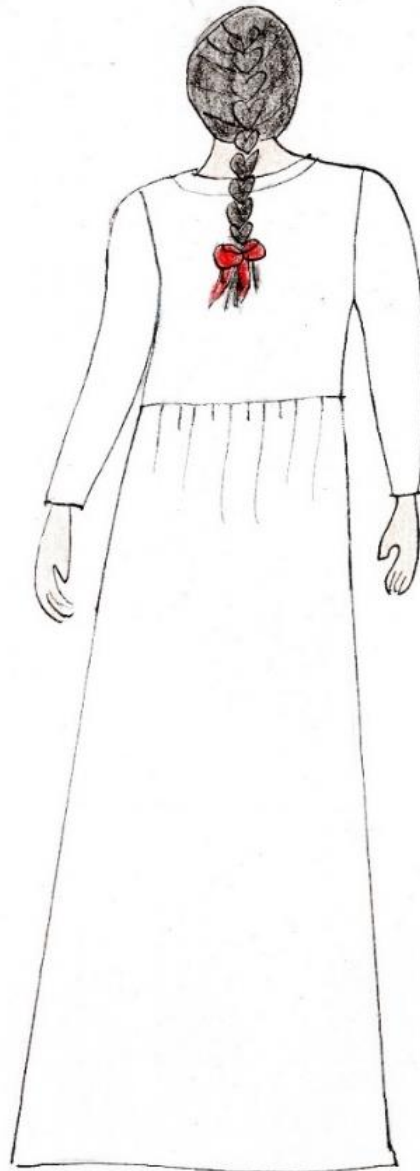


Imagen 3.5.2 Vestido de Espalda

Túnica de frente

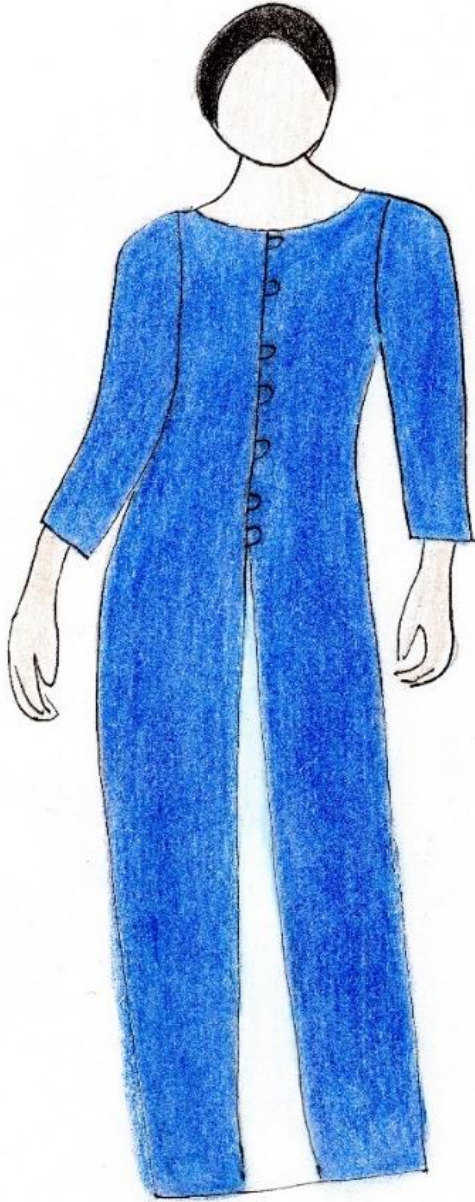


Imagen 3.5.3 Túnica de frente

Túnica de Espalda

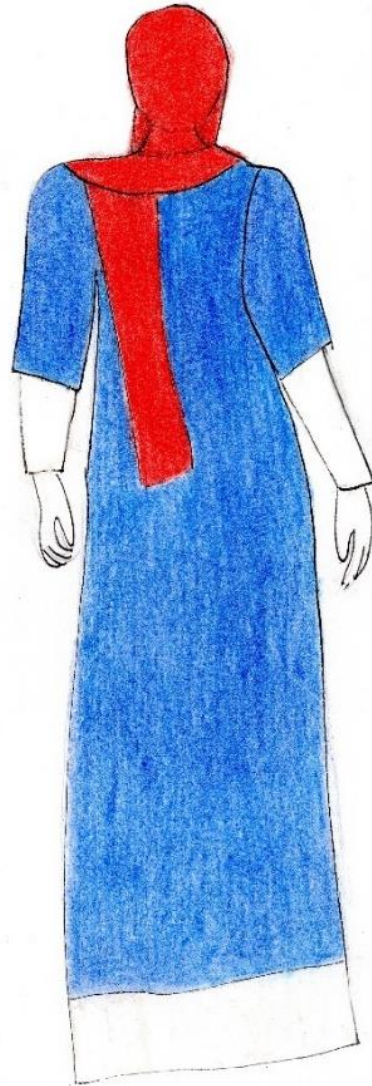


Imagen 3.5.4 Túnica de espalda

Chal Multiusos, ejemplos.



Imagen 3.5.5 Chal multiusos, ejemplos

3.4. Patrones del vestuario

Túnica Talla 38

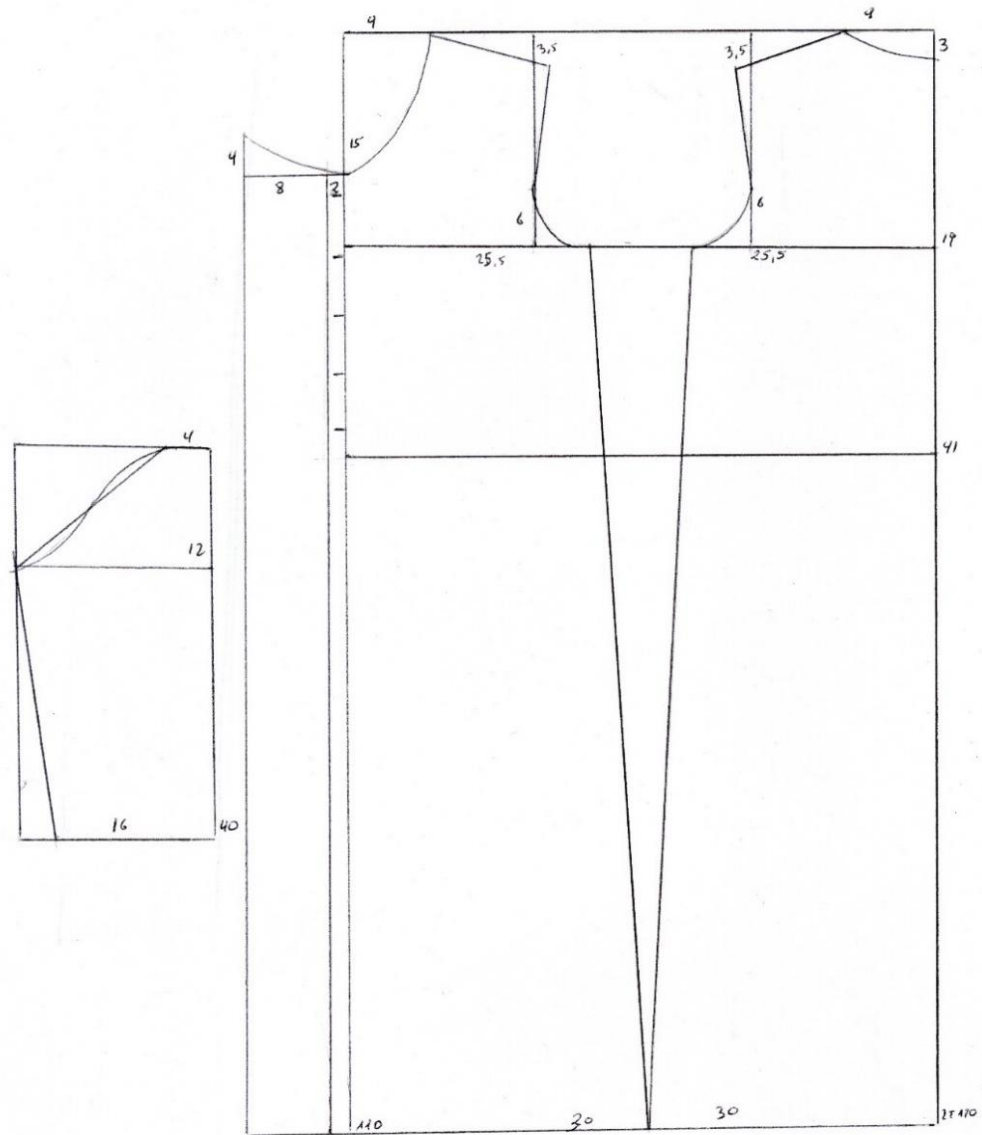


Imagen 3.6.1. Túnica

Manga del Vestido talla 38

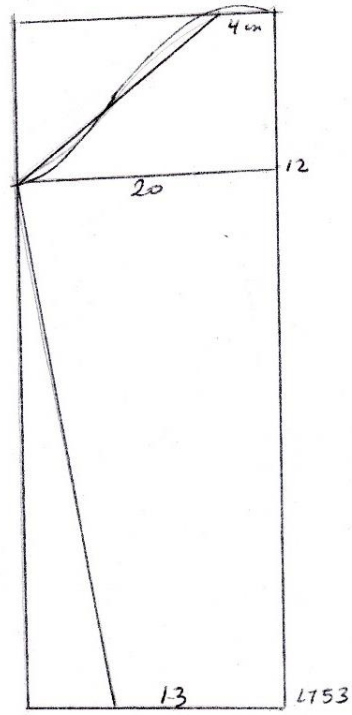


Imagen 3.6.2. Manga del vestido

Medidas Chal



Imagen 3.6.3. Medidas chal

Vestido talla 38

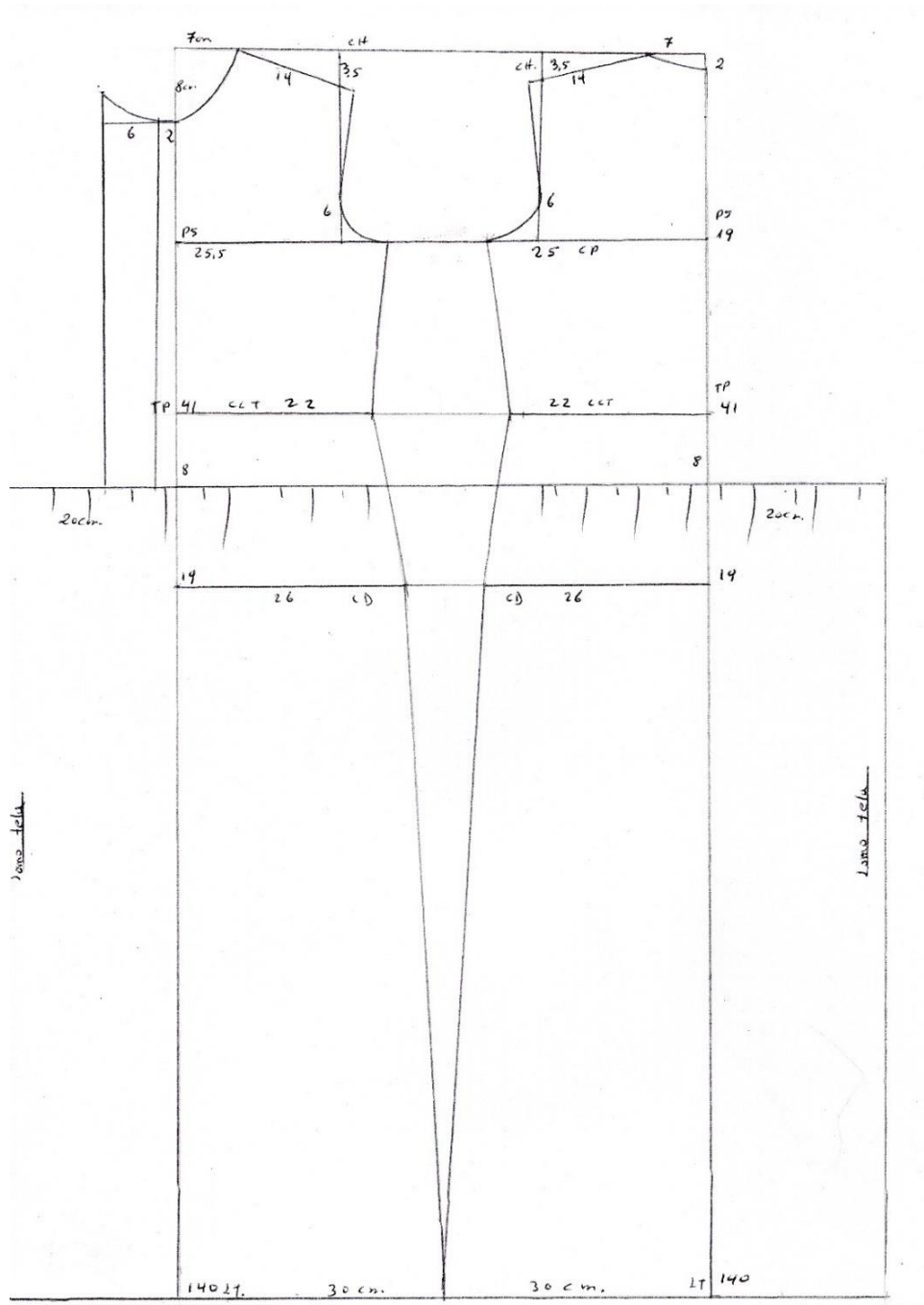


Imagen 3.6.4. Vestido

3.5. Resultados Finales





Imagen 3.7.1. Chal





Imagen 3.7.2. Túnica









Imagen 3.7.3. Vestido

Conclusiones

Al concluir el trabajo se puede determinar que el vestuario tiene un conjunto de elementos los cuales permiten su construcción, entre estos encontramos: los colores y los efectos que estos tienen al momento de usarse, los materiales y como estos pueden modificar la postura y los movimientos de la actriz o actor, las nociones del vestuario que son los tipos de vestimenta según la época que se pueden realizar para definir el contexto de la obra.

El vestuario teatral está compuesto por códigos que resignifican en escena y son sustanciales para que el espectador pueda percibir la obra y comprender su contexto a partir de la vestimenta. De la misma forma en la construcción del personaje determina que el vestuario debe estar en conjunto a la creación ya que dependiendo del actor o la actriz éste puede ayudar a potenciar los movimientos y a concretar al personaje que se está construyendo.

La construcción psicofísica del personaje va a depender de la percepción sensorial, física y psicológica del actor que construye su personaje ya que los elementos del vestuario si bien pueden ayudar a potenciar también dependerá de la capacidad que tiene el intérprete de implementar este factor a su creación. Desde mi perspectiva considero que el vestuario es parte de los componentes que hilan en conjunto con los demás elementos de la escena como la iluminación, escenografía, construcción física del intérprete dando como resultado una obra.

Se realizó una propuesta de vestuario en el siglo XIX esperando que los resultados ayuden a encontrar una forma de crear el vestuario desde un análisis cuatridimensional del personaje dedicado a entender todas las percepciones tanto físicas, geográficas, sociales, sensoriales del personaje y de esta manera, delimitar las ideas para desarrollar y construir el vestuario. Los fundamentos que se consideran al crear un vestuario para una época en específico responden a las preguntas que ayuden a delimitar las ideas base para entender la psicofísica del personaje y su contexto histórica, social y político de la obra.

La psicología del color afecta a los vestuarios y a la comprensión que tiene los espectadores hacia los diferentes tipos de tonalidades, este factor se debe considerar ya que cada tono tiende a representar una idea de lo que significa e incluso los colores pueden estar relaciones a ideas universales de significados.

El material también puede ayudar modificar la movilidad del personaje puesto que un vestuario apretado puede dar cierto tipo de movimientos al interprete y también puede delimitar los desplazamientos, este componente se relaciona con las texturas debido a que, dependiendo de la tela, contextura, el grosor y el tamaño se puede pensar en que tan factible puede ser el material del vestuario.

En la obra “En el nombre de la madre”, encontramos una gran posibilidad de entender la influencia que tuvo el vestuario considerando que la vestimenta haya utilizado patrones similares para su creación en los espacios en los que se presentó, sin embargo, lo que resulta importante son las modificaciones para cada contexto social en las ciudades que se puso en escena. A partir de esta idea se crea el análisis cuatridimensional del vestuario sistematizando contextos históricos, sociales políticos, y determinando cómo el personaje se concibe dentro de la sociedad en ese momento.

Para determinar esto se recurre a investigar qué tipo de tela se usaban en esa época, cómo se vestían las mujeres y que delimitaciones podría tener una mujer en ese contexto social. Una de las influencias más grandes que puede tener el vestuario es que si se considera un análisis concreto del personaje, la vestimenta se puede asociar directamente a una época en particular. Los vestuarios que se han utilizado a lo largo de la historia teatral se pensaron para potenciar al interprete es así como, un elemento como el maquillaje y una máscara podían evidenciar a los espectadores qué tipo personaje era, por esta razón considero que el vestuario es importante y necesario para que se comprenda y consolide una obra.

Por último, parte de elaborar este análisis busca que las personas creen o modifiquen un vestuario para una obra y logren encontrar en estos conceptos, estudios y figuras la construcción de una vestimenta y como las ideas deben estar justificadas, incluso pensar en cómo llevara el cabello o accesorios pueden potenciar a los personajes, se puede concluir que el vestuario tiene una gran influencia y que puede ser considerado en el proceso al principio, en el medio o en el final de un montaje, lo importante es que este elemento debe estar totalmente justificado tanto en las piezas, materiales y colores, reconociendo que todo lo que está en la escena tiene un valor simbólico y se entreteje con lo que acontece en el espacio para resignificar una obra.

Recomendaciones

Parte de realizar esta investigación es aportar al estudio del vestuario, con el fin de que este sea estudiado a profundidad y colocarlo dentro del área de aprendizaje. Como parte de este proceso sería importante desarrollar la materia de vestuario en conjunto con un análisis del personaje ya que encontrar en escena ideas del personaje que se están plasmando en el intérprete puede potenciar la creación de un vestuario que esté relacionado con los hallazgos que un actor tiene desde el inicio. Teniendo en claro que el vestuario debe tener un estudio para la apropiación de elementos, colores dentro de la vestimenta, es un ejercicio que puede funcionar para personajes a futuro y también para entender como los componentes afectan al personaje.

Es necesario que este ejercicio se realice con otros personajes para considerar qué tan viable es la construcción de un vestuario desde un análisis minucioso como lo es el análisis cuatridimensional y que puede ser aplicado a otros personajes y a otras formas de crearlos para que el valor simbólico de una vestimenta se concrete y se sistematice con las preguntas necesarias para que todos los elementos estén consolidados desde un inicio y los actores puedan disfrutar del proceso en conjunto con un vestuario que aporte a su creación.

ANEXOS

ANEXO 1

Entrevista Preguntas

Director: Gianluca Barbadori

Fecha: martes, 12 de julio de 2022.

Lugar: Yaruqui, Quito-Ecuador

Hora: 12:09:27

Enlace de grabación: <https://www.youtube.com/watch?v=dhlHjkIY3pk>

¿Qué autor o vestuarista influye en el vestuario

En particular ningún autor, fue una propuesta de la vestuarista en esta obra, tiene en este momento tres veces presentada la obra una en Colombia, Italia y Ecuador y en cada versión el vestuario es un poco diferente, depende mucho también de la figura que se tiene en cada país de Miriàm no con el concepto de la figura de niña, sino con el concepto de que no sea una reposición de la iconografía de Miriàm como el icono de los cuadros. No se proponga necesariamente de la misma manera , en el caso de Ecuador es donde más nos acercamos el vestuario que utilizamos en la versión más cercana porque hablando un poco con la producción, con las personas, con los ecuatorianos ,con la gente del teatro con la actriz con la vestuarista y con la asistente dirección nos dimos cuenta por ellos por lo menos me propusieron igual ir un poco de ese lado no como respetar algunos elementos como por ejemplo la tela roja que tienes en la cabeza por ejemplo en las otras versiones por ejemplo italiana pero los patrones son totalmente diferente y tiene pantalones y en la versión colombiana ni siquiera tiene un vestuario que llama un poco a Medio Oriente medio pero no es con una referencia al iconografía de Miriàm la versión colombiana es una mujer que vive cómo en un espacio más de campo desértico típico del Medio Oriente una mujer que vive más en el campo en las afueras de la ciudad.

¿En Ecuador como visualizaste a Miriàm?

Seguramente una mujer que vivió contacto con la naturaleza tiene una gracia una sensibilidad y una escucha fuera de lo común, es una mujer que privilegia el silencio y la observación y la escucha y eso me hace pensar que no sea mundano obviamente no ves pero que tampoco es una de esas personas que están como los pueblos de las ciudades

queriendo estar en medio de los demás. Es más, una persona de silencios entonces me la puedo imaginar viviendo quizás en una pequeña aldea una ciudad como Nazaret o lo que sea pero que viva no tanto en el centro sino un poquito más hacia las con un barrio un poquito más descentrado eso sí.

¿Cómo se realiza la investigación del personaje?

Se realizó a partir de las sugerencias que generó el tema cuando yo me encontré con ese texto estaba en la estación terminal de Roma trenes hay una librería muy grande de una empresa que se llama Feltrinelli y yo entré porque quería comprar unos libros de reeducar porque no había leído alguna cosa y yo no tenía nada de mi librería, quiero comprar y aprovechar este viaje para verte algo y empiezo a escoger algunos libros y a ojearlos y cuando me encuentro con este libro empiezo, lo abro empiezo a leer algunas cosas y me quedó clavado porque lo encontré lleno de gracia y de poesía esas dos palabras fueron las que las que de alguna manera me hicieron el elegir el texto, por que sentí que en el mundo que vivimos hace mucha falta tanto la gracia como la poesía es cierto que en teatro también muchas veces se apunta más como la diversión o hacer algo más grande o denunciar algo de una manera como sí conflictiva que los personajes viven muchas veces tragedias, comedias donde se habla de desastres de la esa cotidianidad de ciertas personas se ríe pero sobre cosas sobre las cuales son para llorar u obras de reivindicación, entonces dentro de este panorama que lo que siento que yo necesito para mí intentar hacer una investigación sobre sobre la gracia y la poesía para mí tiene que ver con la suspensión también no como con algo que tiene que ver con el silencio tiene que ver con algo que es como más aéreo, más etéreo y entonces con Montse empezamos a trabajar este tipo de energía y a partir de ahí se empezó a desarrollar el trabajo de ella.

Por un lado, que Miriàm una mujer que toma posesión no eres una mujer sumisa entonces la cuestión fue encontrar un punto de equilibrio entre esa dimensión amable muy llena de gracia y el hecho de que ella tiene una personalidad y un carácter, pero que no necesita expresarlo desde la agresividad o desde la dureza sino desde la dulzura y desde la claridad. Después entró otro elemento porque la Miriàm que elegimos nosotros no es una Miriàm de 18 a 19 o 20 años que cuenta lo que le acaba de pasar por lo tanto que tiene un niño gracioso en su vida sino que es una mujer adulta y madura que ya perdió el hijo en la Cruz y De hecho en el epílogo del texto y ya habla de Jesús, habla

del hecho de haberlo perdido y de lo que aprendió entonces esta gracia de la cual hablamos viene no solamente porque ella tiene, sino por todo lo que aprendió al contacto por 33 años con ese hijo tan especial, se llenó de conciencia de amor, de aceptación también del destino y de la muerte del hijo como algo necesario para difundir el concepto del amor entonces ella como madre de un hijo así no puede no estar llena de ese amor y al mismo tiempo no puedo ser la persona sumisa.

¿Utilizaste algún método o técnica actoral para construir el personaje con la actriz o solo bajo tu dirección?

Yo cuando trabajo con actores les pido en primera instancia que tengan una memoria absoluta o sea que no tenga la interferencia del texto porque para mí en particular en textos, en obras como estas pero en teatro mi manera de trabajar en general pero cuando se trabaja la narración es fundamental construirse frase por frase un imaginario muy detallado tridimensional sensorial es como intentar que la persona la actriz en este caso por un lado recupere experiencias propias imágenes sugerencias que le surgen del texto pero son como de ambientes o de situaciones que se conocen perfectamente porque las vivió y donde no las vivió es construir situaciones de una manera tan detallada por lo cual se vuelve algo conoces como si lo hubieses vivido es lo mismo que te pasa cuando te inventas una mentira, que están detalladas que tú la conoces a la perfección que puedes seguir contándola detalladamente entonces en este caso no se trata de inventarse una mentira sino de trabajar a partir de las imágenes texto pues el texto que imágenes y estas imágenes la actriz tiene que construirse de una manera absolutamente pesada cuando digo sensorial es que la actriz tuvo que hacer un trabajo sabía exactamente qué temperatura había en determinado momento de su recuerdo de su imagen, que olor había, qué horario era, cómo eran las cosas que ya tocaba, cómo era lo que ella escuchaba entonces por un lado el texto totalmente de memoria sin que interfiriera mínimamente.

Por otro lado, un trabajo detalladísimo que se lleva un montón de tiempo mucho tiempo sobre las imágenes 1 por 1 y por el otro lado tener en cuenta lo que te comentaba antes del tipo de persona que se es el tipo de energía que ella tiene, por lo tanto, tiene la luz de la conciencia y del amor tiene la gracia tiene la capacidad de escuchar tiene una manera de hablar como si quisiera abrazar a las personas. Ese tipo de trabajo muy sutil

tú lo viste en el Sánchez no y es muy complicado poder mantener ese tipo de energía a lo largo de toda la obra sin entrar en lo que le pasa muy seguido a los actores el mecanismo de querer involucrar o sorprender al público. La idea era que si ella tenía una credibilidad y una densidad real eso esa energía era la que podía llevar el público hacer este viaje con ellos entonces fue como una elección bastante desganada digamos que va un poco en contra de cómo se trabaja pero es lo que a mí me fascina no se riesgo se parte el trabajo y yo creo que los actores cuando encuentran un punto un equilibrio muy sutil y muy preciso, muy claro consiguen hacer cosas maravillosas y conmover emocionar mucho sin olvidar que tenemos el apoyo de este texto que es fantástico.

¿Qué elementos dentro de la obra consideras indispensables para que la actriz construya el personaje?

Pues yo creo que en principio obviamente uno tiene una idea pero hasta que no veo la energía de la actriz en este caso no pienso ni en el elemento el banquito sea necesario un asiento para él para poder trabajar la doble dimensión tanto de pie como sentada, pero en términos de vestuario es algo que surgió después de los primeros días de trabajo bueno ya conocía Montse trabajamos a distancia llegará por un mes para 5 semanas de trabajar en presencia, pero igual quise esperar unos días como para decidir ofender un poco por dónde iba por dónde estaba colocado a su energía.

En términos de elementos escenográficos te puedo decir que la obra fue construida la primera versión fue la colombiana la obra fue construida antes de la pandemia y estaba realizada carpa el público y el espacio era para hospedar unas 60 personas. Había unos bancos y unas colchonetas el público se sentaba ahí durante la obra se me ofrecía pan judío y té. Entonces será como un encuentro dentro de la casa y del espacio de Miriàm ella cogió a las personas para contarles esto entonces este concepto se mantuvo también por más que por cuestiones de Covid y espacio mucho más grande es por eso que en la versión que hicimos tengo aquí el público estaba como semicírculo casi en torno de ella estaba sobre alfombras descalza y arriba de la cabeza ese gran telón blanco que hace como especie de techo como si fuera una cara desde la cual aparecía una estrella en particular en el final.

La idea de los elementos o del “espacio escenográfico” es la idea como de un lugar de desde donde ella acoge las personas, como si las personas hayan decidido ir a

encontrarla para escuchar su historia, como que ya convoca para contar sus historias y las personas van y la cosa curiosa es que cuando las personas entraban dentro de la carpa no se olvida que pagó entrada para una obra, porque lo del momento contundentes el encuentro entonces es el encuentro con esa persona y creo que más allá del agradecer espacio en Guayaquil igual se logró generar como una dimensión donde todos estaban en torno de ella para escuchar esta historia y ver como si ya hubiese invitado ha cogido a las personas para compartir unas palabras clave de ese proceso es competir yo pienso que el teatro en general para mí no es mostrar lo que tú hiciste si no es compartir tu proceso y en este caso es muy ejemplar a mi concepto de trabajo.

¿Porque la elección de ese color para el vestuario y no otro color o estaba relacionado con el efecto que puede dar la iluminación?

Porque ella viste un color discreto entonces son los diferentes matices que van del azul más claro al azul oscuro y de hecho los 3 vestuarios por más que son diferentes sones tienen esos tienen matices que son siempre en torno de los entonces eso permite también que la franja roja que se tiene estresante, pero si yo siento que es un color que apaciguó, su color que queda ahora bienvenida, es un color que denota un tipo de calma, es mucho más poderoso que el negro ella de negro no la veía o con colores tampoco. Los grises para mí no daban una percepción de su tipo de energía, el blanco también lo sentía muy lejano como muy neutro entonces me parecía que los matices de azul siempre el azul fue como el color desde el principio digamos de la conexión con esta obra cuando llovía sí ahora después no sabía que, en qué tipo de vestuario de tejido o matices, pero sí el azul.

¿El material como lo pensaste por ejemplo ligero o pesado y por qué razón?

A ligero cómodo bien un material que no diera una resaltada zona de las formas femeninas como lo pensamos en Occidente De hecho medio en Oriente medio y en el área mediterránea por más que las mujeres puedan “mostrar sus formas” de su cuerpo pero siempre es bastante más ahora en los últimos años con la contemporaneidad y la occidentalización del vestuario obviamente las formas de la manera más provocativa si quieres, pero no aceptan no hace tanto parte tanto, la esencia de la mujer está en su manera de ser, en su espíritu, en su personalidad, en su a morosidad, en su generosidad no está en el cuerpo más allá de que también sea curado, se curan de una manera maniaca

se maquillan mucho se cuida muchísimo la piel, las manos, los pies o sea los ojos no pero es más una cuestión de atención hacia el cuerpo y hacia los que comparten tu cuerpo siendo familiares o marido. En ese sentido no el vestuario tenía que ser un vestuario donde aparece la esencia de la más que la estética de la mujer.

¿La forma del vestuario cómo lo decidiste, no dificulta el movimiento de la actriz?

Al contrario, también para mí el vestuario era importante que diera la percepción de que ella se movía sin caminar, que tuviese una forma de liviandad una de las cosas que trabajamos en los ensayos pues que ella se moviera sin caminar sin dar la percepción de caminar y también la gestualidad de ella siempre suspendida muy lenta como un tipo de movimiento continuo activo, que se vuelve casi hipnótico esa era la idea. Si tú le hiciste caso no había momentos donde ella hacía gestos netos o derechosos verticales o tensos se trabajó desde otra cosa se trajo más la rotonda que la linealidad más la suspensión que el peso pues era importante que el vestuario también pudiera acompañar eso.

¿Si tuvieras que adecuar la obra para Latinoamérica contemporánea cambiarías el vestuario actual o seguirá teniendo aspectos y rasgos del vestuario que se ha venido trabajando?

Depende de cómo sería la adaptación yo no tendría problemas en cambiar el vestuario, si fuera una Miriàm de un barrio marginal de una grande ciudad sería otra Miriàm tenía otra historia hablaría de otra manera el lenguaje la escritura sería diferente tipo de energía y posiblemente el vestuario. En este caso te lo digo respecto al tipo de texto tipo de dimensión a la edad de la actriz al tipo de proceso que me interesaba hacer y de dirección que me interesaba con este texto, siento que para poder resaltar la poeticidad de ese texto era muy importante trabajar en esa dirección después si hay otras bases se verán.

¿Cómo crees que aporta el vestuario dentro de la puesta en escena a los espectadores?

No tengo idea, cada uno se relaciona con varias fases su propia experiencia personal, pero eso pasa en general, si cualquier tipo de vestuario que el espectador se

encuentra le genera en base a su tipo de relaciones, experiencias, proveniencia, sensibilidad sus antecedentes en su vida. No hay su imaginario.

¿Crees que haya tenido el mismo impacto si Miriam utilizaba un traje y no utilizaba su túnica?

Si hubiese utilizado un traje no hubiese hablado de una parte de la obra, un poco lo que te decía antes ósea siento que esta elección por cómo la encaramos fue coherente con el tipo de texto y de lenguaje, con pantalones o un tipo de traje. No sería la misma Miriàm para mí.

¿Si tuvieras que montar la obra en otro lugar, harías otra versión del vestuario para ese lugar?

Claro estaría escuchando mucho como por ejemplo es posible que se logre hacer una versión en Argentina y siento que el vestuario en Argentina sería mucho más contemporáneo, como de una mujer medio oriental pero contemporáneo. Siempre una mujer con ese tipo de energía reservada etcétera, pero estaré quizás sería más detallado de hecho tanto la versión italiana como la colombiana

¿En qué te bases para analizar el vestuario para adaptarlo para el País al que vayas a presentar?

Las bases son percepción cultural que tienen las personas sobre la referencia de Miriam es resultado de un de varios diálogos con los que trabajan como te dije al principio, dirección la vestuarista cuando la vamos a llevar, pero también de preguntarle mucho a muchas personas eso sí.

¿Consideras que el vestuario tiene que estar al inicio de la creación del personaje, medio o al final?

Eso viene durante el proceso para mí, hasta que yo no vea la energía de la actriz. Hay obras donde se decide antes haces una mega obra que se fabrica o tienes que darle o haces un texto clásico o un texto conocido y tienes una imagen de cómo quieres que sea la puesta ya puedes imaginar el vestuario, las escenografías. Yo me tome Miriàm un momento, en este caso nos dimos el tiempo.

¿Al momento de crear el personaje, tuviste alguna influencia o ayuda de obras,

autores, pinturas?

No de ninguna manera, intente trabajar desde la actriz sin tener ninguna idea iconográfica.

¿Si hubieras tenido otro referente, crees que cambiaría la idea de Miriàm que imaginaste?

No sé, porque ni se me ocurrió. Yo siempre trabajo a través de los actores, a partir de la energía que ellos consiguen desarrollar y siento que la base del teatro se construye con los actores, todo el resto es una consecuencia. No soy de agregar cosas, trabajo de una manera muy esencial, de estar montando escenografías o efectos especiales. No me interesa

¿Dentro de la obra la actriz ocupaba el velo para utilizarlo como parte del parto?

Si al final aparece ya se lo quita y lo deja caer al suelo o simplemente el velo, pero solo al final después del parto cuando termina la obra que está cambiando la luz que está escuchando las voces de los pastores, el Alba está empezando a llegar en el momento y ella cuando mira entorno de ella la luz de la luz del establo que está cambiando hace una referencia a la placenta en el piso y simplemente la dirección de su mano va hacia la dirección de lo que antes era. Eso genera como una sugestión genera como una sugestión, pero solamente eso y después lo invitaba a Iosef a entrar.

¿Las luces ayudan a potenciar la obra?

Las luces son una un elemento que de alguna manera distingue las cuatro estancias de las cuales está dividida la obra. Cuando la primera es Rosa la del Anunciación, la segunda es Amber, la tercera es verde la del viaje es una luz bastante atrevida pero que yo sentía que quería una luz que rompiera mucho las anteriores y que diera como una dimensión de recuerdo, espacio, naturaleza, me pareció que era el color más afín de lo que estaba buscando. Y obviamente el azul que es mucho más a fin a la noche, a el parto que era una relación que yo estaba buscando.

¿Cuándo la actriz se desplaza en un espacio tan pequeño, como pensantes su trayectoria en función a lo que acontece en la obra?

¿Pensaste en los espacios para los cuatros momentos y como lo iba a transitar la

actriz?

La actriz siguió haciendo su trabajo y mano a mano que ella lo hacía, yo sabía obviamente tanto ella como yo sabíamos cuatro momentos muy definidos y ella seguía contando su historia y yo lo acompañaba con el cambio de luz creando un tipo de atmósfera diferente, pero en ningún momento, digamos lo que fue marcado con la actriz fue relación al espacio no en relación las luces he dicho las luces son como generales la única luz que es específica es la luz de la parte final de la obra cuando ella hace la plegaria al revés levanta la mano hacia pidiéndole a Dios no que su hijo pueda vivir o de última al menos hasta los 30 y en ese momento donde ya se relaciona con él y que es como una cosa que queda la duda pues está claro para para nosotros que de alguna manera ella entra en una dimensión de conexión con esta energía que se puede llamar Dios o lo que sea y después vuelve a entrar en establo después de la en la visión que ella tiene.

De hecho, cuando vuelve es como que se le recompone entorno la espacio vuelve a color azul además y se da cuenta que el niño está durmiendo o sea que todo lo que ella estuvo pidiendo de alguna manera casi gritando, fue una cosa que aparición del punto de vista energético que se conectó con ese ser de una manera no humana pero su cuerpo siguió estando en el establo, el niño estaba ahí, en ese caso si necesitaba una luz específica que pudiera acompañar ese momento que rompe con los otros momento de las estancias y con el color general.

ANEXO 2

Entrevista preguntas

Actriz: Montse Serra

Fecha: lunes, 11 de julio de 2022.

Lugar: Yaruqui, Quito-Ecuador

Hora: 11:50:56

Enlace de grabación: https://www.youtube.com/watch?v=Wyuf3k_eyyg

¿Qué autor o vestuarista influyo en el vestuario de la obra?

Es una decisión del director yo lo que tengo entendido por qué es un vestuario de la época, pero digamos una versión de un vestuario de la época se buscaba un vestuario que fuera muy largo que cubriera los pies o parte de los pies porque el personaje tenía una manera de caminar que debía dar la sensación de que flotaba no caminaba. La manera de caminar, el vestuario debe facilitar esa sensación volátil que debía tener el personaje. Por otro lado, las mangas debían ser muy largas también porque solamente debía verse o en lo posible el movimiento de las manos que era continuo y permanente desde el inicio hasta el final de la obra. Entonces el movimiento de las manos que también era fluido Tenía que estar respaldado por el vestuario es una respuesta mucho más específica que la puede dar el autor.

¿Como realizo la investigación del personaje?

Bueno es un personaje histórico, es Miriàm entonces digamos no fue abordado tanto desde la vida de Miriàm que todos conocemos y cuál fue. Era muy puntual el hecho específico que le había ocurrido a ella que también es de sobra conocido y sobre el que tampoco hay demasiado que investigar y lo que más hice hincapié una investigación más personal que ligada a libros o bibliografía fue significados que eran contundentes como por ejemplo el significado del amor, el significado de la aceptación, el significado de la entrega absoluta. En este tipo de palabras si realicé una investigación personal y profunda, el director siempre quiso que el personaje se abordará desde mí, no desde la representación de Miriàm reina madre de Jesús en la religión cristiana, sino desde mí. Si yo tenía que investigar era sobre el amor en mí, sobre la aceptación en mí, era otro tipo

de investigación un poco diferente a la que un actor aborda cuando tiene que representar un personaje histórico, nos alejamos de cliché de Miriàm, porque no se trataba de eso, sino que para entrar en Miriàm tenía que investigar dentro de mí misma y además cuando hablo de amor me refiero amor universal, el amor a los demás seres humanos, el amor como sentido absoluto de amor.

¿Como fue la creación del personaje a través del contexto histórico, que piensa del vestuario de esa época??

El vestuario tuve que hacerlo mío, más allá de que fuera un vestuario de la época o no de la época yo como actriz me dicen que me ponga esto y me lo voy a poner. Me dicen que haga tales movimientos lo voy a hacer. Independientemente yo no voy a cuestionar ni el vestuario que me ponen ni la época a la que pertenece Mi trabajo es trabajar valga la redundancia con lo que me dan a mí me dieron un vestuario muy difícil, muy complicado porque tenía que hacer muchos movimientos de una manera determinada con un vestuario grande, amplio, más grande, largo, más largo con una de Chal que yo tenía que enrollar en las manos. El Chal debía ser una continuación de mi brazo lo que añadía dificultad porque yo tenía más tela y con esa tela todavía tenía que arrodillarme, tenía que levantarme, tenía que sentarme y todo eso sin ningún tipo de dificultad en mí. Mi trabajo consistía en llegar cada día y la primera hora hacer desplazamientos con el vestuario tenía que incorporarlo, me lo llevé a mi casa por ejemplo los fines de semana, yo caminaba, trabajaba dentro de mi casa todo incluido el Chal, fue la única manera de que yo pudiera hacer lo mío con un vestuario que era absolutamente antinatural, sobre todo para una mujer de hoy en día, sumando el clima tropical y el pelo.

Si tuviera que hacer una Miriàm latinoamericana con un montaje que tuvieran las mismas características de volatilidad, de etéreo, de estar ella en una especie de nube que fluye. Yo elegiría un vestuario con dificultades muy parecidas era una tela no me acuerdo ahora el nombre de la tela, pero era una tela con una caída muy grande no era una tela rígida todo lo contrario era como tul o algo así, todo el vestuario caía. Si es que tuviera que hacerlo bajo las mismas coordenadas haría lo mismo porque eso que no funciona, es difícil crear la sensación de ligereza y que vuelas si se te ven las piernas.

¿Como relaciona ese contexto con la caracterización del personaje?

¿Qué elementos son indispensables para el personaje en la obra??

Más allá de todo lo que he dicho antes que lo potenciaba indudablemente estaba hecho para eso todos absolutamente todos los elementos de la obra tenían un objetivo y hablo de la luz habló del sonido del principio, obviamente del vestuario había poco más no había nada más en escena había un banco ,la iluminación si te dijera por ejemplo yo llevaba un pañuelo atado en la cabeza color rojo y el velo el pañuelo en un momento dado simulaba la placenta en el momento del parto en el momento en el que Miriàm da inicio proceso del parto ella se saca el pañuelo rojo lanza y lo deja en la tierra y después hace una referencia muy amplia no lo señala directamente pero se sobreentiende que lo que ha quedado en el suelo ya ella con el niño en brazos después de haber terminado la labor de parto que lo que ha quedado en el suelo es la placenta roja, yo creo que esa referencia incluso esa metáfora, referencia si se puede llamar así fue muy acertada y a mí me sirvió mucho porque él si le preguntaras la parte más difícil de la obra o la que me costó más inicialmente fue la parte del el parir sin nada y el parir de verdad ,el trabajar que estás pariendo un hijo entonces todos los movimientos que yo tenía específicamente con el pañuelo al dar inicio y luego con el velo que hubiera me sirvió mucho, fue indispensable no sé si utilizaría la palabra indispensable pero desde luego sí fue muy importante. El momento de arrancar con el parto es el momento que yo me saco el pañuelo, es el momento preciso que yo inicio con el parto, entonces me marca, tengo una acción física que me marca un echo posterior.

¿Como visualizaste al personaje por primera vez o cuando leíste por primera vez la obra?

Por la manera de trabajar desde porque la estaba centrando en mí si bien es un personaje histórico ajeno a mí pero me estaban pidiendo mi propia experiencia y yo no soy una persona religiosa mucho menos mística soy muy escéptica con respecto a la religión, en otras palabras no creo en Dios y cuando tú abor das un personaje sabes que lo tienes que vivir por lo menos esa manera como yo trabajo pero sabes que lo tienes que vivir como personaje cuándo tengo que empezar a creerme de verdad que hay un Ángel delante de mí que va a ser que yo conciba un hijo de Dios pero me lo tengo que creer de verdad tengo una resistencia natural ante esas direcciones las cuestionó no por nada sino porque digo a ver de natural esto no me sale buscar la manera de hacer y bueno eso me

causó bastantes conflictos. Una vez pude pasar el episodio del Ángel que fue el más complicado también para mí por ser el inicio de la obra y requerir de mí una confianza que no se pierde una vez pasado ese primer episodio empiezo a entender mucho más el concepto de amor universal y de aceptación universal para mí más que el amor universal lo importante es la aceptación esa palabra para mí tuvo mucho más efecto y tiene aún hoy en día después tiene más efecto la palabra aceptación que amor, aun que están muy vinculadas también pero bueno.

¿Cuándo leíste por primera vez la obra te imaginaste algún referente, por ejemplo, esta obra me recuerda a tal obra, pintura o autor?

Inicialmente no tuve ningún tipo de referencia la obra es maravilla para leer y precisamente lo que me sorprendió fue la manera original de abordar ese personaje histórico te podría decir Miriàm Madre de Dios no es que no me no pensé en esa Miriàm necesariamente pensé en una mujer pero que yo estaba descubriendo una mujer nueva no tuve referencia alguna porque la mirada del autor para mí significó una novedad esta manera de abordarlos a ellos tan humanos tan normales tan alejados de los cielos ,de las iglesias y al contrario tan cercanos a mí.

¿Si sentías tan humanos y normales a los personajes no se contradijo con la idea de la sensación quizás de poder volar o flotar, no pensaste en algún momento como si es un personaje terrenal tendría la sensación de flotar?

Porque es un requerimiento teatral y yo tenía muy claro que esto es una teatralidad y que lo que te aporta la teatralidad es que da a los elementos que necesitan para teatralmente construir ese personaje yo digo que es un personaje real, el corazón del personaje es muy real la manera de abordar a Miriàm es muy real ,es muy humana ,es muy terrenal más que real terrenal entre otras cosas porque en la Biblia nunca se habla de cómo esta mujer pare y da a luz nunca se habla de eso y es lo primero que el autor hace aterrizar pero de allí perder la conciencia de lo que lo que estoy haciendo es una obra de teatro y debo y se está teatralizando a un personaje son dos cosas: entonces el vestuario no me supuso ningún, mira de vestuario supuso un conflicto terrenal puedes ponerlo así si quieres, conflicto concreto y terrenal no puso un conflicto metafísico o un cuestionamiento ideológico para nada hay conflicto muy concreto mis piernas se tropezaban mis dedos se enredaban eso fue mi conflicto.

¿Cuál es la metodología- técnica que uso al momento de crear el personaje o tienes algún método con el que te guste trabajar?

Suelo entregar a la dirección bueno utilizó una técnica naturalista si la puedo generalizar no pertenezco a ninguna técnica concreta he hecho talleres de Meissner he hecho algo de Stanislavski pero también he trabajado en mi cuerpo no me gusta decir que pertenezco a una técnica concreta porque es mentira soy autodidacta, empírica en todo sobre y eso lo que me ha enseñado es que cuando alguien me va a dirigir sea de la tendencia que sea tenga la escuela que tenga o no tenga ninguna ni trabajo como actriz es entregarme a la dirección entonces me dejó moldear no digo que no a nada simplemente aceptó el de porque es muy difícil para el director establecer esa comunicación con él si el actor tiene prejuicios o resistencias o no solo si me dices esto de esta manera te voy a entender si me lo dices de esta otra yo no te lo voy a entender me estás dando dificultades añadidas a la dirección es mucho mejor decir a ver estoy abierta qué es lo que quieres qué quieres lo que tú pretendes que yo conseguir de mí y a partir de allí caminamos juntos entonces esa es mi forma de trabajar entregarme a la dirección e intentar entenderla es decir la dirección entre el director y el actor tiene que haber una vía de doble comunicación el director comunica pero el actor también hace el esfuerzo de entender porque si solamente es en una dirección solamente es el director el que tiene que comunicar y yo no tengo que hacer ningún esfuerzo es decir tú tienes que hablar mi lenguaje posiblemente el proceso va a ser más complicado y el resultado también.

¿Cuál fue tu primera impresión al ver el vestuario, los pensamientos o prejuicios causó en ti al leer la obra y como crees que el vestuario aporta a los espectadores una mejor comprensión de la obra?

La idea completa bueno todos tenemos en nuestro imaginario eso la imagen de una Miriàm con una especie de túnica que puede ser de color celeste de color blanco un velo más o menos lo que vemos en las iglesias no inevitablemente eso está en nuestro imaginario cuando leí la obra no lo pensé de manera concreta asumo que algo así estuvo en mi cabeza pero tampoco no lo le di más importancia yo no sabía cómo iba a ser el montaje ni tenía idea de la repercusión del vestuario después Lola el siguiente acercamiento que tuve fue ver algunas fotos o imágenes del mismo montaje en Colombia

en Italia eh ahí bueno lo vi no caí en la cuenta del detalle de que largo es el de la falda del vestido de la túnica o qué largas son las mangas o velo que enormes hay 4 m de tela y racionalmente no le di ninguna dificultad simplemente pensé que bonito es se tomaron las medidas escuché que debía ser largo y tampoco pensé más en la prueba la primera vez allí empecé a tomar conciencia de la dificultad a la que me iba a ser, recién De hecho yo ensayaba con una especie de pantalón muy ancho con una falda larga pero claro larga hasta el tobillo no representaba una dificultad para mí y un pantalón menos el problema real lo tuve ya me hicieron la prueba y empecé a trabajar y una de las cosas que dijo el director fue el que hizo y puso que el usuario estuviera pronto no al final de los ensayos y vestuario estuviera pronto rápido relativamente rápido porque él sí sabía.

¿Durante el proceso de creación en qué momento ya utilizaste el vestuario?

Pues yo creo que se tardó poco yo creo que se habrá tardado en una semana 10 días no lo sé no lo recuerdo un día que tendría que mirarlo bien, pero de mi proceso de ensayo, la mayor parte si fue con vestuario.

¿Sentiste una diferencia del pantalón que usabas ancho cuando ya usaste el vestuario completo que sucedió en ti psicológicamente, físicamente? ¿Tuviste nuevos pensamientos, ideas acerca de tu personaje?

Tuve conciencia de lo que me estaba enfrentando de verdad en ese momento de a lo que me estaba pasando de verdad en el aspecto físico de los movimientos del personaje sí no es que todo el personaje esté guiado por el personaje tiene sus propias dificultades, pero el vestuario añadió mayor dificultad y tome conciencia de ese plus de complicación que me estaban y pensé esto tengo que trabajarlo yo no puedo manejar esto a la ligera si yo no lo hago mío no va a funcionar.

¿Sí ya construiste la psique del personaje, al cambiar de vestuario se transformó su creación?

No la psique del personaje no es que la construye enseguida, la psique del personaje la vas construyendo incluso durante los ensayos y si yo tuviera que volver a hacer la obra ahora continuaría construyendo la psique del personaje porque también yo he cambiado. El personaje cambia con el actor están muy ligados durante el proceso el papel del actor por lo menos este mi criterio es estar abierto a todas los retos a los que

te tienes que enfrentar porque ese es el momento principal por lo menos para conocerlos y empezar a trabajarlos y hacerlos tuyos ese es el momento para hacerlo entonces el vestuario llegó en el momento perfecto yo sabía que si yo estaba saliendo con un pantalón ancho como una falda semi larga eso no iba a ser definitivo y yo estaba simplemente haciendo un acercamiento a un aspecto pero claro no sabía la dificultad concreta que tendría hasta que no me lo puse pero era plenamente consciente de que eso no era lo definitivo y de que tenía que esperar a que llegara al final.

¿Consideras que el vestuario tiene que estar en el inicio, mitad o al final de la creación del personaje?

Depende yo personalmente cuando me dan un personaje preguntó cómo va a ser el vestuario y e intentó ensayar con lo más parecido si puedo desde el primer aunque sean los zapatos, para mí los zapatos son muy importante los pies se puede usar tacones no tendré la misma pisada que si voy a estar descalza entonces para mí es muy importante usar lo más parecido al vestuario lo que pasa es que generalmente no te dan a menos que sea en este caso que el vestuario tenía un protagonismo específico y que era necesario que me lo dieran cuanto antes porque si no yo no iba a poder salir adelante con esto al menos esto es raro que ocurra habitualmente tienes un vestuario más estándar y bueno llevas una falda o llevas unos tacones y con eso te vas acercando porque no va a haber grandes cambios al final pero sí va a haber un gran cambio con el vestuario entonces desde el principio o lo antes posible

¿Crees que el vestuario aportó a la mirada de los espectadores para que comprendieran la obra?

sí seguro no hubiera sido lo mismo la obra.

¿Supongamos que, si le colocas una falda y un chal, hubiera tenido el mismo impacto, entonces en esa medida si sentiste que potenció la mirada de los espectadores?

Totalmente como tú dices no hubiera tenido el mismo impacto, no sé si hubiera algún vestuario mejor para transmitir lo mismo, pero sí sé que fue el mejor para transmitir, lo que se quería transmitir.

¿La misma idea de los vestuarios anteriores se presentaron en otros lugares no sentiste la necesidad de preguntar al director por qué estamos usando mismo vestuario?

Ya que la obra se ha presentado dos veces con el mismo vestuario por ejemplo decir si se presenta en Colombia el mismo vestuario que en Italia también aquí en Ecuador ¿no habría algo que cambiarle dependiendo como que el contexto en el que estamos viviendo digamos?

No creo , por más que la idea del vestuario era la misma no era exactamente el mismo vestuario en cada lugar tenía sus propias características dependiendo también por ejemplo aquí no tenemos las mismas telas que en Colombia se tuvo que adaptar también a las posibilidades de la producción incluso va a depender mucho y depende de si lo haces la obra en una carpa o si la haces en una cueva o si lo haces en un teatro a la italiana depende mucho ósea que no era exactamente el mismo vestuario pero si era la misma idea del vestuario eso sí fue como en todos lados y yo nunca cuestiono, porque es un respeto profundo pues es la mirada del director y nadie conoce mejor la obra que el director, por eso no lo hago.

¿Crees que, dentro de la obra sin ese vestuario, sería igual la obra?

No, creo que es el vestuario perfecto para la obra, por las cosas que quería conseguir el director, otra obra conllevaría otro vestuario porque tendría otros requerimientos.

¿El director al momento de crear el personaje te dio alguna referencia u otros autores?

Realmente no lo él sí intentaba desde el primer momento introducirme mucho la idea de lo que te comentaba del amor universal de esta empatía absoluta hacia los demás seres humanos entonces si trabajábamos mucho por ejemplo yo hubiera podido sentir de amor hacia los demás de manera general él me decía tú nunca sentiste un amor infinito por alguien o no sentiste una bondad extrema hacia alguien que siempre trabajamos ese tipo de referencias muy personales porque él buscaba encontrar dentro de mí las características de Miriàm estas características de amor universal también las tenemos cada uno de nosotros lo que pasa es que no lo miramos así pero si rebuscamos lo tenemos entonces ese fue el trabajo de él el rebuscar dentro de mí las mismas característica de una mujer como Miriàm.

¿Cómo te imaginas la construcción del personaje desde el vestuario, si te dieran

para una obra el vestuario desde el inicio para construir el personaje cómo te imaginas que lo puedes construir desde ahí?

El vestuario estaba muy ligado a los movimientos ese mismo vestuario con otros movimientos no tendría el mismo sentido e igual que la iluminación tú cuando pienses en esta obra no lo puedes aislar del vestuario, el vestuario tiene sentido porque este personaje tenía unos movimientos muy concretos y muy definidos por eso yo te diría primero los movimientos y segundo el vestuario porque si no tuviera estos movimientos, el vestuario sería un obstáculo increíble para este personaje, deja de ser un obstáculo por el tipo de movimiento fluidos que hubo que desarrollar.

¿El material crees que es importante al momento de crear el vestuario por ejemplo si hubiese sido un material más pesado en que hubiera afectado?

Sí, si no hubiera dado la misma sensación si hubiéramos usado una tela gruesa lana aparte de ser calurosa pero una tela pesada sin caída no hubiera sido jamás lo mismo por eso hablo de los movimientos y el vestuario es que tienes que hacer un match con eso no puedes separar

¿Sientes que el color también potenció o crees que el color pueda variar su tonalidad?

Creo que lo debería decir el director, yo soy muy obediente con eso es que no puedo cuestionar porque no estoy en la cabeza del creador claro para mí el azul es simbólico el azul es cielo el azul es infinito el azul puede ser mar, puede ser no sé pensamos en los cielos a la redundancia y está el azul. Miriàm está vestida de azul muchas veces muchas imágenes de Miriàm llevan el azul entonces yo no puedo cuestionar, el color, eligió el rojo fue pensado por la sangre del parto y porque además resaltaba. Se pensó la idea de otro azul celeste en el pañuelo, el director estuvo pensando, pero después dijo no, rojo porque contrasta y además podría ser sangre más visual. Y creo que también el color está muy ligado a la puesta en escena para eso la escenografía, la iluminación, el fondo es blanco entonces si el fondo hubiera sido negro. Todo esto, pero eso está en la cabeza de la dirección claro pues es el que lo mira desde lejos.

Referencias Bibliográficas.

- Ars, Laura y Carme Carrefto. «Del papel a la tela. Diseño de vestuario teatral» I COLOQUIO DE INVESTIGADORES EN TEXTIL Y MODA: 29-34. https://redit.institutdelteatre.cat/bitstream/handle/20.500.11904/920/coloquio-textil_reconocido.pdf?sequence=5
- Astorga Hermida, Miguel. KABUKI: ESTILOS Y CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DEL TEATRO JAPONES EN EPOCA EDO, CAPÍTULO 7. España: Universidad de Granada. Edición en PDF. <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap2v2/ceiap/capitulos/capitulo07.pdf>
- Barbadori Gianluca, «Entrevista al director: Gianluca Barbadori de la obra "En nombre de la madre"», entrevista rodado en 2022, video en YouTube, 12:09, acceso el 12 de julio de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=dhIHjkIY3pk>
- Cruz Nuñez, Ricardo J. «El vestuario teatral y su relevancia para la escena» entre acciones, diálogos y bambalinas (marzo de 2020): 171-185. Edición en PDF. <https://gaceta.cch.unam.mx/sites/default/files/libros/2020-11/libroteatro.pdf#page=172>
- Dubatti Jorge. «Filosofía del teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad». Buenos Aires, Atuel, 2007
- Eco Umberto, EL HABITO HACE AL MONJE. Editado por Carlos Manzano. Barcelona/Editorial Lumen Ramón y Planas,1972.
- Escobar, Heidy. PSICOLOGIA DE LA MODA. Colombia: Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN), 2022. Edición en PDF. <https://repositorio.cun.edu.co/bitstream/handle/cun/103/Heidy%20Escobar.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Franco Inés «El teatro japonés y la Comedia del Arte: un estudio comparativo»: Universidad de Sevilla,2021-25.
- Fernández Claudia «La tiranía del disfraz: algunas consideraciones en torno al papel de la vestimenta en la Comedia Griega Antigua», Scielo, vol° 17 (2010) :1.
- Ferrer Valls, Teresa. Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro. Valencia: Universitat de València. Edición en PDF. <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/espectaculo.pdf>

- Flügel Jhon Carl, The Psychology of Clothes. Editado por Carlos Gual Marques. Editorial/Melusina, 2020.
- Gillette Michael, J. M. Theatrical Design and Production (Sexta ed.). USA: Mc Graw-Hill, p.40
- González Carrasquero , Ángela Finol, José Enrique. «Semiótica del espectáculo: contribución a una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro». Revista de Artes y Humanidades UNICA, vol. 8 (2007): 303
- Gutiérrez Fabian, ASPECTOS DEL ANALISIS SEMIOTICO TEATRAL, (Dialnet, 1989).4
- Gutma, Laura. «Habitar el traje. Una reflexión sobre el vestuario teatral» Cuad. Scielo, Cent. Estud. Diseño Comun., Ens. no.39 Ciudad Autónoma de Buenos Aires ene./mar. 2012.http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232012000100013
- Jaramillo Jenny, Ed. Construyendo personajes creación de vestuarios escénicos: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2011-10.
- Pastoureau Michel, BREVE HISTORIA DE LOS COLORES. Barcelona: PAIDÓS. 2009-11
- Sol D. I. Deangelis «El vestuario, como espacialidad identitaria en la construcción poética del personaje». Escena Uno | Escenografía, dirección de arte y puesta en escena, n.º 2 (2015):9.
- Serra Montse, «Entrevista a la Actriz: Montse Serra de la obra "En nombre de la madre», entrevista rodado en 2022, video en YouTube, 11: 50, acceso el 11 de julio de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=Wyuf3k_eyyg&t=1721s.
- Schwant Thomas A., 2001. Dictionary of qualitative inquiry. Thousand Oaks, CA. 2ª. Ed.
- Muñoz Fuensanta, «La apariencia externa del actor: el vestuario.» Artes Escénicas, IES FLORIDABLANCA MURCIA (2010): 1. Los paréntesis me pertenecen.
- Núñez Jiménez, Melissa. La Composición Visual del Personaje: el Vestuario. Bogotá : Universidad El Bosque, 2019. Edición en PDF. Facultad Creación y Comunicación, Programa de Arte Dramático.
- Xing, Hongru. Género, cuerpo y performatividad: El dan masculino en la ópera de

Pekín. Barcelona: Universidad autónoma de Barcelona, 2019. Edición Pdf.
https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2019/hdl_10803_667380/hoxi1de1.pdf

- Vando Arroyo, Miguel y Universidad de Puerto Rico. Recinto de Río Piedras. «Exposición virtual: el vestuario teatral a través del tiempo» Exposición virtual, 2020-11-24. Acceso 2020-12-11. <https://repositorio.upr.edu/handle/11721/2277>